ISNN 1692-3944

literatura y filosofía

revista de literatura y filosofía u.t.p. 2004

Año 2 No. 2, junio-diciembre de 2004

2

Revista de la Maestría en Literatura
Universidad Tecnológica de Pereira

ISNN 1692-3944

literatura y filosofía

Año 2 No. 2, junio-diciembre de 2004

Revista de la Maestría en Literatura
Escuela de Filosofía
Facultad de Bellas Artes y Humanidades
Universidad Tecnológica de Pereira

Universidad Tecnológica de Pereira
Revista de Literatura y Filosofía
Maestría en Literatura

Rector
Luis Enrique Arango Jiménez

Vicerrector Académico
José Germán López Quintero

Decano
Facultad de Bellas Artes y Humanidades
Juan Humberto Gallego Ramírez

Director Maestría en Literatura
César Valencia Solanilla

Editores
César Valencia Solanilla (director)
Julián Serna Arango
Rodrigo Argüello
Roberto Vélez Correa
Darío Henao Restrepo
Carlos Alberto Castrillón

Comité de Consultores
Carlos Rincón
Universidad Libre, Berlín
Ellen Spielmann
Universidad Libre, Berlín
Eduardo Coutinho
Universidad Federal de Río de Janeiro
Lauro Zavala
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco
José Carlos González-Boixo
Universidad de León, España
María Isabel Lafuente Guantes
Universidad de León, España
Guillermo Hoyos
Instituto Pensar, Universidad Javeriana
Bogotá

Periodicidad
Dos números al año

Suscripciones
(dos números anuales)

Estudiantes:	$ 12.000
Colombia:	$ 20.000
América Latina:	US 30
Europa y Norteamérica	US 50

Portada
Aura Margarita Calle

Ilustraciones
Gussie
Diseño e impresión
jmcalle@epm.net.co
publiprint@epm.net.co

Correspondencia y suscripciones
Revista de Literatura y Filosofía
Maestría en Literatura
Facultad de Bellas Artes y Humanidades
Universidad Tecnológica de Pereira
Apartado 097 - Pereira, Colombia
Telefax: (6) 3217646
Correo electrónico:
literatura@utp.edu.co

Canje
Sección de Canje
Biblioteca Central
Universidad Tecnológica de Pereira
Apartado 097 – Pereira, Colombia

Pereira, Septiembre de 2004

Sumario

Literatura

César Pérez Pinzón
Borges, delito y condena 7

Augusto Escobar Mesa
Diálogo compartido con María Helena Uribe 21

César Valencia Solanilla
La historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa 38

Julián Giraldo Naranjo
Simbolismo esotérico en "La tejedora de coronas" o el testimonio de la historia bajo el signo del ánima 54

Filosofía

Rosa Helena Santos
Configurar la vida como buena y bella. Eros y belleza en Platón 85

Andrea Cortés-Boussac
El fantasma de Benjamín recorre ciudades en América Latina 102

Alberto Verón Ospina
Walter Benjamín y su recepción en América Latina 121

Estudios transversales

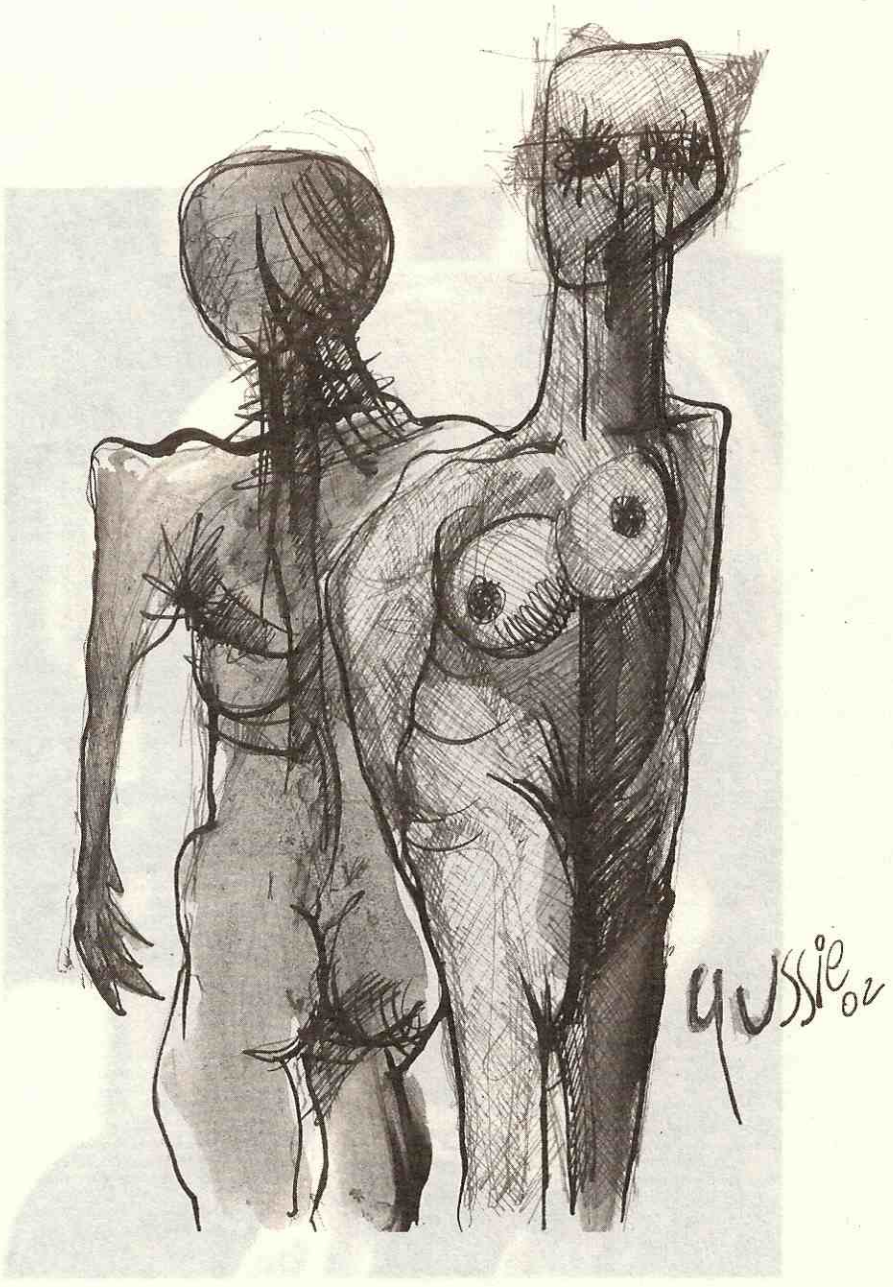
Rigoberto Gil Montoya
La crónica en Pereira: contradicciones de clase 137

Presentación

Correspondiendo a la idea de divulgar estudios especializados que contribuyan al diálogo intelectual de las comunidades académicas y de vincular a nuestra revista a investigadores de la Universidad Tecnológica de Pereira y de otras universidades colombianas y extranjeras, en este segundo número se ofrecen reflexiones literarias y filosóficas sobre autores y obras claves en Colombia, América Latina y Occidente. Estos textos son el resultado de seminarios realizados en la Maestría en Literatura de la U.T.P., como el dedicado al narrador cartagenero Germán Espinosa; de la preocupación compartida sobre la ciudad y los estudios culturales en sus distintos matices, en especial de la influencia del pensamiento de Walter Benjamín; de la huella siempre presente de las ideas de Platón respecto del Eros y la belleza; de Jorge Luis Borges sobre el enigma del delito y la condena; y del quehacer literario y la vida de la escritora antioqueña María Helena Uribe.

De esta manera, somos partícipes del esfuerzo de la comunidad académica internacional para la consolidación de la cultura escrita como forma privilegiada para la expresión del pensamiento, sin que esto signifique negar la dinámica de la oralidad en los procesos. Es, si se quiere, una forma de resistencia frente a la vacuidad, la superficialidad y la estandarización ideológica y política con la que inauguramos un siglo que parece no corresponder en nada a las expectativas más esenciales del hombre.

El Director



Literatura

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

César Pérez Pinzón

Borges: Delito y condena

La polisemia borgesiana ha brindado a la crítica la posibilidad de abordar su obra desde múltiples disciplinas. Aquí nos ocuparemos de unos aspectos que, acaso, nos permitan asomarnos al controvertido tema de la criminología. Su particular forma de conceptuar la palabra «asesino», es la esencia que nos ocupa. Por supuesto, no podríamos soslayar esa manera suya tan minuciosa de tratar sus tópicos, y para ello hemos acudido a la ilustración de los mismos por medio de algunos de sus cuentos más emblemáticos. De igual manera, y por medio también de sus cuentos, enfocaremos la actitud del maestro como escritor frente a las debilidades y fortalezas de sus propios personajes, esa otra lección de hondura en el hombre como objeto literario, y del autor como ética, es decir, como seres -en última instancia- polivalentes en toda su complejidad.

Palabras claves: delito, condena, representación.

Borges' polysemy has offered critics the possibility to tackle his work from multiple disciplines. This article deals with some aspects that let us take a look at the controversial issue of criminology, specially his particular way to offer a conceptual meaning of the word "murderer." There is no way to avoid his personal, detailed way to deal with his own topics. So, we have resorted to their illustration through some of his more emblematic stories. In this way, we'll be able to focus on the writer's attitude, opposing to the weaknesses and strengths of his own characters: this is another insight into man as a literary object, and into the author as an ethical being, with all his polyvalent complexity.

Key words: crime, sentence, polysemy.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

César Pérez Pinzón

Borges: Delito y condena

En el capítulo titulado *El verdugo piadoso,* de su libro *Nueve ensayos dantescos,* publicado en 1982, Jorge Luis Borges hace una observación que podríamos atribuir a su forma muy personal de concebir el castigo.

Refiriéndose al Dante que recorre los abismos concéntricos del infierno, contempla aterrado los tormentos de los desdichados y no puede contener sus palabras, Borges deduce que el peregrino de la *Comedia,* hombre de Dios (como teólogo, como creyente, como moral), condena a los pecadores, pero sentimentalmente no condena y no absuelve. Eso lo percibe el lector, y sabe que Dante no podía obrar de otra manera, ya que había decidido legarnos su inagotable obra. Manifestarse inconforme con muchos de los castigos que percibía injustos, era entregar su libro a la condena y al patíbulo de un tiempo intolerante.

Dicha observación sirve a Borges para teorizar en torno a una palabra que, según él, debería ser condenada a muerte: asesino.

Borges, al igual que Dante, no condena ni absuelve a sus propios personajes; a diferencia de Dante y de otros muchos escritores medievales y renacentistas, la sustracción de un juicio en él no obedece a la teología o a la fe; no obedece al sentimentalismo; no obedece al imperativo silencio que se cuida de una ligera blasfemia y teme a la maldición de un clero implacable; obedece al orden ético, al orden filosófico; obedece al orden estético.

Borges toma distancia de los hechos que narra, aunque le parezcan atroces. Sabe que todo juicio es del lector; todo juicio es relativo. Cada lector se sitúa voluntaria o involuntariamente, en

una perspectiva condicionada. Antes de juzgar, todo lector prejuzga. La crítica, o la lectura, crean de nuevo el texto.

En *El otro duelo,* uno de sus cuentos de *El informe de Brodie* (libro publicado en 1970), asistimos a un hecho tenebroso: dos hombres que han alimentado un mutuo y manifiesto rencor a ultranza, se ven enrolados en el ejército. Junto con otros soldados la derrota los coloca en el campo contrario; la amistad une, pero recordemos que también el odio sabe juntar. El comandante enemigo ordena «con suma prolijidad» la ejecución de los prisioneros. Conocedor de ese antiguo rencor da a ellos dos la oportunidad del duelo; un duelo singular; les dice «Los voy a hacer degollar de parado y después correrán una carrera». Uno ganó pero no lo supo nunca.

Más que una ejecución, que podría significar un tibio atenuante debido al contexto del episodio, el hecho es una carnicería de pesadilla. Borges nos niega cualquier justificación para la conducta del comandante, que puede ser rutinaria; no nos da una causa para el odio feroz de los «ajusticiados»; no advertimos como en Dante, que el narrador siente alguna compasión por los condenados, lo que nos lleva a oscilar entre lo justo y lo injusto del castigo. Nada. Es más, el tono del cuento comporta una ironía casi imperceptible, hasta cierta amarga humorada por lo despreciable del suceso.

Sin embargo, el hecho estético, la forma impecable de presentación del episodio, disuelve la aversión del lector. Es tal la certeza del lenguaje, que en medio de la sangre se siente la belleza. Y Borges tiene una definición muy especial de la belleza: «Tengo para mí que la belleza es una sensación física; algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio; no llegamos a ella por medio de reglas: sentimos la belleza o no la sentimos".

No obstante, el lector, luego de una primera reacción de maravilla estética, y sólo después de ello, tiende a cuestionar la actitud del comandante; es imperativo el cuestionamiento; es imperativo el subsecuente juicio acompañado de la inmediata condena.

Viene entonces la paradoja que dificulta la inclinación de los hombres a juzgar los actos de los otros hombres: ¿dónde están los antecedentes y las circunstancias que determinaron e impusieron el proceder del comandante? Como ya se dijo, los desconocemos. Borges no ha querido brindarlos. Desdeña lo patético presente siempre en el detalle de las circunstancias menudas. «A diferencia del lenguaje filosófico o matemático -afirma-, el lenguaje del arte es indirecto; sus instrumentos esenciales y más

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

precisos son la alusión y la metáfora, no la declaración explícita». Estas palabras de Borges nos remiten a comprobarlo en literatura desde el Poema de Gilgamesh, pasando por Procopio de Cesarea, hasta la actualidad representada en el mismo Borges; en las artes plásticas, desde la pintura del Helenismo griego, con el pintor Timantes, reafirmado por Giotto en el siglo XIV, y en el arte contemporáneo con Paul Gauguin y todos sus prosélitos.

De esta manera una calificación no podría estar sustentada más allá de la especulación y del criterio de cada lector. Parece decirnos, además, que «condenar o elogiar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la literatura». Borges es literatura pura. Somos nosotros quienes fabricamos culpables, somos nosotros los patéticos, los jueces, aunque mal calificados. Borges podría decir que somos nosotros los verdugos.

El carácter elusivo de causas en el ejemplo anterior, sin embargo, no debe adjudicarse a un recurso acomodaticio o a una forma de sacudirse el compromiso del juicio. No; la obra de Borges abre un abanico de relatos en los cuales nos ilustra con los antecedentes de los hechos, al menos los antecedentes inmediatos que ocasionan la transgresión.

Borges -él mismo lo dice-, se crió en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses, mientras el Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba por las esquinas, ese Palermo de «despreocupada pobreza».

No obstante, entre los diferentes libros suyos, hay muchos cuentos que podríamos llamar de guapos y malevos; también de compadritos, de orilleros. «Hombres célebres por sus peleas a cuchillo, a quienes les placía vivir en lo perdido, en la mitología cuchillera; que, acaso inconscientemente, buscaban ser memorables, ser amonedados en anécdotas, y sin embargo, no ignoraban que todas las empresas del hombre son igualmente vanas».

Individuos que parecen oír las palabras de su creador cuando sentencia: «que el hombre mate al hombre es uno de los hábitos más antiguos de nuestra singular especie como la generación o los sueños»; gente con quien nadie quería meterse por la peligrosa «buena memoria de su rencor»,

Hombres que Borges hace habitar en esquinas de agresión o de soledad. Hombres furtivos que se llaman silbando y que se dispersan de golpe en la noche lateral de los callejones. Seres que practicaban el lunfardo, esas palabras y giros verbales que servían más para ocultar que para revelar lo que se hablaba.

Borges hace la descripción de un malevo, Paredes, que nos puede ilustrar mejor sobre esta estirpe: «Paredes es el criollo rumboso en entera posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra e insolente, el bigote flameado, la grave voz usual que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación, el sentencioso andar, el manejo de la posible anécdota heroica, del dicharachero, del naipe habilidoso, del cuchillo y de la guitarra, la seguridad infinita... El varón de los asados homéricos y del contrapunto incansable».

Bien, estos eran criollos que tenían su propia ética y alardeaban de la insignificancia de sus víctimas juzgaban que «a los hombres les ocurre matar»; cualquier otro tipo de crimen podría ser vergonzoso. A propósito de esto cuenta Borges en su ensayo *La poesía gauchesca,* incluido en su libro *Discusión:* «No me olvidaré tampoco de un orillero, que me dijo con gravedad: 'Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio'».

Dice Emir Rodríguez Monegal que todos los héroes de Borges tienen dos rasgos en común: la monstruosidad y la soledad. Uno de ellos, Juan Muraña, consiguió la leyenda. A manera de un moderno Cid Campeador, o de Maese Pérez el organista, practica sus hábitos desde el más allá.

En *El informe de Brodie* está su historia en un cuento que lleva su nombre: la anciana viuda de Juan Muraña habita la casa de su hermana y su hijo. La pobreza es prolija. El propietario que les alquila la vivienda, Luchessi, urge el desalojo. La viuda de Juan Muraña es enfática en su adoración del recuerdo; nunca vio en su esposo al malevo sino al hombre de acción: «Juan no va a consentir que el gringo nos eche», repetía.

Un alba encuentran a Luchessi tendido en el zaguán de su casa, cosido a puñaladas. La justicia nunca dio con el culpable. En casa, la anciana viuda dice a su sobrino que Juan Muraña está con ella. Ante las dudas del niño, saca del nochero el puñal que era de Muraña. «Aquí lo tenés -dice-. Yo sabía que nunca iba a dejarme. En la tierra no ha habido un hombre como él. No le dio al gringo ni un respiro». Sobra explicarlo, la anciana se ha deslizado hasta la casa del propietario que vive solo, para conjurar la amenaza de desalojo.

A diferencia de *El otro duelo,* aquí Borges nos proporciona la causa inmediata del hecho sangriento. Con todo, el resultado es el mismo. Desde el punto de vista legal, Luchessi está en su derecho; se entiende que ha reiterado en la devolución de su propiedad y ante la negativa ha recurrido a la «justicia» del desalojo;

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

desde el punto de vista moral, las mujeres y el niño tendrían al menos el derecho humanitario a la casa.

Habitan una extenuada indigencia, sufrida también por el lector que es, en cierto modo, la madre y el hijo, pero sobre todo, la viuda de Juan Muraña, y es Muraña simbolizado en el puñal asesino. Defender su permanencia en la casa no es moralmente injusto. Borges de nuevo se sale con la suya. No encontramos en todo el texto una sola palabra de adhesión a una u otra de las partes en conflicto. No hay un adjetivo que denote simpatía por la causa de los inquilinos; no hay un adjetivo que denote censura por la causa del propietario.

Pero el lector, que con Borges siempre debe ser laborioso, participar de la elaboración literaria o, en términos borgianos, jugar ese ajedrez cuyas piezas son los espléndidos símbolos del autor, termina por tomar partido; activa su inclinación de desfacedor de entuertos; hace suya la causa de los desprotegidos y soslaya el hecho de sangre, con la ilusoria pretensión de que se ha logrado justicia aunque todo en él condene y maldiga la violencia y la sangre derramada.

Y mientras tanto, el autor parece estar impertérrito ante los acontecimientos. Digo «parece», porque una de las características de Borges fue precisamente su humanitarismo. Desde un comienzo mostró inclinación hacia los escritores expresionistas que formulaban, de maneras diferentes y según diferentes ideologías y credos, una fe en la hermandad de los hombres, en la hermandad universal.

Pero hay un cuento, *El encuentro,* también de *El informe de Brodie,* donde Borges, como si hacer acertijos de los sentimientos del lector formara parte de su estética, describe a uno de «aquellos criollos rumbosos en entera posesión de su realidad, el pecho dilatado de hombría y la presencia mandona», justo en el momento más dramático de su hombría, cuando se quiebra ante un acto cometido: Uriarte, ha provocado, no sin alarde, a Duncan que se muestra renuente; los ha precedido el compañerismo; el duelo a cuchillo se verifica y Duncan se desploma.

Dice Borges: «Uriarte se inclinó sobre el muerto y le pidió que lo perdonara. Sollozaba sin disimulo. El hecho que acababa de cometer lo sobrepasaba. Ahora sé que se arrepentía menos de un crimen que de la ejecución de un acto insensato». En otro lugar el autor dice que las victorias no son menos tristes que las derrotas.

Como vemos, Borges nos muestra al hombre que se pierde en el dolor; ese pecho dilatado en provocaciones ahora reúne pena, indefensión ante su misma monstruosidad. Pero Borges de inmediato elimina cualquier posibilidad de crimen allí, y con un lenguaje abundante en connotaciones, crea en seguida una atmósfera más abstracta. Sus palabras son definitivas; aquel «lo sobrepasaba» refiriéndose al hecho cometido, desconcierta y ablanda al lector que acaso ya venía lanza en ristre para enjuiciar y condenar al iluso a pesar de haberlo visto sollozar; a pesar de saberlo perdido y arrepentido; a pesar de ver en él una actitud de sincera humildad, tal vez, digna de toda compasión.

Thomas Mann, en el primer párrafo de su relato *La Ley,* dice que matar es hermoso pero haber matado es terrible. Y Borges, no bastándole con eso, exhibe de nuevo la alquimia de su lenguaje para hacer que la palabra «crimen» pierda significado, se desgaste y minimice; por otro lado, la colocación en lugar adecuado del adjetivo «insensato» magnifica su significado, adquiere cualidades casi dogmáticas y sentenciosas, que terminan por hacer del lector un péndulo entre condena y absolución; lo convierte en un juez mal calificado por la duda.

La frase «la ejecución de un acto insensato», vertida también en el lugar justo, donde sólo la pericia de un escritor como Borges es capaz de hacerlo, adquiere resonancias enigmáticas, sugiere remotas causas, complicados y oscuros meandros que obnubilan e impiden arriesgar cualquier juicio por aventurado.

En palabras de Borges: «El destino... esa infinita operación incesante de millares de causas entreveradas», ilustra mejor la idea. Aquí Borges, eliminando toda posibilidad de crimen, imponiendo otras categorías, es consecuente con la necesidad, expresada al comienzo, de condenar a muerte la palabra «asesino».

Otra forma de presentar los hechos se encuentra en *El sur,* del libro *Ficciones,* uno de los cuentos más apreciados por el autor y en el que se vislumbra, incluso, una nueva teoría sobre el destino.

Para los griegos el hombre está regido por el capricho de los dioses (recordemos el canto VIII de la *Odisea* donde Homero nos dice que los dioses tejen desdichas para que a las generaciones futuras no les falte algo que cantar); para los cristianos, el hombre está regido por la deidad que obliga normas para un bienestar ulterior; para Borges, el destino, «ciego a las culpas, puede ser despiadado con las mínimas distracciones». Podemos pensar en una especie de víbora al acecho de nuestro primer descuido.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Eso le ocurre a Juan Dahlmann, personaje del cuento, hombre de vida gris. La arista de un batiente le rozó la frente, «¿un murciélago, un pájaro?»; las fiebres lo llevan a un sanatorio; el sanatorio lo lleva a buscar reposo en su estancia en el Sur, que ha anhelado durante mucho tiempo; es decir, a buscar sus raíces, su origen; a buscarse en lo primigenio.

Nada más llegar, es provocado por un peón que bebe con otros hombres en un almacén. Por instinto, Juan Dahlmann toma el cuchillo que le arrojan para que responda al insulto. Ignora el manejo del arma y sale a la llanura a recibir la muerte.

Junto a las palabras de Borges sobre el destino, habría que añadir otra de sus citas: «En 1851 Arthur Schopenhauer conjeturó que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre en el transcurso de su vida, han sido prefijados por él». Así, para nadie debería ser extraña o sorprendente la muerte que Sócrates bebe con aprobación y hasta beneplácito en alguna mazmorra de Atenas; el descenso de Dante a los múltiples círculos del Infierno; la sonrisa furtiva de Miguel Angel mientras pinta mujeres y hombres desnudos en el pudor de la capilla Sixtina; la muerte de Juan Dahlmann buscada en un descuido, en forma de murciélago, en forma de pájaro, en forma de arista; en forma de sus orígenes.

Sea el capricho de los dioses, sea el determinismo, sea el destino exacerbado por un accidente, Dahlmann muere anónimo y solitario en el Sur, el paraíso que lo aguardaba. Borges dice, en una reflexión no muy alentadora, que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos.

Aquí, si hay que hablar de injusticia, el lector deberá remitirse solamente a su forma privada de conceptuar la vida. Los elementos de juicio, más que en ningún otro cuento de Borges, están ausentes.

El peón que vocifera y desafía a Juan Dahlmann carece por completo de motivos para tal ejercicio, pero en su herencia está presente la hombría, la guapeza ciega que se proyecta sobre todo lo extraño. Dahlmann es para él ese símbolo externo que amenaza modificar su inamovible mundo, su existencia atávica.

Un hecho curioso: Dahlmann estudia la posibilidad de salir del almacén donde es afrentado; se puede creer que así lo hará, pero justo cuando se dispone a partir, su nombre es pronunciado por el dependiente -que se supone acaba de reconocerlo- para persuadirlo de tranquilidad: «Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres».

El hecho de ser reconocido da nueva dimensión al incidente, agrava la situación; Dahlmann ya tiene identidad; los agravios ya no son dirigidos contra ese nadie que implica carecer de nombre. Ahora lo tiene y debe enfrentar el compromiso aunque venga revestido de la sinrazón. En él también habitan conductas atávicas, normas de vida que no se explican, ni siquiera se cuestionan, sólo se practican. Y ello comporta su muerte, que en este caso puede ser también una metáfora del suicidio.

La justicia o la injusticia en la historia de Juan Dahlmann queda adscrita aquí, ante la carencia de elementos de juicio, a la ironía de la vida, a los pormenores de caprichos más allá del alcance del hombre, a la metafísica de leyes abstractas ajenas a cualquier razonamiento y siempre denegadas al entendimiento humano; a la ironía que hace bajar los brazos.

La venganza

Pasemos ahora a otro tema recurrente en Borges: la venganza. En el ensayo titulado *Nuestro pobre individualismo,* que forma parte de su libro *Otras inquisiciones,* publicado en 1952, nos da la pista para una de las causas, acaso la principal, de esta otra forma de hacer justicia. Dice Borges: «El argentino (entiéndase el latinoamericano), a diferencia de los americanos del norte, y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción. Hace Borges un llamado a pie de página: (El estado es impersonal: el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho; no lo justifico o excuso)». Y continúa: lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel 'El estado es la realidad de la idea moral' le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia siente que ese 'héroe' es un incomprensible canalla»; piensa, pues, como Ramón Llull en el siglo XIV, que en el oficio de policía el demonio reconoce su imagen más perfecta. Siente con don Quijote que «allá se lo haya cada uno con su pecado' y que 'no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello».

Si entendemos, pues, que buscar justicia es transferir al Estado la satisfacción de un agravio del que hemos sido víctimas, la retri-

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

bución que no debemos tomar por nuestra propia mano, muchos de los héroes de Borges se ahorran ese fastidioso trámite y optan por experimentar ellos mismos el agrado (o el desagrado) de la justicia por medio de la venganza. La falta de organización de la administración de justicia en los pueblos de civilización inferior hizo de la historia de la humanidad un campo propicio para su práctica.

Así, por ejemplo, inmediatamente después del Diluvio, refiere la Escritura que Dios dijo a Noé y sus hijos estas palabras: «La sangre de un hombre la vengaré en el hombre. Derramada será la sangre de cualquiera que derramare sangre humana, porque a imagen de Dios fue creado el hombre». Es sabido que el pueblo elegido se rigió con fervor por esta ley; el Código de Hammurabi, en el siglo XVIII a.C., también lo testimonia.

El pueblo clásico de la venganza de la sangre es el germano. La venganza privada *(faida* en latín, *fehde* en alemán) no se aplicaba sólo al caso de homicidio o heridas, y no era sólo un derecho sino un deber a cumplir por parte del jefe de familia o el más próximo pariente, e incluso la mujer, que debía vengar la muerte de su hombre.

Este deber era sagrado, y como tal, indeclinable, constituyendo como una especie de culto debido a los manes de los muertos, y estaba exaltado por la religión gentílica, siendo la venganza la pasión de los dioses de la Walhalla como era el placer de los del Olimpo; por eso ignoraba los límites de tiempo y espacio, y tenía lugar hasta por las más leves injurias.

Entre los australianos era un deber ineludible vengar la muerte de un pariente muy próximo, y el que debiendo vengarla no lo hacía, incurría en el desprecio común y ameritaba el escarnio de las mujeres y los viejos; si el que dejaba de tomar venganza era soltero, ninguna muchacha consentía en hablarle; si era casado, lo abandonaban sus mujeres. Los ejemplos abundan hasta el bostezo.

T. Ribot en su *Psicología de los sentimientos* habla de un tipo de venganza que denomina de forma intelectualizada o de agresión diferida, a la que califica muy ingeniosamente diciendo que es la forma civilizada de la cólera; Westermark *(The origin and development of the moral ideas.* Londres, 1912) compara la venganza con el resentimiento y la cólera, diciendo que la venganza es una forma más deliberada de resentimiento no moral, en el que la reacción hostil está más o menos restringida por la razón y el cálculo.

Y es justamente esa forma intelectualizada, de cálculo fundamental, la que encontramos en dos interesantes cuentos de Borges: *La muerte y la brújula,* incluido en *Ficciones,* y *Emma Zunz,* incluido en *El Aleph*.

El primero de ellos es un argumento originalísimo donde el detective que investiga una sucesión de crímenes es, en realidad, la víctima buscada por el vengador. El caso es curioso: el detective Lönnrot, hombre de recursos intelectuales sin frontera, es puesto en la pista de enmarañadas tramas, donde las figuras geométricas, las citas librescas, las deducciones eruditas y en ocasiones crípticas, y el cálculo milimétrico, juegan papel decisivo en la aclaración de los hechos.

Todo ello, para concluir en la «efímera» venganza ideada por un hombre siniestro, pero no carente de refinada astucia puesta al servicio de la paciencia, al servicio del desquite. Su hermano había sido detenido por el detective, luego de una confrontación con la policía. En realidad, este cuento es para ser apreciado desde el punto de vista literario. Es espléndido. Desde la óptica que nos ocupa, vuelve el lector a la dubitación.

Es obvio que la preparación minuciosa, menuda en detalles, de un hecho de sangre acentúa la culpa del ejecutante.

Hay frases memorables; luego de caer en la red del enemigo, dice Borges: «Lönnrot oyó en su voz (la del enemigo) una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio»; pero aquí se acentúa también su inteligencia; se acentúa nuestra admiración por Scharlach, el vengador que por tres años construyó el laberinto que Lönnrot debía superar; el que agonizó durante nueve días con una bala policial en el vientre y aún así no se atropelló en un crimen inmediato y compulsivo; estudió y elaboró, como un reposado matemático, los abalorios de esa arcana geometría de triángulo equilátero, de paralelos y perpendiculares que son pesadilla; el que en el cuento logra el equilibrio con un detective que desde un principio hace presencia como un docto en materia criminal.

Borges, para satisfacción del lector (o para su propia satisfacción), propone tablas en ese ajedrez cuyo tablero es la ciudad entera (por la ubicación de los cadáveres formando un rombo diabólico sobre el plano de la ciudad), y presenta a dos campeones en el arte de urdir misterio, en el secreto de las hipótesis.

El vengador consigue su objetivo: ha conducido al detective hasta su morada para concluirlo; la víctima consigue su objetivo: antes de morir, demuestra al enemigo que su laberinto de pistas

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

y conjeturas es imperfecto. Le enseña otro mejor. Es este un cuento donde el aspecto lúdico de la trama, donde la literatura en su máxima expresión hacen casi deleznable detenerse en juicios o invocaciones legales.

Tolstoi intuyó que la función de la literatura es transmitir emoción; Borges ha dicho: «Soy un lector hedónico, busco emoción en los libros». Creo que todo escritor aspira escribir el libro que como lector quisiera encontrar. Es lo que hace Borges con este cuento: ha compuesto el relato que el lector Borges había buscado.

El otro cuento sobre el tema, *Emma Zunz,* es una venganza disfrazada de legítima defensa. Se refiere a una joven cuyo padre ha sido obligado por la traición de un socio a quitarse la vida.

Para vengar esa muerte, la joven Emma Zunz proyecta acusar al socio de haberla violado, y entonces matarlo. Hay un problema: Emma Zunz todavía es virgen. Para perder su virginidad se entrega a un marinero desconocido y se dirige a casa de Loewenthal, socio de su padre; con el propio revólver del hombre, le quita la vida.

Lo demás es rutina: organizar el desorden obvio en un caso de violación, llamar a la policía y denunciar la agresión a que han sido sometidos sus diecinueve años de edad, y su legítima defensa del honor.

No vamos a hablar del aspecto literario del cuento, aunque es sano reconocer que tiene su parte débil precisamente en el sacrificio de Emma, en la entrega de su doncellez. Coleridge (a quien acude Borges con frecuencia) habla de la fe poética como una voluntaria suspensión de la incredulidad. El lector de ficción practica esa voluntaria suspensión de la incredulidad y depende del escritor que no la pierda. En este pasaje no es difícil perderla.

Pero volvamos al tema central. La misma tarde de la noticia del suicidio de su padre, Emma Zunz comienza a elaborar su venganza. Con la luz del otro día ya ha perfeccionado su plan. Las paradojas son frecuentes. Emma se declaró siempre contra toda violencia, pero es arquitecta de un plan violento; los hombres le inspiraban un temor casi patológico, pero se entrega a un marinero, el más despreciable que encontró, «para que la pureza del horror no fuera mitigada»; de otro temió que le inspirara alguna ternura.

Dice Borges que el hombre fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia. Ya aquí se denuncia el individualismo referido por el autor

líneas atrás. Emma busca justicia en el sentido de lo moralmente justo para ella, no en el sentido de la sorprendente maquinaria legal que acaso jamás activará sus pasos de paquidermo viejo; rechaza la justicia así presentada. La justicia como representación del Estado es para la joven una «broma siniestra», algo a lo que acaso acudirán los débiles o quienes no quieren en realidad justicia.

No podemos pensar que obró por irreflexión, por precipitación en la termocefalia de la angustia. No, Emma Zunz es de una combatividad épica, pero sus sentidos permanecen en una envidiable inteligencia. Al romper los billetes que el marinero ha dejado en el nochero del antro donde ha consumado su sacrificio, Emma se arrepiente en seguida y reflexiona que no se puede dar el lujo de la soberbia justo aquel día de grandes acontecimientos.

Es decir, su mente permanece (o quiere permanecer) sosegada. La venganza es algo de la sangre, es un deber que ningún código puede impugnar, y si lo hace, a ella no la toca. Con su acto Emma permitiría a la Justicia de Dios triunfar sobre la justicia humana.

Prepara las cosas de tal manera, que no hay una sola fisura por donde se pueda deducir su culpa: «No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada», dice el narrador. Todo es negado a su exterior. Obra su íntima metafísica, que margina, despectiva, cualquier intervención extraña.

Hay un instante en que Emma refuerza el motivo de su venganza. Mejor, lo duplica. Tal vez teme flaquear en el último momento; tal vez quiere magnificar las causas de rencor hacia un hombre que ve como símbolo de todo mal en la tierra, y como tal, ejecutor de infinitas infamias; tal vez, al contrario de los demás verdugos, no le basta una única culpa para descargar el golpe.

Ante el hombre abominable, Emma, más que la urgencia de vengar a su padre, siente la de castigar el ultraje padecido por ello. El hombre no se permitía la salvación. «No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra», expresa Borges.

Es decir, Emma Zunz elimina toda posible desviación de su propósito, ha cancelado hasta el mínimo pensamiento humanitario o piadoso, virtudes que reconocemos frecuentes en ella, ya sea por información directa del texto o por ocultación del mismo (que en literatura es otra forma de comunicar), y sólo un camino ha quedado disponible: la muerte.

Son estos dos cuentos, pues, típicos ejemplos de la venganza que ha sido clasificada como de forma intelectualizada o de agresión diferida, es decir, una manera civilizada de la cólera. Y, como es

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

usual después de cualquier lectura de Borges, nos hallamos aquí sin aliento para emitir un juicio. Borges nos (como diría él) sobrepasa. Sabe aplicar y nunca es inconsecuente con la *epojé,* la suspensión del juicio en los antiguos que, más que un valor nihilista, es la afirmación de que el equilibrio del alma debe conducir a la abstención de formular cualquier juicio dogmático.

Borges, con su forma singular de sintetizar ideas -donde Quevedo diría que pocas palabras dan luz a grandes discursos, sin que el lector eche de menos lo que falta, ni deje de leer lo que no está escrito-, en el citado ensayo *El verdugo piadoso,* hace dos proposiciones: la primera, los asesinos merecen la pena de muerte (léase «castigo»). La segunda, el personaje de *Crimen y castigo,* Rodion Raskolnikov, merece la pena de muerte. Procede el autor a hacer una acotación respecto a que estas proposiciones no son sinónimas. «Paradójicamente -dice- ello no se debe a que sean concretos los asesinos y abstracto o ilusorio Raskolnikov, sino a lo contrario».

Para Borges el concepto «asesino» es una generalización desafortunada. Sabe que Raskolnikov para quienes han gozado y sufrido su historia, es un ser real, verdadero, podríamos decir tangible. ¿Siente el lector de este libro que su personaje es un asesino? ¿Merece el rigor de la muerte o del destierro a la feroz blancura de Siberia?

Para Borges en realidad no hay, estrictamente, asesinos. «Hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto». Leer una novela de las connotaciones de *Crimen y castigo* es vivir la experiencia toda de su personaje, un individuo que -como Alonso Quijano, como Gregorio Samsa- jamás olvidamos. Hace ver Borges que quien ha leído la novela de Dostoyevski ha sido, en cierto modo, Raskolnikov y sabe que su «crimen» no es libre, pues una red inevitable de circunstancias lo prefijó y lo impuso.

Conclusión: como para Jorge Luis Borges el hombre que mató no es un asesino, el hombre que robó no es un ladrón, el hombre que mintió no es un impostor, la consecuencia es que no puede haber castigo sin injusticia.

Él itera su abominación del concepto y señala: «La ficción jurídica *el asesino,* bien puede merecer la pena de muerte, no el desventurado que asesinó, urgido por su historia pretérita y quizá por la historia del universo».

Llega, pues, hasta nosotros, la nítida resonancia de su sentido criminológico en la fascinación de su obra que, como la de Dante tan ponderada por él, es inagotable.

Augusto Escobar Mesa

Diálogo compartido con María Helena Uribe

María Helena Uribe, la gran escritora antioqueña, dialoga con Augusto Escobar Mesa sobre su vida como mujer y escritora, mostrando su penetrante espíritu sensible y su crítica del alma femenina. Su personalidad se revela desnuda en medio de la incertidumbre, con sus verdades a cuestas, sus simulaciones y mentiras, sin abandonar la fe en sí misma y una fuerza trascendente que le permite sobrellevar su propio destino.

Palabras claves: mujer, escritura, sensibilidad, pasado.

María Helena Uribe, the great Antioqueña writer, talks with Augusto Escobar about her life as a woman and writer, showing her penetrating sensible spirit and her criticism of the female soul. Her personality appears naked in the middle of uncertainty, displaying truths, simulations and lies, without abandoning her faith in herself and a transcending strength that allows her to go through her own destiny.

Key words: woman, writing, sensibility, past.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Augusto Escobar Mesa

Diálogo compartido con María Helena Uribe

María Helena Uribe figura entre las escritoras más interesantes de la literatura colombiana de las últimas décadas del siglo XX, a pesar de que su obra de ficción se compone de sólo dos obras, un libro de cuentos y una novela, pero ésto es suficiente para alcanzar el reconocimiento que merece dado el alcance estético de su obra, sobre todo con su novela *Reptil en el tiempo* que revela, además, novedad formal, carácter intimista y reflexivo, mucha autorreferencialidad. También, y de manera singular aborda el tema de la culpa social y moral, de la muerte, de la contingencia humana, de la caída original con una profundidad y trascendencia y una postura crítica como pocas escritoras han logrado hacerlo.

María Helena Uribe nace en Medellín en 1928. Realiza sus estudios primarios en el colegio Sagrado Corazón de Medellín y los continúa en Bruselas entre 1937 y 1939. Ella y su familia regresan de Bruselas a Colombia debido al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Finaliza sus estudios secundarios en el colegio del Sagrado Corazón de Medellín. Luego, estudia inglés y algunas artes en el Marymount College de Tarrytown, cerca de Nueva York, entre 1946 y 1947. En Medellín alterna su formación de manera personal con el estudio de idiomas, artes plásticas, música y deportes. Se casa en 1950 con el odontólogo, escritor, curador y crítico de arte Leonel Estrada. Es madre y abuela de cinco hijos y diecisiete nietos.

Es autora del libro de cuentos *Polvo y ceniza* (1963), la novela *Reptil en el tiempo* (1986) y dos libros de ensayos sobre la obra del filósofo, ensayista y novelista Fernando González (1969): *Fernando González y el Padre Elías* (1969) y *Fernando González. El viajero que iba viendo más y más* (1999) y varios guiones

para televisión. Ha publicado, además, numerosos ensayos y artículos periodísticos para revistas y periódicos nacionales, ha sido asesora de revistas sobre el tema salud y familia, y jurado de concursos de cuento y novela. Desde muy joven se dedicó a la lectura que acompañaba con la escritura, la ejecución de la guitarra y el acordeón. Luego se interesó por la pintura de la que hizo un buen número de obras al óleo cuyos temas prioritarios fueron bodegones, flores y figuras femeninas. A los quince años comienza un diario que se convierte en necesidad y montones de páginas que forman volúmenes con nombres como *Cuando nació el amor*, *Derrumbes de un sueño*, *Soñando con mi ideal* (1947), *Rasgos del amor*. Esas son "sus cosas, sus recuerdos" –como diría la protagonista de su cuento "La buhardilla" del libro *Polvo y ceniza*–: pensamientos que abarcan una vida entera, porque "las palabras ocupan mucho campo y hay que escribirlas poco a poco, leerlas lentamente" (1963:136). Escribió también poesía, pero nunca sintió la armonía, la fuerza y desenvoltura que le procuraba la prosa en la que podía desnudar su espíritu, presentar "el alma objetivada" y mostrarse como "siquiatra absorbente", al penetrar en el mundo intrasubjetivo de sus personajes. Vive el presente con intensidad en torno a los suyos, sus lecturas y su música.

En sus lecturas, Uribe reconoce, entre otros y en distintos momentos, la presencia de autores como Zola, Stendhal, Flaubert, Mark Twain, Paul Bourget, León Bloy, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Alain Fourier, Julio Cortázar, Rómulo Gallegos, Fernando González, buena parte de la literatura francesa de los años cuarenta a los sesenta del siglo XX (la nueva novela francesa) y la literatura mística española. Dos obras de escritores colombianos que tuvieron una especial significación en un momento de sus lecturas fueron *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Tiempo de sequía* (1957) de Manuel Mejía Vallejo. Con éste último escritor mantuvo una estrecha comunicación y fue uno de los más cercanos y exigentes lectores y motivadores de la publicación de su obra.

¿Pero qué es lo que encontramos en la literatura de Uribe que la crítica es unánime para reconocer en ella una de las voces más singulares de la literatura femenina colombiana de la segunda mitad del siglo XX? Su obra de ficción es poca pero densa, intimista, reflexiva, profundamente autocrítica. Ella revela el cuestionamiento existencial de mujeres problematizadas, agonistas, profundamente culpabilizadas que buscan redimirse con lo único posible, la escritura. Ante un estado de abismo permanente, de desfondamiento del ser, la palabra es el único asidero, el resorte último que libera de la muerte (atomización de la existen-

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

cia) y restituye la unidad perdida. Es la afirmación de un yo en su identidad peculiar femenina, crítica. *Polvo y ceniza* al igual que la novela *Reptil en el tiempo* son dos libros de las edades de la vida y del tiempo en los que la escritura y la muerte adquieren exactas y casi tangibles dimensiones; son también los libros de las grietas surgidas en el tiempo, en la noche, en la aridez, en la maternidad, en sí misma, en el amor y las que dejan los libros. Grietas por donde se escapa la angustia sin remisión de vidas en busca de respuestas a preguntas que cada vez sugieren otras y, así, sin límite en el horizonte.

En el diálogo que viene a continuación, María Helena Uribe nos muestra la dimensión de un ser que no cesa de rebujar en su propio interior a través de una mirada penetrante y crítica del alma femenina; espíritu que se revela desnudo en medio de tanta incertidumbre, con sus verdades a cuestas, sus simulaciones y mentiras, pero que no abandona su fe en sí misma y en una fuerza trascendente que le permite sobrellevar su propio destino.

Diálogo con María Helena Uribe
Muerte del personaje y nacimiento de una novela

AEM. Aunque la novela *Reptil en el tiempo* se publicó en 1986, usted empezó a escribirla a comienzos de los años sesenta. ¿Cómo fue el proceso de escritura?, ¿mantiene el mismo hilo narrativo la versión de 1963 con la de 1986?

MHU. En 1963 ya tenía dos capítulos dedicados a Mateo y los había escrito a manera de cartas que Mateo enviaba a su hija. Yo invité a unos muchachos de un grupo de teatro para leerles estos capítulos y saber su opinión y a ellos les gustó. La novela estaría centrada en esos personajes, entonces, por un hecho al azar, se me ocurrió el tema de la cárcel. Y el tema de la cárcel es muy clave, ahí no hay ningún invento. Un día después de haber tenido una discusión con una amiga, me puse a pensar que era tanta la molestia que "yo podría matar a esta persona y nadie creería que la maté".

En esa época nadie sospechaba de uno. Yo podría matarla, entonces uno queda impune pero no resiste la pena moral. Ahí estaba la clave de la novela. Venía tan brava con mi amiga que yo podría matarla, así que llegué a casa y la maté literariamente, y también con ello resolví el lío que tenía de tener personajes como Mateo sin saber si hacer una novela alrededor de él o de otros personajes. Con la idea de la muerte de mi amiga la novela tomó otro rumbo mucho más claro.

AEM. Se sabe que usted hizo casi una docena de versiones antes de publicar la novela en 1986, ¿fue tan dispendiosa la labor de escritura de cada una de esas versiones o sólo las últimas?

MHU. En realidad con la primera no fue así porque yo deseaba participar en un concurso de novela que se había abierto en 1964 en el país y no tenía mucho tiempo. En la demás si intervine bastante. Me gusta corregir mucho cualquier trabajo que hago y por eso me demoro años en una misma cosa. Hay algo particular en la escritura de la novela y es que yo trabajaba de noche y me levantaba a veces a las carcajadas, yo no sé por qué, sobre todo cuando la protagonista empezaba a pelear con las monjas. Pero también había momentos muy angustiosos, por ejemplo, en las reflexiones de ella y en los diálogos con Dios. Así que había de todo. Trabajando día y noche escribí la novela en tres meses y la mandé al primer concurso Esso de novela. Podría decir que el no haber ganado el concurso fue el motivo para su largo proceso, ya que hubo luego muchas reescrituras de la misma. La primera versión también tuvo sus lectores, por ejemplo, se la mostré a un sacerdote amigo que le gustaba mucho la literatura y le encantó. Luego la mandé y no ganó. Yo creo que no la entendieron. Era una novela que iba más allá de ese tiempo. Estoy segura que no la entendieron.

Doble cárcel real y simbólica

AEM. Era difícil, para comienzos de los años sesenta, entender una novela con un tal grado de fragmentación, además, y quizá siguiendo la nueva novela francesa, casi no había historia, salvo estados de alma, autoreferencialidad, el mundo centrado en un espacio ocluido, la celda de una cárcel. ¿Qué motiva a pasar de un tema centrado en un personaje masculino, Mateo, a uno femenino y con otra historia?

MHU. Las cartas de Mateo corresponden a la historia de un sacerdote apostata que educa a su hija sin religión para que no sufra porque él había sufrido mucho. Ese era el tema inicial de la novela. De pronto me di cuenta que era el mismo tema de la cárcel, aunque en otro sentido. Mateo como la protagonista están encarcelados por una culpa. Es la misma simbología de la cárcel. Aunque los dos escriben –la protagonista y Mateo–, es una misma persona que escribe las dos historias, la protagonista. La lectura de *Rayuela* de Cortázar, recién publicada en ese momento, me dio elementos para la construcción de la novela.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Dos tonos para dos dramas intensos

AEM. ¿Inclusive para colocarle a la novela los dos colores al papel, según cada historia?

MHU. No. La idea del papel blanco y sepia vino de unos papeles en negro cruzados con blanco que utilizaba el abuelo a manera de cartas o comunicaciones. Primero utilicé algunos de esos papeles del abuelo para la novela intercalada *Estos pies nuestros*, después yo misma los hacía con marcadores negros. Cuando se iba a publicar la novela se me ocurrió que el papel que le mandan a la protagonista a la cárcel era papel manila, es decir, un color aproximado al sepia, así que decidí que esa parte intercalada debería ir con dicho color para distinguir un color de otro y una historia de otra.

Muchas máquinas de escribir para contar una historia

AEM. Los de las varias máquinas de escribir que utiliza la protagonista sin que en apariencia obedezca a una lógica, salvo una manía o deseo obsesivo ¿sugiere algo en particular?

MHU. En la novela, el marido le manda a su esposa recluida en la cárcel tres máquinas de escribir, porque mi sueño de joven era tener muchas máquinas de escribir. Cuando era adolescente tenía una máquina vieja de mi papá, pero cuando mi prima y yo nos fuimos a estudiar a los Estados Unidos, lo primero que pedí de regalo de grado fue una máquina de escribir. Allá fuimos a escogerla. Le pusieron tilde, le pusieron todo en español y yo vivía escribiendo con lo poco que nos habían enseñado en el colegio aquí en Medellín. Entonces todas las noches yo hacía mis ejercicios y escribía. Yo escribía sin mirar, lo copiaba todo y me la pasaba escribiendo cartas a todo el mundo. Cuando empecé a escribir para mí, deje de escribir cartas. Me dediqué a escribir novelas. El colegio Marymount de Tarrytown quedaba a una hora de Nueva York, era un colegio muy bonito y grande, pero las monjas eran muy indiferentes. Allá no había con quien comunicarse, ni siquiera algo espiritual, nada, ni con el mismo capellán, nada. Entonces fue un año de soledad total. No había comunicación ni con las amigas. Tal vez por eso escribía tantas cartas a mi familia, amigas y conocidos en Colombia.

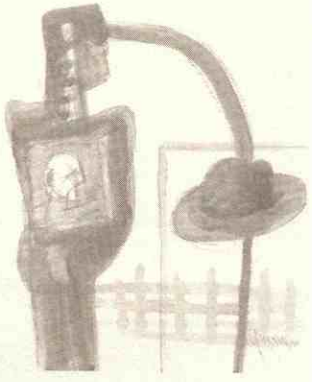
Una vida engendra otras

AEM. ¿Hay algún motivo en particular, adicional al de la muerte

de la amiga de la protagonista, que la lleva a abandonar el tema de Mateo para centrarse en el de la cárcel del personaje?

MHU. En la novela que envié al concurso Esso no estaban sino las páginas blancas, y creo que titulaba *Yo la maté*, es decir, corresponde solamente a la historia de la protagonista en la cárcel. Después en la conversación que tiene la protagonista con la monja, aquella dice cosas como de una apóstata, por lo menos así le parece a la monja, ya que reniega de todo, contradice todo, entonces la protagonista se pone a pensar en un sacerdote apóstata, y ya como estaba escrito el capítulo de la carta de Mateo a su hija, lo incluyo en la novela. Luego tuve que escribir los otros capítulos de los otros personajes, es decir, reescribir de nuevo la novela, y la seguí revisando, dándola a leer a escritores amigos y a conocidos y fueron saliendo, no una sino una docena de versiones hasta que veintitrés años después decidí publicarla, porque sino lo hubiera hecho, todavía la estaría trabajando.

Yo estuve muchos años en función de buscar la palabra, la expresión precisa. Pasaba noches sin que llegara la palabra que necesitaba, a veces salía espontáneamente en el momento menos pensado y me decía: "esa es la palabra que necesito para tal parte". Me sentaba y la ponía, porque las palabras nunca son exactas; nunca encuentra uno la palabra precisa, tiene que pasar muchos años. Entre el momento que empecé la novela, en 1963, y la publicación pasaron muchos años, pero eso no quiere decir que el libro no estuviera escrito, estaba listo, pero lo perfeccioné mucho más. Lo que pasa es que a mí me da mucha brega editar. Por ejemplo, el trabajo que hice sobre Fernando González lo comencé también a mediados de los años sesenta y se publicó en el año 2000 después de muchas revisiones y complementos. Además, me gusta someter el texto a la consideración de muchas personas antes de decidirme publicar y por eso dura años el proceso. Uno de los que leyó con mucho juicio la novela fue Manuel Mejía Vallejo y le hizo una serie de observaciones que acogí algunas y otras no. Por ejemplo, él escribía sobre el borrador cosas como ésta: "ojo con las frases cablegráficas que pueden ser amaneramientos y también se repiten en diálogos". Lo que pasa es que las frases cablegráficas a las que se refiere Manuel se deben a que a mí no me gusta la paja, todavía estoy quitando párrafos que suenan a discurso. Todavía quito más, casi todo sobra. Siempre me ha sobrado el pues, el qué, el aunque, el sin embargo. Todo eso sobra porque es ripio. Así, cada vez soy más concisa porque me alejo de las expresiones fijas, de las muletillas, de los conectivos innecesarios, de la adjetivación.



En esto días me puse a mirar la novela aquí y allá y me encontré en la página 45 todavía un fragmento como discurso, pero el res-

to es muy francés o tal vez inglés, algo entrecortado, frasecitas que van caminando pero entre puntos, sin descripciones ni alegatos. Así que eso yo no lo inventé. Como yo estudié en Bélgica de niña, tal vez mis lecturas de autores franceses debieron haber influido mucho. Recuerdo que en ese entonces mi mamá me compraba un libro semanal y yo me leía un libro semanal. Y si ya lo había terminado lo volvía a empezar mientras mamá me compraba el libro que seguía. Valían 2 francos con 50, que eran muy poco.

Europa se instaló en la memoria como otra manera de ver el mundo

AEM. Cuando se lee su obra, se observa una presencia más cercana a la literatura europea, de la francesa en particular más que de la norteamericana, sabiendo que en Bélgica estuvo aún niña y en Estados Unidos era ya una adolescente y ávida lectora. ¿Cómo fue la experiencia en Europa y que representó personalmente esa cultura?

MHU. En Bélgica viví cuando estaba niña. La historia de esta época es dura porque mi papá era el Jefe del Instituto Profiláctico que él mismo fundó en Medellín. Era como una especie de Cruz Roja. Ese Instituto era lo que más quería. Él fue el pionero de los médicos sociales y de la salud social en Antioquia. En una ocasión y ante una crisis en la Universidad de Antioquia, a él lo nombraron rector, entonces brincaron los liberales y dijeron que no podía devengar dos sueldos. Papá no estaba pensando en los dos sueldos sino en el trabajo. Esto le dio una desilusión tan grande que vendió una valiosa colección de estampillas y decidió irse con todos nosotros para Europa. Yo me acuerdo al lado de él en el bordito de la poltrona, pensando ¿qué iríamos a estudiar y a dónde ir? Primero dijo que debíamos empezar a estudiar alemán porque íbamos para Alemania. Entonces se sentó conmigo a aprender alemán. Y después, otro día, dijo "no, es francés porque vamos para Bruselas". Le recomendaron a Bruselas para la educación de los hijos porque Alemania estaba muy complicada con el asunto de Hitler. Entonces nos instalamos en Bruselas cuando los mayores ya tenían diecisiete o dieciocho años y los menores seis o siete años. Bruselas era un lugar muy sano, muy lindo y familiar. Estuvimos allá entre 1937 y 1939 cuando nos vimos obligados a venirnos porque estalló la Segunda Guerra mundial en 1939. Nos vinimos en un barco en el que teníamos que hacer lo que Titanic no hizo: ensayo de salvamento. Teníamos que ponernos los salvavidas. Los salones estaban convertidos en dormitorios femeninos y masculinos. A mí no se me olvida el paseo

en ese barco, fue algo muy emocionante. A los tres meses hundieron ese barco. No solamente fue inolvidable la vida en Bélgica para mí, sino para toda la familia porque estábamos juntos incluyendo algunos tíos y primos.

Mientras mis hermanas y yo asistíamos a un colegio de monjas del Sagrado Corazón, mi padre se dedicó a investigar sobre salud pública, Cruz Roja y todo lo que tuviera que ver con ayudar a la gente en Medellín. Después volvió a ser rector de la Universidad de Antioquia, creo que en 1948 o 1950. Mientras tanto mi mamá era un ama de casa muy dedicada, cocinaba delicioso, recibía a todos con gran hospitalidad. A Europa no podía ir nadie de la familia sin pasar por Bruselas donde nosotros estábamos, entonces era rico ver la familia reunida. Mi familia la componía cinco hermanos, tres mujeres y dos hombres. Yo quería estudiar en un internado en Bruselas, pero mi madre no me dejó entrar al internado, decía que yo estaba muy chiquita para irme a un internado, que mejor estuviera al lado de mis otras hermanas que estaban en un curso superior. Así que me tocó esforzarme más para rendir como ellas. Muchos años después y ya casada volví a visitar el colegio de mi infancia, pero tuve una gran desilusión porque no era el colegio de antes, muy lindo cubierto de enredaderas y con unos patios inmensos, los pisos brillaban, pero resulta que las monjas no tenían con que pagar los servicios y entonces tuvieron que vender el lugar e irse al campo. Recuerdo que al lado del colegio de las niñas ricas estaba el colegio de las niñas pobres que era gratis porque así lo había establecido el reglamento de la madre fundadora: el colegio de las niñas ricas pagaba el de las niñas pobres.

Un diario llamado *quereme*

AEM. El trabajo de escritura comenzó con los diarios mientras terminaba el bachillerato en el colegio Sagrado Corazón de Medellín, ¿qué era lo que más la caracterizaba en aquellos años de colegio, qué escribía en los diarios?

MHU. Yo era hiperactiva, alegre, muy brincona. Mientras, por ejemplo, Regina Mejía escribía poesía, recitaba extraordinariamente, yo jugaba tenis, tocaba acordeón y guitarra y escribía regularmente mi diario. El primero lo empecé cuando estaba en cuarto de bachillerato. Yo comencé a escribir en unas libretas especiales, eran como pequeños álbumes que vendían en la librería Bedout. Un día me encontré esta libretica y me pareció muy provocativa. Veamos qué dice la primera página de uno de ellos: "Poco pondré hoy, sólo quiero expresar aquel grandísimo

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

deseo que tengo de hacer un diario. Varias veces lo he empezado y siempre he fracasado. Espero que éste sea definitivo. Todos los días me da pereza escribir, entonces sólo hablaré cuando me dé la gana. Así nunca me fastidiaré". Fastidiaré no es palabra mía, es de un cuñado. La usaba mucho Hernán Echavarría Álvarez que venía de España y de Bélgica. Entonces ahí la puse, pues no hay otra manera de decir eso. "Este librito solo tendrá por ocupación guardar lo que yo comunique a mi yo, que aunque sabe todo lo que me pasa, es mejor contárselo para que lo sepa con todos sus pormenores. Tu te podrías fácilmente confundir conmigo. Es mejor que te llame *Quereme,* ¿no te parece?". «Quereme» era el gato que acababan de regalarme, un gato que vino con nombre puesto y todo. El diario lo seguí escribiendo aún después de que vine de los Estados Unidos en 1947 y lo sostuve hasta cuando me casé en 1950, que vi que ya no cuadraba el diario con el matrimonio. Un día leí una cosa simpática de Federico Amiel que fue más lejos con el diario. Dicen que no se casó porque no podía separarse de su diario. Entonces yo abandoné el diario.

El diario se compone de ocho libritos. Volví a escribir otra vez bien cuando papá, mamá y todos se fueron, inclusive Leonel (Estrada, esposo). Yo estaba esperando a María Luisa y como yo no soy de sociedad, me dediqué a escribir porque no salía. Aquí en la casa yo vivía para mis hijos. Primero que todo mis aficiones eran estar al lado de mis hijos: la música, pintar, leer, pero esas aficiones yo las hacía a un lado para atender primero a mis hijos.

Treinta relatos como reacción

AEM. Siempre ha hablado de su trabajo narrativo, pero nunca de la poesía que escribió antes de dedicarse a la narración, ¿cómo fue la historia con los escritores amigos que la desanimaron a seguir con ese género?

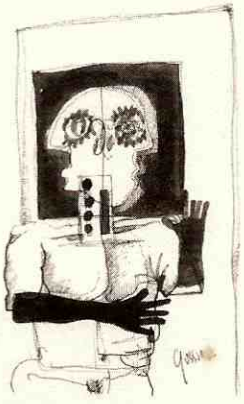
MHU. Cuando estaba esperando a María Luisa que nació en 1957, me dediqué, además de estudiar italiano, a escribir poesía, sacándola a la fuerza con tirabuzón, y así es muy duro. Manuel [Mejía Vallejo] y Carlos Castro [Saavedra] acabaron con ella. Me costó llanto. Mientras la de Olga Helena [Mattei] no acabaron con ella. Entonces me preguntaron: "¿pero tu no escribes prosa, no escribes cuentos?". Sí, sí se me ocurre pero no he escrito. "Pues escríbanos un cuento" y les escribí treinta relatos. Por ahí a los quince días los tenía listos. Creo que eran los años de 1958 ó 59 y fue lo que pocos años después se convirtió en el libro *Polvo y Ceniza.* Esos relatos de *Polvo y Ceniza* fueron pues un reto para mí porque yo quería escribir. Como a Manuel y a Car-

los no les gustó mi poesía, entonces yo estaba buscando por dónde cogía. Le había dicho a Leonel: si yo encontrara quien me dijera cuál es el secreto de escribir, yo escribiría. Pero es que las monjas del colegio no sabían enseñar literatura. A ellas les gustaban muchos escritores, pero no le metían a uno a nadie dentro. Entonces me encontré con Manuel [Mejía Vallejo]. Cuando ya Manuel me acabó las poesías, acabó con todos los términos míos, entonces escribí treinta relatos sin ninguno de los términos que a Manuel no le gustaban. Entonces quedó la prosa aquella. Eso me ayudó mucho, además, acababa de leer *El extranjero* de Camus. Cuando leí *El extranjero*, me dije: "esto es lo que yo puedo escribir, esto es lo que yo escribiría". En cambio, cuando estuve en las cataratas del Niágara, en 1947, yo no podía escribirle nada a las pobres cataratas porque yo no sabía escribir como Valencia [Guillermo], ni como Rivas Groot [José María], ni como ninguno de esos poetas que me había hablado y enseñado las monjas a escribir.

Una tertulia paritaria en asunto de género

AEM. ¿Qué dio lugar para que amigas tuyas de colegio y escritores conocidos pudieran reunirse semanalmente a tertuliar en la oficina de la rectoría de la Universidad de Antioquia a comienzos de los años sesenta? ¿Cómo fueron acogidas las mujeres, por cierto la mayoría jóvenes, en un medio tan machista como el antioqueño?

MHU. Fue una experiencia muy interesante en la que se aprendió mucho por las lecturas que se hacían, las discusiones, las críticas al trabajo de cada uno y el encuentro colectivo de personas formadas e interesadas no sólo en la literatura, sino en muchos otros asuntos. Con *Polvo y Ceniza* ocurrió algo curioso, porque Gonzalo Restrepo Jaramillo que organizó el grupo no sólo lo leyó, sino que escribió un artículo interesante sobre él. Le fascinó eso de la muerta que no despierta y nos comunicó el interés de formar una tertulia con un grupo de mujeres que escribían y con los amigos de él para poder conversar sobre la literatura y otros asuntos, porque en esa sociedad no había espacio para el encuentro con mujeres escritoras. Entonces llamó a Sofía Ospina, Magda Moreno, Rocío Vélez, y yo sugerí los nombres de Olga Helena Mattei, Regina Gaviria y Mabel Escobar, que sabía que escribían pero no habían publicado nada. Con la tertulia se dieron a conocer. Estas tres eran muy competentes e inteligentes. También se invitó a Pilarica Alvear, una adolescente que tenía creo diecinueve años y mucha capacidad para escribir. En la Tertulia ésta publicó su primer libro *Cuando aprendí a pensar* cuan-



do cumplió los veinte años y fue elogiado por la crítica de Medellín y de Bogotá, sobre todo, Eduardo Zalamea Borda.

Todos nos sentábamos alrededor de una mesa ovalada que tenía la rectoría. El rector era Jaime Sanín Echeverri. Gonzalo Restrepo la presidía y el chofer de Gonzalo nos llevaba el tinto. Allí nos sentábamos a conversar y cada uno llevaba lo que quería leer. Luego, hablábamos sobre distintos temas y se hacían críticas al trabajo de cada uno cuando este se leía o se entregaba previamente para la lectura y discusión después. También se hablaba de los problemas de la universidad. Un día me acuerdo, alguien habló de *En busca del tiempo perdido* de Proust y se estuvo hablando de ello en varias reuniones. Así funcionaba todo, un poco descomplicado pero cada uno asumía aquello con mucha dedicación y responsabilidad. Yo aprendí muchas cosas allí, porque me interesaba en ese momento más escuchar que otra cosa, además, no tenía mucho qué decir, ya que había gente muy preparada.

Mejor aprender a escuchar la gente que atenderla

AEM. ¿Se refiere a Gonzalo Restrepo, Javier Arango y demás que ya habían escrito sus libros y eran bien conocidos a escala regional y del país, además de que eran hombres públicos?

MHU. Sí. Allí también estaba René [Uribe Ferrer], Manuel [Mejía Vallejo], Jaime Sanín, Jorge Montoya Toro, Arturo Echeverri Mejía, que ya había publicado una novela. Fuera de la Tertulia que duró tres o cuatro años, yo no tuve más escuela. Mi aprendizaje estuvo en lo que hablaban ellos allá, lo que oía conversar a mi papá con todos los señores que llegaban a mi casa. Yo no le ayudaba a mi mamá a atender a los señores, sino que me sentaba con mi papá y los señores. Entonces yo no aprendía a atender la gente, sino a escucharla. Por mi casa pasaron muchos de los intelectuales de la época, dirigentes, políticos y extranjeros. En ella estuvo Dámaso Alonso, Federico de Onís, Pedro Salinas, Pedro Nel Gómez, Luis López de Mesa, Héctor Rojas Herazo, Fernando Botero, muchas veces Fernando González, Gonzalo Arango. Así como los textos de Manuel y los de Arturo Echeverri, nos tocó escuchar también la lectura de textos inéditos de otras personas que venían como invitados, por ejemplo, estuve en todas las idas de Fernando González, hijo, que nos estuvo leyendo la novela *El Puesto*. Es la historia de un estudiante que se gradúa, saca su título y empieza a buscar puesto en Medellín. Las peripecias que él describe para conseguir el puesto son sensacionales. Era una novela con mucho suspenso porque uno estaba pendiente de si el hombre conseguiría puesto y finalmente nada. El hom-

bre viaja a Bogotá y en el avión conoce unas monjitas, y entonces les pide el favor que le colaboren. Acaba yéndose a una reunión de acción católica en Bogotá, porque allí va un señor que le podría publicar el libro. En todo caso, con ese nombre *El Puesto*, al final consigue el puesto y se prepara un gran discurso para posesionarse, pero ese día sucede algo y le barajan el discurso y se queda con el discurso en el bolsillo. Esa noche acaba entonces en un barrio de tolerancia, y a lo último se encarama en un taburete y les pronuncia el discurso a las prostitutas. Es un libro en el que a diferencia del papá no mencionaba nombres propios, pero eran tales las descripciones que no había necesidad de decir nombres, por eso el libro no lo publicaron.

Camino de búsqueda entre Mateo, Martina María y otro yo protagónico

AEM. ¿Cómo fue el tránsito de los relatos de *Polvo y ceniza* a la supuesta novela en torno a Mateo, aunque en ambos textos se perciben elementos recurrentes como la culpa, los hijos, la escritura, la muerte?

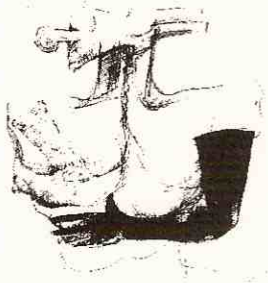
MHU. Cuando terminé los relatos, prácticamente empecé la novela sobre la vida del exacerdote Mateo y la guardé mientras se publicaba. Escribí tres capítulos y la dejé lista. Cuando me vino la idea de matar a esa persona, escribí entonces *La cárcel*. Después seguí puliendo lo de la cárcel y de pronto seguía pensando en Mateo también; hasta que un día junté ambas historias después de haber leído a *Rayuela*. La lectura de *Rayuela* significó eso de la libertad absoluta para uno decir lo que quiera. Te digo que yo no terminé la lectura de la novela de Cortázar, pero me fascinaba sus cuentos, eran muy bellos. Como no me sentía contenta, cada vez que leía mi novela, la volvía escribir porque ya le veía cosas nuevas, distintas. Pasada de la tercera persona a la primera, y después volvía a la tercera o las combinaba. En la primera versión escrita en primera persona, Martina María soy yo, entonces tenía que separar los dos personajes, por eso la titulé *Yo la maté*, pero al separar los dos personajes, Martina María y la protagonista, había que cambiar muchas cosas, incluso el título. Así que me la pasé muchos años cambiando, corrigiendo, precisando cosas, ajustando el manejo de los personajes y el punto de vista de la narración. Y, además, atendiendo las sugerencias de los otros lectores y correctores. Por ahí cada dos años la cogía y volvía a escribir, y me decía: "ya, ya quedó" y mentiras, no quedaba. Fue algo angustioso, pero creo que valió la pena. Menos mal que la publiqué porque si no, todavía estuviese trabajándola.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

AEM. Uno de los aspectos interesantes de su novela que la diferencia de casi todas las demás en Colombia es la construcción formal y tipográfica de ella, ¿es algo premeditado, inconsciente u obedece a algo en particular?

MHU. Exactamente tal como está la novela, yo la fui construyendo parte por parte, como si fuera un rompecabezas; así la iba armando y cuando la estaban imprimiendo, me entregaban las pruebas y yo recortaba y armaba cada hoja como si fuera única, los espacios en blanco, las distancias, la doble numeración, el color de las páginas, el intercalado, etc. Yo le entregué al editor los cuadernos con la diagramación precisa porque no quería que alteraran nada y estaba pendiente que las pruebas salieran tal como estaban en los cuadernos. Claro, si es que los silencios son importantísimos en las páginas blancas. Los silencios son a veces más importantes que las palabras. Hubo una época que los hice así y luego no me gustaron. Uno está escribiendo y sabe cómo debe quedar todo, hasta el difícil tronquito de azúcar hecho con palabras. La linotipista decía que era imposible hacer el tronquito de azúcar, que le salía en rectángulo, que cambiáramos la forma y yo insistía que yo lo había hecho en la máquina y era posible, hasta que por fin lo hizo. Es que a mí me gustaba jugar mucho con la máquina. De alguna manera y luego de haber hecho un capítulo, comenzaba el trabajo de distribución formal como si fuera un nuevo texto. La diagramación de cada capítulo era como el remate de la historia, antes no, quedaba como incompleto. A veces me demoraba más reorganizando el texto en función de los silencios, de los distintos tipos de letras y tamaños según quien hablara o lo que deseaba decir. Terminar cada capítulo era como si estuviera haciendo una obra de arte o parte de ella. Era como hacer una obra en punto de cruz y a mí me gustaba hacer cosas en punto de cruz, y ya sabes que si te equivocas, tienes que recomenzar. Pero lo del terrón de azúcar viene de mucho más atrás. Tengo algo de 1949 cuando le escribí a Leonel una carta. Es un terroncito de azúcar que se va derritiendo. Es que yo lo quería tanto que era como si me estuviera derritiendo. Es más fácil derretirse uno con la persona ausente. Yo siempre escribo sobre lo ausente porque lo que está cerca agobia. Por ejemplo, uno quiere mucho a la familia, pero yo la adoraba cuando estaba en Estados Unidos. Llegaba aquí y éramos todos iguales. Eso que se decía era mejor por carta. Eso dice la monja a la mujer presa en la novela: "eso si es mejor por carta". Fernando González analiza eso en una de sus obras cuando dice que a uno ya le estorba de la gente todo, hasta las arrugas del vestido. Todo, todo, todo. Entonces uno tiene que estar bien lejos.



AEM. El título de la historia intercalada, decía usted en una ocasión, que era una paráfrasis de un texto bíblico, ¿cuál es la relación entre la frase bíblica y el tema de su novela?

MHU. La historia *Estos pies nuestros* tiene que ver con el barro. Se refiere a los ídolos de barro que construimos cuando nos alejamos de Dios. Estos pies nuestros son de barro. A *Estos pies nuestros* no le podía poner el título que hubiera querido, "Ídolos de barro", porque eso ya estaba escrito. Pero *Estos pies nuestros* hace alusión a aquel banquete en Babilonia en el que Daniel tiene que interpretar el significado de los ídolos de barro, es decir, que los ídolos que se construye lejos de Dios tienen la cabeza de oro pero los pies de barro, son efímeros.

Grietas por donde se cuela la angustia del alma

AEM. ¿Supongo igualmente que no hay ninguna relación con el libro de cuentos *Polvo y ceniza* de Clímaco Soto Borda publicado a comienzos del siglo XX y su libro de cuentos con el mismo título?

MHU. No. Algo parecido me ocurrió con "Las grietas" de *Polvo y ceniza*, que según supe mucho después, Jorge Zalamea había publicado un cuento titulado "La grieta", pero las grietas que aparecen en su libro corresponden a otra idea diferente; las mías representan las fisuras que se observan en las vasijas por donde se derrama el líquido, eso es lo que quieren decir "Las Grietas" mías. Es la angustia que se derrama por las grietas del cuerpo o del alma. Entonces, hay cosas que uno no puede decir tal o cual señor la usó, luego yo no la puedo usar, porque es imposible saber quién escribió tal cosa y qué no.'

No hay como el mundo interior

AEM. Estrictamente hablando, en sus cuentos y novela el mundo como escenario casi desaparece, sólo interesa el conflicto interior de los personajes, pareciera que el único vínculo con la realidad fuera el cuerpo, pero un cuerpo lacerado por preguntas sin respuestas, ¿por ello el recurso a la introspección?

MHU. Mis relatos y novela tienden indefectiblemente a un mundo introspectivo. Me refiero con ello a que, por ejemplo, yo estoy leyendo un libro y voy a la parte interior de los personajes, no

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

leo el ambiente. Desde la lectura de *María* me quedó ese asunto. No entiendo cómo Efraín de la mano de Jorge Isaac se puso a describir el río Cauca mientras que María se estaba muriendo. Eso me enloqueció a mí. Fíjese que en mis textos mis paisajes nunca tienen nada que ver con la realidad, sino son los paisajes que ve el alma, y eso me pasa con todo. Me interesa el mundo de dentro, no el de fuera. Me preocupa la angustia del alma ante tantas preguntas imposibles de resolver.

Cuando estaba escribiendo la novela me preocupaba el problema del bien y el mal, ya que el hombre está sometido a tantas presiones externas y a una inadecuada educación que termina por no saber cuál es el límite. Ni los mismos padres ni los educadores religiosos o no, lo saben, y más hoy en una sociedad donde no hay límite, donde todos los valores se perdieron y no hay quién oriente a la juventud. Yo recuerdo que las monjas le enseñaban a uno cosas que para ellas eran importantes, pero cuando uno salía al mundo, la realidad era otra y uno no estaba preparado. Más que educar para el mal, hay que educar para el bien y para asumir la vida cotidiana.

Novela

(1986) *Reptil en el tiempo*. Medellín, Molino de Papel.

Cuentos

(1963) *Polvo y ceniza*. Medellín: Popular Panamericana:
(1959) "Polvo y ceniza". *Arco*. Bogotá 1/3 (jul.-ag.): 296-299.
(1960) "El cáliz". *El Tiempo / Lecturas Dominicales* (sep.4): 2ª.
(1960) "Treinta". *Arco*. Bogotá 6 (en.-feb.): 41-43 y en: *Mujer*. Bogotá 5 (abr.-may.): 28, 40.
(1961) "La buhardilla". *Bolívar*. Bogotá 14/61 (jul.-sep.): 155-162.
(1962) "Grieta en Navidad". *Arco*, 28 (dic.): 799-802.
(1962) "El infierno". *El Colombiano Literario* (jun.3): 4ª
(1963) "Grieta en la aridez". *Arco*, 35 (jul.): 534-535.
(1962) "Un frío distinto". *El Colombiano Literario* (feb. 6): 2.
(1963) "¡Por favor!". *Arco*. Bogotá 36 (ag.): 620-622.
(1965) "Javier". *Gaceta Mensual Tercer Mundo*. Bogotá 14-15 (jun.-jul): 9-10.
(1967) "Grietas en los libros". *Metálica*. Medellín 1 (may.): 2-3.
(1969) "Un frío distinto" y "El Cáliz" en: *Fernando González y el Padre Elías*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana (Colección Rojo y Negro No. 57), p. 49-54, 55-66.
(1984) "Círculo vicioso". *Arco* (abr.-may.): 133-134.

Ensayos

(1969) *Fernando González y el Padre Elías*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.
(1982) *Cecilia Rico: su fauna y su arte primitivo*. Medellín, Colina.
(1987) "Auto-minibiografía en gato gris". *El Mundo Semanal* (jun. 6): 2-3.
(1999) *Fernando González. El viajero que iba viendo más y más*. Medellín, Molino de Papel.

Vídeos

(1986) *El arte al servicio de María*. Medellín, Teleantioquia.
(1987) *El rostro de Dios*. Medellín, Teleantioquia.
(1988) *Rapsodia de Navidad*. Medellín, Teleantioquia.
(1991) *No estamos solos*. Medellín, Teleantioquia.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

César Valencia Solanilla

La historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa

Aproximación crítica a la obra narrativa completa de Germán Espinosa, a partir de la relación entre la ficción y la historia, y la manera como la conjunción de estos factores generan una "historia posible" que pueda ser interpretada como metáfora de la historia. El universo simbólico del escritor cartagenero revela lo que ilusoriamente consideramos como la verdad de la historia y expresa la verosimilitud de lo que objetivamente podemos considerar como representación de lo imaginario.

Palabras clave: ficción, historia posible, representación, verosimilitud.

Critical approach to the complete narrative of Germán Espinosa, departing from the relationship between fiction and history, and the way in which the conjunction of these factors generate a "possible history" susceptible of being interpreted as a metaphor of history. The symbolic universe of Cartagenian´s writer reveals what we illusorily consider as the truth of history, and the expressed verisimilitude of what we can objectively consider as a representation of the imaginary.

Key words: fiction, possible history, representation, verisimilitude.

César Valencia Solanilla

La historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa

En un ensayo titulado "La modernidad literaria en la novela colombiana contemporánea", publicado en el *Manual de literatura colombiana* (Planeta-Colcultura, 1988)[1], señalaba como características principales de la novela colombiana las siguientes:

1. La superación del fenómeno de la violencia socio-política como prurito ético-narrativo, en busca de una interiorización del fenómeno, expresando más bien sus secuelas en el acervo imaginario que sus causas o hechos más protuberantes.

2. La búsqueda de la identidad individual y colectiva mediante la reconstrucción crítica del pasado.

3. La renovación del lenguaje novelístico mediante la experimentación, asimilación y desarrollo de las técnicas modernas del arte narrativo, que representa una relativa autonomía frente a la novela tradicional y expresa una búsqueda formal permanente frente a la complejidad del mundo contemporáneo.

4. La tendencia a desarrollar la llamada «novela urbana», caracterizada por una visión caleidoscópica del mundo, centrada en el ser individual, con una marcada intencionalidad en reflejar la encrucijada del hombre contemporáneo, su anonimidad, soledad, desarraigo y vacío espiritual.

En los comienzos del siglo XXI, estos enunciados siguen teniendo validez, con algunas variaciones formales, y vamos a tenerlas como base para esta reflexión en torno ficción narrativa de Germán Espinosa (1938), ya que su obra ofrece, tal vez como ninguna, todos los matices para establecer la relaciones entre las nociones de ficción, historia, identidades y cultura.

[1] Ver nuestro ensayo: "La modernidad literaria en la novela colombiana contemporánea". *Manual de literatura colombiana*, Bogotá: Planeta-Procultura, Vol. 2, Bogotá, 1988; p. 461-510.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

De las características señaladas, tal vez la que se ajusta de manera más clara a esta propuesta analítica es la que se refiere a la llamada "búsqueda de la identidad individual y colectiva mediante la reconstrucción crítica del pasado". Este fenómeno, que corresponde a muchas de las obras narrativas finiseculares, decíamos, implica una reescritura de la historia, una indagación de nuestras raíces culturales y cierto pragmatismo del discurso narrativo hacia la mejor comprensión de nuestra problemática. No es propiamente novela histórica –en el sentido tradicional-, sino una forma de síntesis polisémica de la historia, en la alternancia de reconstrucción documental y ficción narrativa.

De la ficción y la historia: aproximaciones

Esta relación entre historia y ficción es uno de los aspectos más estudiados cuando se habla de literatura, en todas sus variantes, esto es, la relación entre realidad real y realidad ficticia, mundo objetivo y mundo imaginario, realidad real y realidad virtual. También podría hablarse de la relación triádica en el fenómeno creativo, con la concurrencia de lo que pudiera designarse como realidad, imaginación y ficción. En esta última, la imaginación podría entenderse como el instrumento del que dispone el artista para crear mundos ficticios, en un deslinde no muy claro de fronteras para diferenciar matices de un mismo fenómeno. María Moliner, por ejemplo, al definir la palabra *ficción* expresa: "Invención. Cosa inventada: "Una ficción literaria". Cosa imaginada: "Una ficción de su fantasía". Sea como fuere, lo cierto es que tratándose del discurso literario, una idea y una acción fundamental aparece: aquella de un mundo ilusorio, de una cosa inventada o imaginada que se gesta a través de la palabra. En el lenguaje de la historia, la palabra intenta una aproximación a la verdad objetiva: en el lenguaje de la literatura, la palabra gesta su propio significado, porque busca no la verdad de lo que ilusoriamente podemos considerar como el mundo objetivo, sino la verosimilitud de lo que objetivamente podemos considerar como mundo imaginario. El lenguaje de la historia busca la representación; el de la literatura, el asombro.

Al abordar el estudio de las obras literarias, y en particular de las obras narrativas, debemos tener en cuenta que, aún en las narraciones que pretenden una copia realista de la realidad, su expresión está mediada por el paratexto implícito –su intencionalidad artística- o la voluntad de representación y, en esencia, son creaciones del lenguaje que deben tener un nivel de coherencia interna tal que sean creídas como tales, es decir, como obras literarias, como artefactos verbales verosímiles. De este modo, la

separación que pretenda hacerse entre las categorías de realidad, historia, verdad, imaginación, ficción, virtualidad, etc., en las obras literarias o que aspiren a serlo, por lo general conducen a la ambigüedad o al menos a la confusión: ¿qué significa historia, realidad, pasado, presente, objetividad, en el mundo de la literatura? ¿qué significa o representa, de la misma manera, la noción de verdad, verosimilitud, ilusión, fantasía, imaginación, ficción?

Muchas podrían ser las respuestas como numerosas las variaciones de cada una de ellas. Para estas reflexiones que se presentan en torno a la relación entre ficción e historia en la obra de Germán Espinosa, defendamos una idea elemental y consubstancial del discurso literario: el carácter autónomo y plurisignificativo del lenguaje literario, que une y desune, teje y desteje lo que podemos imaginar como el mundo real y lo que podemos concretar como el mundo de lo imaginario. La autonomía de la ficción literaria está dada en el lenguaje, de tal forma que la presencia de la "historia" o la intención representativa de la realidad en una obra artística, por sí misma, no le confieren un valor estético, ya que este valor estético reside en su coherencia virtual, en el ensimismamiento del lenguaje como enunciador de realidades posibles, en la concreción lingüística del asombro de una realidad que es y será válida por sí misma, ajena a la dictadura de eso que consideramos tan falazmente como "verdad" o como "historia".

Cualquier acercamiento a la relación ficción e historia en obras literarias que tengan realmente esta dimensión, a nuestro juicio, debe considerar esa dimensión soberana del lenguaje, así se trate de obras con vocación histórica o realista explícita. El realismo de la gran novela decimonónica europea, por ejemplo, es considerado como una tendencia clave en el desarrollo de la literatura en la medida en que ofreció una imagen o una representación de asuntos importantes de la historia del continente, pero su valor estético reside en la verosimilitud y fuerza de lo narrado, en los ambientes y atmósferas creados y perpetuados por el lenguaje, y no en la simple reconstrucción de eventos y personajes tomados de la realidad real.

Baste recordar los ilustrativos ejemplos de Balzac, Stendhal, Flaubert o Zola, para sólo mencionar algunos de los autores representativos de la literatura francesa:

Honoré de Balzac, en el delirio de quererlo representar todo, tiene un programa escritural sorprendente: *La Comedia humana* es

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

un proyecto más o menos inhumano que se compone de 136 obras, divididas en tres grandes partes bien elocuentes: La primera, Los *Estudios de Costumbres* comprende un proyecto nada despreciable de 105 novelas, publicadas casi todas y clasificadas en los sugestivos títulos de *Escenas de la vida privada, Escenas de la vida en provincias, Escenas de la vida parisiense, Escenas de la vida política, Escenas de la vida militar, Escenas de la vida en el campo*; La segunda, los *Estudios Filosóficos;* la tercera, *Los Estudios Analíticos*[2].

Stendhal, por su parte, no duda en titular a una de sus más importantes obras, su novela *Rojo y negro. Crónica de 1830,* y en confesar abiertamente que la historia de Julián Sorel es la reconstrucción de un hecho que investigó a fondo en los anaqueles de los tribunales de provincia.

Gustave Flaubert, en *Madame Bovary,* describe con minucias la campiña francesa, sus pueblos, de tal forma que el lector puede reconstruir a plenitud su geografía, sus costumbres y su historia y la trágica vida de Emma Bovary, como él mismo lo confesara a su amante, es tomada de un hecho de amor y muerte que sacudió también la provincia francesa a comienzos del siglo XIX[3].

Emile Zola, heredero de todos estos y de Champfleury, los hermanos Goncourt, Daudet, Coubert, sería el padre del naturalismo, como expresión digamos extrema o radical del realismo, en obras desafortunadamente valoradas con el prejuicio de su militancia naturalista o hiperrealista, como *Germinal*.

En todos estos casos, lo que constituye obra artística, lo que eleva la escritura narrativa a la calidad de obra de arte, no es la reconstrucción más o menos afortunada de la realidad o de la historia, su re-presentación escueta, sino la capacidad de ofrecer una visión particular de ella, de trascender el realismo ramplón de lo que pudiéramos llamar la realidad objetiva, para ofrecer una realidad expresiva, verosímil en sí misma, cuyo centro es el hombre, su complejidad, sus sueños y angustias, la dimensión más profunda de su humanidad resquebrajada.

En este sentido, el autor ha logrado consolidar unas formas de ficción especiales en las que la "historia", lo fáctico, lo sucedido como hecho en el pasado, es transgredido y ficcionalizado para crear una realidad nueva, imaginaria, virtual, que, paradójicamente, puede informar mejor, como discurso, que el discurso de la historia.

[2] Una relación detallada de este extraordinario plan de trabajo de Balzac puede apreciarse en la introducción a Honorato de Balzac. *La comedia humana* (4 vols.), Madrid: EDAF, Ediciones-Distribuciones, S.A., 1970. El Plan general de la obra corresponde al "Catálogo" elaborado por el propio Balzac y antece al Prólogo en esta edición en español.

[3] Esta relación entre historia y ficción, en la que existe un autor implicado en la gestación del universo narrativo, es estudiada ampliamente por Mario Vargas Llosa en su ensayo sobre Flaubert: *La orgía perpetua,* Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1978.

La historia posible en la narrativa de ficción de Germán Espinosa

Teniendo de presente esta frontera movediza entre los términos de ficción e historia, vamos a proponer algunas ideas sobre el interés que siempre ha manifestado Germán Espinosa por la historia, las diversas maneras de encarar el pasado y la forma como todo esto significa una "historia posible en la ficción narrativa" que revele aspectos esenciales de nuestra identidad cultural. Desde una lectura transversal de sus obras narrativas pueden identificarse varios aspectos reiterativos o núcleos estructurantes en esta relación entre la ficción y historia –el mar, el amor, la muerte, el erotismo, la soledad, el poder, la infancia, la religión, el mito, etc.- pero para el efecto de estas reflexiones vamos a proponer dos que a nuestro juicio constituyen los núcleos formales principales para el encarar lo histórico y producir lo ficcional como categoría estética: la ironía y la transgresión.

En primer lugar, digamos que la voluntad escritural respecto de la historia en la obra del escritor cartagenero se puede considerar como consubstancial de su actividad intelectual y es bien temprana en su quehacer artístico: aún en los primeros relatos que conforman su libro *La noche de la trapa* (1965) que pudiéramos ubicar un tanto arbitrariamente como relatos fantásticos o de ciencia ficción, se vislumbra un interés por ocuparse de asuntos relativamente desconocidos del pasado como la alquimia, el esoterismo, la magia, los mitos antiguos, con una intención expresa de resemantizarlos, es decir, de tomarlos como referentes históricos de lo que fue, para revelarlos como experiencias iniciáticas de lo que pudo haber sido, en un sugestivo proceso en el que la ironía y la transgresión juegan un papel fundamental: la ironía, como detonante burlesco, paródico, revelador de contradicciones del ser y de la historia; la transgresión, como elemento desestructurante que pone en cuestión los valores establecidos, todo esto mediado por un interesante trabajo de experimentación narrativa y lingüística, a través de relatos de variada extensión, la utilización de intertextos culturales, el lenguaje cifrado de la ciencia, los diálogos y la composición teatral.

La primera obra con una intención histórica explícita que permita la ficcionalización de espacios y tiempos concretos de nuestro pasado, será, sin embargo, *Los cortejos del diablo* (1970), que cuestiona sarcásticamente las instituciones coloniales de poder, como el estado y la iglesia católica, y se ocupa *in extenso* de lo que sería la Sagrada Inquisición en Cartagena de Indias, en una novela rica en matices expresivos, trabajo del lenguaje, poética y

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

barroca, que significaría el comienzo o la concreción artística de uno de los principales temas de Espinosa, en que la reescritura de la historia se erige como posibilidad de conocimiento real del pasado a través de la imaginación, es decir, como "historia posible", y que desarrollaría de manera significativa en la que es considerada una de las novelas más importantes de la literatura latinoamericana de las últimas décadas: *La tejedora de coronas* (1982). La Inquisición en Cartagena de Indias, en este sentido, es un tema reiterativo y un núcleo estructural destacado en estas dos novelas, aunque en *Los cortejos del diablo* se haga evidente la visión carnavalesca del mundo por la desacralización de la tradición mediante opciones transgresoras tanto formales como de contenido, y en *La tejedora de coronas* el imán expresivo se traslade hacia la recusación del poder eclesiástico como telón de fondo de un siglo marcado por la oposición entre el oscurantismo y la búsqueda de la verdad y de la ciencia; pero sobre todo en donde el lenguaje mismo es transgresor por la desvertebración sintáctica y la concurrencia de voces múltiples que dinamizan el mundo narrado. La ironía, para transgredir los enunciados; la transgresión, para ironizar el mundo de los enunciados.

En *La tejedora de coronas* es bien perceptible esa intencionalidad hacia la "historia posible" mediada por la ironía y la transgresión, si se tiene en cuenta que el autor quiso expresar una semblanza del siglo XVIII en sus más diversas facetas, que abarcan casi todas las formas de conocimiento posible, como la historia, la astronomía, la política, la filosofía, la literatura, la música, el arte, la geografía, el esoterismo, la francmasonería y otras, en las que no basta la enunciación referencial, sino en las que se evidencia una forma de reescritura del saber –y de la historia- en busca de una ficcionalización de esos enunciados. Como propuesta estética, el acierto está en que esa virtualidad que se busca se convierte en "historia posible", en deber ser de la historia, para que lo ficcional no sea visto y asimilado por el lector como un simple despliegue de la imaginación, sino como concreción de lo imaginario en un mundo independiente y tal vez más sugestivo que el de la ficción de la historia que nos brinda el discurso de la historia.

Cualquiera de los eventos y personajes históricos que se revelan en la novela tiene esta marca hacia la "historia posible": la protagonista de la obra, Genoveva Alcocer, "la tejedora de coronas", teje y desteje la historia en la medida en que entra en contacto con ella y en beneficio de la verosimilitud artística, bien sea fungiendo de amante del joven Jean-Marie Arouet (Voltaire), asistiendo a ceremonias iniciáticas francmasónicas de la Gran Logia en París, padeciendo la presión en La Bastilla por sus acciones

revolucionarias, siendo desterrada de su ciudad natal, Cartagena de Indias por el invasión de los filibusteros de la Tortuga y las tropas del Barón de Pointis, saludando a Luis XIV, el rey galante, entrevistándose con el papa Benedicto XIV, y un sinnúmero de aventuras en el mundo de la realidad real, es decir, la realidad histórica. Este accionar y deambular de la protagonista en el mundo histórico desconstruye las supuestas verdades del pasado en el presente de la narración, ya que el recuerdo de Genoveva no es una frágil mirada de lo que "fue" la historia y de lo que ella vivió como ser en esa historia, sino una presencia latente, poderosa, del deber ser de la historia, que configura en el discurso de la novela la "historia posible", soberana, libérrima, transgresora, irónica, del pasado.

Hundirse en las aguas turbias y cenagosas del pasado con una voluntad crítica para reescribir la historia es una inmersión, también, en la nebulosa de la búsqueda de las raíces de la identidad colectiva perdida, en el pasado falaz y problemático; búsqueda, por tanto, esquilmada, desvirtuada y desmemoriada por el discurso de la historia oficial. En *La tejedora de coronas*, este proceso de indagación, afirmación y revelación de la identidad cultural toma como base aspectos claves del siglo XVIII en la relación entre Europa y América, como la introducción de las ideas iluministas en el Nuevo Mundo, el ingreso a la modernidad, el desarrollo de la ciencia, el progreso, desde la perspectiva de la confrontación entre dos visiones del mundo bien diferentes: el racionalismo, la erudición, el positivismo del llamado Siglo de las Luces en Europa, especialmente en lo que atañe a Francia, por un lado; y el irracionalismo, la magia, la emotividad, la intuición, cuando se muestran las singularidades del Nuevo Mundo y sus gentes. La voz narrativa que nombra esta confrontación de visiones del hombre y de la historia, es la de Genoveva Alcocer, mujer excepcional en un siglo excepcional, pero lo hace desde la yuxtaposición de perspectivas, como bien lo señala Cristo Rafael Figueroa en un interesante ensayo sobre Germán con ocasión del *Magíster Honoris Causa* que le otorgara al escritor la Universidad de Antioquia:

> ... cuando el objeto narrativo es Cartagena, el espacio colonial o la España de la Inquisición, su visión (la de Genoveva Alcocer) se despliega desde categorías eruditas, filosóficas y racionalistas. En cambio, cuando el objeto narrativo se centra en París o en la Europa ilustrada del siglo XVIII, su visión se abre paso entre actitudes instintivas, emotivas y afectivas[4].

Esto indica que el personaje protagónico congrega lo que pudiera llamarse una identidad cultural "mestiza", ya que reúne sincréticamente las herencias indígena, negra y española, de tal for-

[4] Cristo Rafael Figueroa, "El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea", en *Estudios de Literatura Colombiana*, U. de Antioquia, No. 8, enero-junio de 2001), p.18.

ma que ella misma, Genoveva Alcocer, es un símbolo de la identidad posible para el futuro en un siglo casi imposible para su realización como presente histórico: en efecto, si se buscan correspondencias del discurso novelesco con la realidad histórica del siglo XVIII, Genoveva Alcocer es casi imposible como ser histórico, aunque perfectamente posible como símbolo femenino de la historia posible en la ficción novelesca. Esto es muy importante de resaltar en esta novela o en obras similares: a la literatura le interesan más los símbolos, las virtualidades, las metáforas, los mundos posibles derivados del lenguaje, que las simples correspondencias con aquello que imaginamos que sea la realidad o la historia. Y Genoveva Alcocer, uno de los arquetipos femeninos modernos más fuertes de la literatura latinoamericana, simboliza esa aspiración de la identidad mestiza que tanto se ha disgregado en la historia del continente, pero que es expresada con un talento singular por Germán Espinosa en *La tejedora de coronas*. Y lo es, digamos, vorazmente: tanto su cuerpo como su espíritu devoran el saber, la inteligencia, las utopías, el cuerpo, el ahora, la historia de su tiempo; liberada del peso o el lastre femenino de la fertilidad, nuclea genésicamente el mundo material y el espiritual, es protagonista, antagonista y "agonista" del siglo XVIII, en la medida en que su saga vital está marcada por la libertad y la apertura hacia todas las formas posibles de conocimiento: la ciencia, la razón, la intuición, la lógica, la astronomía, la geografía, la magia, el ocultismo, el esoterismo, la emotividad. Ni negra, ni india, ni criolla, ni española, sino todo lo contrario, diríamos. Es decir, el símbolo de nuestra identidad mestiza.

Aunque *La tejedora de coronas* ofrezca múltiples posibilidades para la reflexión en torno a la ficción, la historia y la identidad, puede afirmarse que casi toda la producción narrativa y ensayística de Germán Espinosa está marcada por ese interés, y que su preocupación por estos temas es integral y se manifiesta de las más variadas maneras.

La intención de revelar facetas claves del pasado lejano –conforme la clasificación que mencionábamos al comienzo- se hace evidente en la reconstrucción imaginaria de los orígenes mismos de la cristiandad, en una gran novela como *El signo del pez* (1987), que se ocupa en particular de la gesta político-religiosa de Paulo de Tarso, el fundador de la iglesia católica, pero también de la saga individual de un ser atormentado por la duda, el amor imposible con una hetaira, Aspálata. La humanización de Paulo de Tarso y la intencionalidad por lo histórico permiten a Espinosa brindar un fresco formidable del mundo antiguo de la primera centuria de la era actual, relatar matices sugestivos de la discu-

sión filosófica y política entre las sectas de los escenios, los estoicos, los fariseos, los escribas, los sanedritas, los saduceos, los esenios, los gentiles, los levitas, los estoicos y otras corrientes del pensamiento, para ampliar el contexto del nacimiento de la iglesia cristiana y su formación como poderosa corriente social y política de la antigüedad. Como en las novelas ya referidas, el recurso principal es la ironía y la transgresión, o como lo dice en una reseña sobre la novela Evelio Rosero Diago, "la afilada ironía, el recreo verbal, la burla mesurada, el guiño, que preparan el camino para el encuentro con la reflexión, la información -real o recreada- de hechos y personajes históricos"[5].

Algo similar ocurre en *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), que recrea algunos aspectos interesantes de la vida de Simón Bolívar, las contradicciones de su tiempo, las frustraciones de los ideales románticos del siglo XIX en las luchas libertarias, pero sobre todo el diálogo cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo, resultante de la oposición entre los personajes protagónicos: Victorien Fontenier, oficial de las huestes napoleónicas que es atraído por las luchas revolucionarias y el esplendor del Nuevo Mundo, y Simón Bolívar, símbolo del criollismo y heredero ideológico del Viejo Mundo. La perspectiva irónica que se evidencia en la novela está dada por la oposición ideológica y vital de los héroes protagónicos, en la medida en que la obra quiere resaltar, de nuevo, el sincretismo cultural como marcador de identidad; es decir, la yuxtaposición de visiones del mundo que confluyen en una oposición constitutiva, no disyuntiva, de la historia y la identidad cultural. Podríamos imaginarnos un héroe en esa ficción histórica que sirviera como metáfora de la identidad colectiva de nuestro pasado libertario al que llamaríamos, por pura intuicion poetica, Simón Victorien Bolívar Fontenier, el soldado soñador del Viejo-Nuevo Mundo. Es decir, el héroe posible de la historia posible en la ficción novelesca de Espinosa sobre la lucha por los ideales románticos del siglo XIX en América.

Con un tiempo y un espacio también referidos al siglo XIX, y con preocupaciones relativamente similares a las que se vienen enunciando, esta vez dirigidas a ciertos tópicos determinantes de la formación de la nación en lo político, *Los ojos de basilisco* (1992) se ocupa de la ancestral lucha entre liberales y conservadores, gestada en el gobierno de José Hilario López, con la idea de recrear un período importante de lo que sería luego la nación colombiana, mediante la descripción del entorno geográfico, social y político de Santafé de Bogotá en la primera mitad del siglo XX. Representa también la controversia entre la modernización y el anacronismo, entre las ideas del progreso y las de la tradi-

[5] Evelio Rosero Diago. "A filada ironía, recreo verbal, burla mesurada", en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 18, Vol. XXVI, 1989.
[6] Luz Mery Giraldo. "La narrativa de Germán

ción, en atmósferas y ambientes en donde se percibe un ácido humor y una "ironía paródica"[6] en busca de la tensión dramática, pues de lo que se trata es de reescribir la historia a través de la simulación, acudiendo al humor y la aventura como componentes básicos de la ficción novelesca, transgrediendo la tradición mediante unas situaciones y unos intertextos que crean esa historia posible de la ficción en la historia y de la historia ficcionalizada como universo posible. En *Los ojos del basilisco*, como metáfora del animal mitológico de su título que lo fulmina todo con la mirada, la palabra poética del novelista parece transgredirlo todo, mostrando una especie de *collage* de la vida política y social del siglo XIX en la capital de la república, con sus intrigas, sus prejuicios, sus temores y liviandades, la manipulación del poder eclesiástico y civil, utilizando el recurso narrativo de unas historias de amor y de erotismo aparentemente triviales en las que se evidencian trágicamente las contradicciones ideológicas de la época.

Como puede observarse, en las cuatro novelas referidas Germán Espinosa se han revelado asuntos cruciales de la historia y de la identidad colombiana y latinoamericana que representan las fuentes más significativas de nuestros imaginarios culturales: los remotos orígenes del cristianismo, la Inquisición en Cartagena de Indias, la introducción de las ideas de la Ilustración en América, las diversas formas de las luchas revolucionarias por los ideales filosóficos del romanticismo y el nacimiento político e ideológico de la República en el siglo XIX. Pudiera pensarse, entonces, que el interés esencial de Germán Espinosa es el pasado remoto, si entendemos como tal los siglos XVIII y XIX, y la antigüedad clásica. Pero tal aseveración es parcial, si se hace referencia a otras novelas un tanto menos estudiadas de nuestro autor, que son igualmente importantes para la investigación literaria sobre estos fenómenos de la relación historia y ficción, como *El magnicidio* (1979), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *La lluvia en el rastrojo* (1994), y *La balada del pajarillo* (2002), en las que el interés se traslada a la refabulación de un pasado relativamente reciente, pero con reiterada actitud crítica y cuestionadora frente a una tradición apenas forjada o en plan de forjarse, para poner el discurso novelístico en el centro del debate de algunos hechos también determinantes en nuestra historia.

En un momento en donde la lucha guerrillera apenas empezaba a cuestionarse pero aún se pensaba en la realización de unos ideales políticos e ideológicos no contaminados por la delincuencia común y el narcotráfico, por ejemplo, Espinosa publica *El magnicidio,* para reflejar la experiencia revolucionaria "posible" en un país tropical y el asesinado de un líder, con una voluntad transgresora hacia la refabulación de un fenómeno que puede tener

Espinosa: historia, ficción y suspenso". Prólogo a *Narrativa Siglo XX desde 1950. www.idct.gov.co/BibliotecaBogota/Info/AY/AY001.HTMNarrativa de Germán Espinosa: Historia, Ficción, Suspenso.*

referentes más o menos identificables -como historia posible- en los años 80 en América Latina.

En esa misma vertiente, pero con procedimientos literarios diferentes como el de la inserción del discurso de la novela negra y la narración expresionista, que son recursos muy apropiados y eficaces en la literatura de Espinosa para revelar algunas facetas del mundo contemporáneo, el autor propone una lectura y un acercamiento a la cotidianidad bogotana de finales del siglo XX en dos novelas: *La tragedia de Belinda Elsner* y *La lluvia en el rastrojo*. En ambas obras se vislumbra una ciudad caótica, violenta, fragmentada, terrible, ensimismada en su esperpento, esquizofrénica y solitaria, como prototipo de las llamadas ciudades posmodernas que cargan con el lastre de su inmensidad, miseria y desolación. Esta fabulación de presente, que el propio autor en cierta medida había desdeñado cuando afirmaba que "No es fácil descifrar el presente, que gesticula ante nosotros"[7], recompone la visión irónica y transgresora aludida anteriormente, en el sentido de proponer, con los guiños lúdicos y burlescos de los personajes y las situaciones, el enfrentamiento de hechos e historias truculentas y grotescas. El relato policial *La tragedia de Belinda Elsner,* permite la incursión en la narración sicológica compleja y el inteligente juego de equívocos con el lector, todo ello en una atmósfera frenética y esquizofrénica, como si se tratara de una metáfora de la cotidianidad citadina de esa "historia posible" del esperpento bogotano finisecular. Y el sentido burlesco de los mismos nombres de los personas, en *La lluvia en el rastrojo*, una especie de símbolo de la anonimidad del habitante de las grandes urbes, en un ambiente de melodrama e ironía paródica que es una forma, también muy peculiar, de encarar esa fabulación y resemantización del presente.

Todos estos aspectos se congregan de una manera todavía más lúcida en una verdadera joya literaria en Colombia, como lo es *La balada del pajarillo* (2000), en la que la ciudad es una fusión imaginaria entre Cartagena de Indias y Bogotá en el mundo contemporáneo, en una novela que plantea y resuelve muchas de las obsesiones del autor por el mito, la historia, el arte, la literatura, la poesía provenzal, el crimen, el amor, erotismo y el papel de la mujer en el mundo imaginario de la ficción mediante la parodia, el humor, la ironía y los juegos verbales.[8]

En los cuentos que componen el volumen *Cuentos completos* (1998), también se exalta ese interés por utilizar lo histórico-real como un instrumento para la ficción narrativa, en este caso como una caja de resonancia de doble vía, es decir como génesis del eco y como sonido que se devuelve dotado de nuevas resonan-

[7] Rosero Diago. "Con Germán Espinosa. Afirmar el vitalismo del arte", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Número 24-25, Volumen XXVIII, 1990.

[8] Ver César Valencia Solanilla. "Los misterios de la Diosa Blanca en La balada del pajarillo de Germán Espinosa", en *Revista de Ciencias Humanas*, No. 28, junio de 2001, p. 57-64.

cias. Además de los aspectos que señalábamos al comienzo de estas aproximaciones y que se refieren a su primer libro de cuentos, *La noche de la trapa,* existen otros motivos recurrentes que establecen el diálogo crítico con la historia y la intratextualidad en el universo narrativo del autor, como pueden ser la revalorización de los mitos clásicos (el mito del diablo, Polifemo, el Santo Graal, el crisol, la piedra filosofal, el eterno retorno, el erotismo y otros en *Los doce infiernos* y *Noticias de un convento frente el mar*); la violencia y el poder de los dictadores en América Latina en el cuento «El rebelde Resurrección Gómez" que se ocupa de la imagen del doble y del sátrapa boliviano Melgarejo; la transgresión en la ficción histórica en busca de una "historia posible" en relatos como «La loxuria adoquier» sobre don Juan Ruiz, arcipreste de Hita, o en "Orika de los palenques", que es la inversión burlesca de la historia del líder negro Benkos Biojo, en la que su hija de enamora de un soldado español y pone en peligro la pretendida identidad negra de su padre y de su raza, como también en «La máscara amorosa de la muerte», que relata la melodramática historia del héroe venezolano de la independencia americana, José María Anzoátegui, conocido por su puritanismo y fidelidad, pero que sucumbe a los encantos de Cecilia Gómez y muere de apoplejía por el poderoso impacto que le significó una relación erótica fugaz y maravillosa con esta magnífica mujer. Relatos estos que pertenecen al libro *El naipe negro*, que es una especie de síntesis de toda la cuentística de Espinosa.

El ensayo

Si estas reflexiones las hiciéramos extensivas a la obra ensayística de Espinosa, se configuraría un cuadro muy amplio pero sumamente coherente de esta relación entre la ficción y la historia para expresar fenómenos claves de nuestra identidad individual y colectiva y por lo tanto de ofrecer un panorama sugestivo de nuestra cultura. Germán Espinosa, además de un gran creador de ficciones, es uno de los ensayistas literarios más agudos y brillantes de nuestro país, en la línea en que lo son Fernando Cruz Kronfly, Rafael Humberto Moreno-Durán y William Ospina, es decir, autores que son al mismo tiempo poetas, narradores y hombres de pensamiento, esto es, escritores e intelectuales integrales en los que las fronteras de lo ficcional y lo histórico se diluyen en la gestación de universos e historias posibles; y en los que se hace explícito el tránsito y la correspondencia entre el mundo *imaginario* de la ficción y el mundo *imaginado* de la historia para la reflexión histórica.

La obra ensayística de Germán Espinosa[9], en este sentido, es también una incursión en el pasado y en la historia de Occidente que busca desentrañar asuntos fundamentales de nuestra identidad y establecer un diálogo con la tradición cultural. Algunos de los libros de ensayo de nuestro autor pueden ser considerados, incluso, como hitos claves para la reflexión literaria en Colombia, como *La liebre en la luna* (1968-1988) y *La elipse de la codorniz* (1985-1999). En el primero, con propuestas muy sugestivas sobre la literatura y la historia, el trabajo del escritor, el modernismo, la modernidad y sobre escritores también claves en la literatura del continente, como Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Mujica Láinez y Zapata Olivella; el segundo, sobre la presencia en nuestras letras de la herencia francesa, en particular de Flaubert, Maupassant, Mallarmé, Rimbaud, y sobre la discusión en torno al mestizaje cultural, la oposición entre civilización y barbarie, el papel del Caribe en la apertura del continente al mundo de la modernidad y el diálogo intercultural. Para la investigación literaria, una propuesta sugestiva sería establecer esa íntima relación entre la literatura de las ideas y las ideas sobre la literatura que existe entre la ficción y la historia en Germán Espinosa, conforme las obras narrativas y los libros de ensayo que hemos mencionado en este texto; de la misma manera, la sugestiva conversión en *nouvelles* recientemente publicadas como *Romanzas para murciélagos* (1999) y *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003). Esto nos conduciría a una especie de género híbrido en busca de la totalidad expresiva en el que se fusionan los discursos de la historia, de la literatura y de la ciencia, y que significaría una lectura transversal de sus ficciones y de sus ensayos.

Finalmente, digamos que la historia posible en la ficción de Germán Espinosa se deriva de unos postulados estéticos que ha defendido desde cuando empezó su ya larga e intensa carrera de escritor: hacer que la ficción sea una forma de conocimiento del hombre y del mundo y no una pura invención imaginaria salida de una "torre de marfil"; mostrar como la fantasía en su narrativa no brota de la pura fantasía sino que está enraizada visceralmente con la realidad; revelar que el texto literario nos proporciona elementos importantes para aproximarnos a la condición humana concreta y sensible; sugerir que sus obras están abiertas para sugerir, desde diversos ángulos, las múltiples caras de nuestro presente y nuestro pasado; crear espacios imaginarios para que en sus libros se adivine, como escritura simbólica secreta, una historia posible en la que el hombre intenta afanosamente encontrar la medida de su libertad y de su trascendencia.

[9]. Ver: Germán Espinosa. *Ensayos completos* (2 vols.), Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Bibliografía de Germán Espinosa:

Poesía:

Letanías del crepúsculo (1954)
Canciones interludiales (1954-1960)
Claridad subterránea (1955-1979)
Coplas, retintines y regodeos de Juan, el Mediocre (1974)
Reinvención del amor (1965-1984)
Diario del circunnavegante (1971-1979)
Libro de conjuros (1974-1990)

Estos libros fueron publicados como *Obra poética* (Bogotá: Arango Editores, 1995)

Cuento:

La noche de la Trapa (Bogotá: Continente, 1965)
Los doce infiernos (Bogotá: Colcultura, 1976)
Noticias de un convento frente al mar (Bogotá: La Oveja Negra, 1988)
El naipe negro (1998)

Estos libros fueron recogidos en *Cuentos Completos* (Bogotá: Arango Editores, 1998)

Novela:

Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas. Montevideo: Alfa, 1970, 1971, Caracas: Tiempo Nuevo, 1971, 1979, Turín: Einaudi Editore, 1973, Bogotá: Pluma, 1977, La Oveja Negra, 1985, Altamir, 1992 y edición en francés en 1996)
El magnicidio (Bogotá: Plaza y Janés, 1979, Magisterio, 1998)
La tejedora de coronas Bogotá: Pluma, 1982, 1983, Alianza Editorial, 1987, Barcelona: Montesinos, 1995, 1997, 1999, Alfaguara, 2002. En francés: *La cartagénoise,* Unesco-La Différénce, 1995, premiada por la Unesco.
El signo del pez (Bogotá: Planeta, 1987, con traducción al coreano. En francés: *Le signe du poisson,* Paris: 1998)
Sinfonía desde el nuevo mundo (Bogotá: Planeta, 1990)
La tragedia de Belinda Elsner (Bogotá: Tercer Mundo, 1991, 1994)
Los ojos del Basilisco (Bogotá: Altamir, 1992)
La lluvia en el rastrojo (Bogotá: Arango, 1994)
La balada del pajarillo (Bogotá: Alfaguara, 2000)

Novelas cortas:

Romanza para murciélagos (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1999)
Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón (Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003)

Ensayo:

Tres siglos y medio de poesía colombiana (Convenio Andrés Bello, 1980, 1984)
Guillermo Valencia (Bogotá: Procultura, 1989)
Luis Carlos López (Bogotá: Procultura, 1989)
La liebre en la luna (Bogotá: Tercer Mundo, 1990)
La aventura del lenguaje (Bogotá: Planeta, 1992)
La elipse de la codorniz (Bogotá: Panamericana, 2001)
El sueño ético en Atenas y otras prosas (Bogotá: Eafit, 2002)

Estos libros fueron recogidos en *Ensayos completos*, 2 volúmenes (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002)

Biografías

Lino de Pombo, el sabio de las siete esferas (Bogotá: Colciencias, 1998, Colciencias-Panamericana, 1998)
Federico Lleras Acosta, la lucha contra lo invisible, (Bogotá: Colciencias, 1998)
Anatomía de un traidor (Bogotá: Canal Ramírez Antares, 1973, Distribuidores Asociados, 1982)

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Julián A. Giraldo Naranjo

El simbolismo esotérico en "La tejedora de coronas" o el testimonio de la historia bajo el signo del ánima

La interpretación hermenéutica del arquetipo femenino en *La tejedora de coronas*, nos ha permitido señalar, no solamente la triple dimensión del símbolo en su significación cósmica, onírica y poética, sino también los vínculos esotéricos que subyacen en la asimilación simbólica de Genoveva Alcocer, con las influencias astrológicas del planeta Urano y los acontecimientos decisivos del siglo XVIII. Asímismo, consideramos que las diversas variaciones del simbolismo femenino en la novela de Germán Espinosa, constituyen, por una parte, el núcleo preformativo de la obra de arte como polifonía simbólica; y por otra parte, la doble función de la memoria (*Mnemosine*), como reminiscencia poética y como narrataria de la historia. En este sentido, Genoveva Alcocer se revela como *símbolo de símbolos*, esto es, en la medida en que representa tanto el tránsito conflictivo de la *Edad Antigua* a la *Edad Moderna*, como la simiente creativa del Nuevo Mundo, bajo la égida de un espíritu revolucionario.

Palabras claves: Hermenéutica simbólica. Arquetipos. Astrología. Esotérico. Inconciente colectivo.

The hermeneutic interpretation of the feminine archetype in "The weaver of crowns", allow us, to point out not only the triple dimension of the symbol in its cosmic, oniric and poetic meaning, but also the esoteric links that underly in the simbolic assimilation of Genoveva Alcocer, together with the astrological influences of the *Uranus* planet and the decisive events during the eighteen Century. Likewise, we consider that the different variations of the feminine simbolism in the roman of Germán Espinosa, give shape, in one sense, to the original nucleus of the masterpiece as a simbolic polifony; and on the other hand, the double function of the memory (*Mnemosine*), as poetic remembrance and narrative of the history. In this sense, Genoveva Alcocer herself as a symbol of symbols, this is, in the measure that it represents the conflictive transit of the Ancient Age to the Modern Age, as the creative seed of the New World, under the egid of a revolutionary spirit.

Key words: Simbolic hermeneutic. Archetypes. Astrology. Esoteric. Collective unconsciousness.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Julián A. Giraldo Naranjo

El simbolismo esotérico en "La tejedora de coronas" o el testimonio de la historia bajo el signo del ánima

La ensoñación está puesta bajo el signo del anima. Cuando la ensoñación es realmente profunda, el ser que viene a soñar en nosotros es nuestra *anima*
Gaston Bachelard

El tiempo histórico encuentra, a un nivel muy sofisticado, el antiguo tiempo de la memoria, que atraviesa la historia y la alimenta
Le Goff

Para la *hermenéutica simbólica* el arquetipo poético constituye el núcleo preformativo de la obra de arte, en virtud de la similitud que se instaura entre la imagen como creación poética (*poiesis*), y el sentido como recepción estética (*aisthesis*). El poder creativo del símbolo estriba, justamente, en que a través de la imagen se vivencia un sentido, se despierta una experiencia hermenéutica que nos implica en la obra de arte. Pero esta experiencia hermenéutica no solo circunscribe la comprensión racional del fenómeno literario, sino que también involucra los más profundos atavismos, a partir de una serie de evocaciones inconscientes que suscita la imagen poética como participación simbólica (*catarsis*)[1].

Ahora bien, desde una mirada hermenéutica, consideraremos que en el trasfondo de la obra de Germán Espinosa, *La tejedora de coronas*, subyace un arquetipo femenino que no sólo prefigura el despliegue narrativo de la novela como polifonía simbólica, sino que también confirma esa antigua naturaleza femenina de la *memoria* (*Mnemosine*)[2], como función poética y como narrataria de la historia.

[1] La *poiesis* como creación, la *aisthesis* como recepción y la *catarsis* como participación, constituyen según H. R. Jauss, la totalidad del ciclo hermenéutico.

[2] La *Mnemosine* griega es la divinización de la Memoria como madre de las *Musas*.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

El desarrollo de la novela comparece así, como el despliegue narrativo de los iconos que se imbrican en un juego especular de simpatías y correspondencias, a partir de la imagen prototípica de Genoveva Alcocer como matriz poética. En este sentido, trataremos de señalar ese crisol de imágenes, que va configurando una especie de aguafuerte del siglo XVIII, en donde la doble naturaleza del símbolo femenino cumple una función mediadora entre la luz y la oscuridad, entre la intuición y la razón, entre el Iluminismo y el Colonialismo, entre el esoterismo y la ciencia, etcétera.

Veremos, además, cómo la tensión creadora del arquetipo poético de *La tejedora de coronas*, se resuelve dentro de lo que la hermenéutica simbólica define como los dos regímenes de la imagen: *Régimen Diurno y Régimen Nocturno*. Así, por ejemplo, mientras la imagen *diurna* de Genoveva Alcocer asume una actitud heroica frente al mundo en su periplo extranjero o en su aspiración de llegar a ser una astrónoma empírica, que redimiera el nombre de su amado Federico Goltar como descubridor del planeta Urano; por el contrario, su imagen *nocturna* se revela mística y hermética, bajo la encarnación de la bruja de San Antero o en los simbolismos lunares que prefiguran algunos desarrollos esotéricos de la novela. De este modo, la dialéctica de la imagen (*complexio oppositorum*), constituye tanto el carácter polivalente y antinómico del símbolo como sus múltiples sentidos, que se traducen, -a lo largo del texto-, en la polisemia misma del discurso, lo cual confirma, de cierta manera, nuestra tesis inicial de que en la imagen poética se concentra todo el universo narrativo de la novela.

Por lo tanto, el icono de Genoveva Alcocer ha de ser interpretado en diferentes niveles, ya que a partir de esa suerte de claroscuro simbólico, se irradia un haz de correspondencias que cubre la totalidad del texto narrativo, esto es, el tránsito conflictivo de la *Edad Antigua* a la *Edad Moderna*, a través del enfrentamiento entre dos visiones de mundo, antagónicas pero complementarias. Por consiguiente, la *anamnesis*[3] de Genoveva Alcocer, desde las mazmorras de la Inquisición de Cartagena de Indias, constituye, -por decirlo así-, la interpretación emotiva de un siglo decisivo para el destino de Occidente, cuya simiente creativa corresponde al testimonio de la historia, *puesta bajo el signo del anima*[4], como símbolo fundacional de un Nuevo Mundo.

Además, trataremos de señalar el origen esotérico del arquetipo femenino en *La tejedora de coronas*, no sólo en virtud de la dimensión oculta que comporta el símbolo, sino también porque existe una vinculación explícita entre Genoveva Alcocer y la as-

[3] Nos referimos al término *anamnesis* en el sentido platónico, que establece una íntima relación entre la memoria y el conocimiento, y en nuestro caso específico, entre la *Memoria* y la *Historia*.

[4] Nos referimos al *anima* en el sentido en que Gaston Bachelard asume la categoría junguiana, es decir, a esa porción del inconciente humano, que constituye el receptáculo de toda ensoñación poética.

trología, y de una manera un tanto más velada, entre los diversos iconos femeninos de la novela con los Arcanos mayores del Tarot de Marsella.

Siguiendo esta línea de interpretación, veremos también cómo el simbolismo ha establecido, al lado de la figura femenina, otra serie de imágenes de carácter esotérico (teriomorfas, catamorfas y nictomorfas)[5], que constituyen un complemento iconográfico de los atributos femeninos. En este sentido, consideramos que los diversos lenguajes esotéricos, -llámense astrología, alquimia o Tarot de Marsella...etcétera-, configuran unas modalidades y estructuras comunes que posibilitan su asimilación simbólica, a la vez que los tornan en un campo fecundo para la exégesis hermenéutica.

Ahora bien, para adentrarnos en una primera interpretación del arquetipo, partiremos de la idea de Paul Ricoeur, que reconoce en el auténtico símbolo tres dimensiones concretas:

> es al mismo tiempo "cósmico" (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), " onírico" (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último "poético", o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto[6].

Siguiendo el orden de la anterior definición, nos ocuparemos inicialmente de identificar estas tres dimensiones del símbolo en *La tejedora de coronas*.

Como símbolo cósmico

En correspondencia con los cánones clásicos de la *poíesis* antigua, Germán Espinosa se propone re-crear los acontecimientos fundamentales del siglo XVIII, desde la sensibilidad femenina, en donde se reconoce no solamente la necesidad profunda de una re-lectura de la historia, sino también la instauración de un nuevo orden, de una nueva visión de mundo. Es por ello que, sólo a través de la poesía -*ese lenguaje materno del género humano*, en expresión de Gadamer-, la voz del creador se constituye en la artífice de ese universo narrativo, cuya sensibilidad contrasta con los presupuestos históricos de una visión logocéntrica del mundo. De este modo, Espinosa no concibe una historia que se re-construya mediante unos supuestos hechos "objetivos", sino

[5] Es decir, imágenes de la animalidad, del descenso y de la noche, respectivamente.

[6] Paul Ricoeur citado por Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Argentina: Amorrortu, 1971. p16.

que es el creador de una estética narrativa que se instaura a partir de una determinada cosmogonía, o lo que es igual, a partir de una imagen poética como generadora de mundo.

Así pues, en términos de la primera dimensión del símbolo señalada por Ricoeur, la imagen de Genoveva Alcocer se difunde, -a la manera de un *corpus* narrativo-, por todo el ámbito de la novela, generando las claves de una cosmogonía originaria.

Es así como alrededor del arquetipo de *La tejedora de coronas*, se acrisolan una pléyade de imágenes femeninas, cada una de las cuales comporta una función simbólica determinada, esto es, como metáfora del cosmos, como fuerza creativa del Eros, como génesis de la cultura, como alegoría de las antiguas diosas generadoras del universo, como cosmos invertido en el reflejo especular del espejo, como espíritu revolucionario; en suma, como el testimonio poético de un siglo que se debate, entre la luz y la sombra, entre el olvido y la memoria.

Y es, justamente, en esta medida que la intencionalidad estética de Espinosa se asimila a la poética antigua, salvo que a partir de la representación femenina como modelo idealizado del cosmos. De allí que el símbolo de la heroína represente unas veces la configuración corpórea del universo, y otras veces, el testimonio de su historiografía. El primer aspecto se ilustra en los cosmogramas de Bignon y Aldrovandi, o en las antiguas cartografías terrestres, cuyo símil es el cuerpo femenino desnudo, mientras que el segundo aspecto se revela en la *anamnesis* de Genoveva Alcocer, como recuperación poética de la historia.

En cuanto a la asimilación estética de la desnudez femenina y el cosmos, en el primer capítulo aparecen dos imágenes reveladoras, cuyas variantes prefiguran, de alguna manera, la arquitectura simbólica de la novela. La primera imagen hace referencia al bello cuerpo desnudo de Genoveva Alcocer frente al espejo, en una noche tormentosa de Cartagena de Indias, a comienzos del siglo XVIII: *"y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo inverso universo no pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo*[7]*"*.

Mediante el reflejo especular de ese *inverso universo*, la autodescripción del cuerpo desnudo de Genoveva, se va tornando en una suerte de alegoría telúrica, en una cartografía terrestre, que se transmuta, simultáneamente, en una vívida representación del cosmos:

[7] Espinosa, Germán. *La tejedora de coronas*. Colombia:Montesinos.1999. Todas las citas empleadas en este trabajo remiten al número de páginas correspondientes.

> para ascender voluptuosamente por la vía láctea de los muslos hasta detenerlos en el meandro divino, en el delta codiciado por el que medievales caballeros cruzaron sus espadas en justas de honor, perfecto intercolumnio cuyos soportes cilíndricos habían de rostrar, no los espolones de las naves fenicias, sino las suaves garras del amor, y tras escalar con un estremecimiento el declive ligero de la pelvis y el vientre, dirigirlos hacia el ombligo egipcio y diminuto.(8)

Estas imágenes en las que se asimila misteriosamente el cuerpo femenino desnudo con la tierra y el universo, derivan, quizá, de antiquísimos mitos matriarcales, cuya actualización se revela en el asombro mismo de Genoveva, cuando expresa: *"absorta en mi cuerpo como en el oficio de una mística milenaria"*(8). El carácter atávico de esta evocación poética, nos permite vincular la imagen de Genoveva Alcocer con las antiguas cosmogonías prehelénicas, en donde el universo dependía solamente de una diosa universal que generaba todas las cosas (*Eurínome*). En concordancia con esta alegoría cosmogónica, la escena inicial podría ser interpretada en los siguientes términos: frente al caos y la disolución, que supone la noche y la tormenta, el bello cuerpo desnudo de Genoveva Alcocer, cual una nueva Eurínome, simboliza el nacimiento del cosmos frente al espejo.

Ahora bien, a partir de este arquetipo simbólico se derivan una serie de variantes imaginarias a lo largo del texto, tales como el retrato de Genoveva encarnando una Venus desnuda frente al espejo: *"las largas horas en que debía posar sin ropas para el retrato, o mejor, para la Venus ante el espejo que Hyacinthe Rigaud deseaba plasmar a partir de mi cuerpo de criolla"* (117), o el cosmograma de Aldrovandi y de Bignon, *"en el cual se representaba al universo como una mujer desnuda, símbolo del poder satánico"* (29), o la asimilación entre el cuerpo y el universo, a la que Apolo Bolongongo se refiere luego de hacer el amor con Genoveva de *casi noventa años*: *"el universo y el cuerpo humano eran todos una sola esencia sagrada y ningún acto que nos causara sano placer podía considerarse contrario a las leyes divinas"* (367); o incluso, en la dramática escena de la maldición de la leprosa de San Lázaro, proferida contra Genoveva: *"¡serás muy desgraciada en la vida y algún día te verás al espejo y encontrarás que eres mucho más horrible que yo!"* (42).

De esta manera, se multiplican los ejemplos a lo largo del texto, razón que nos confirma que, a partir de esta primera asimilación entre el cuerpo desnudo femenino y el universo, se instaura una visión de mundo en la que subyace la idea de la legalidad cósmica, es decir, en donde las leyes exteriores del universo (Macrocosmos), se proyectan sobre las leyes interiores del mundo (Microcosmos), y viceversa.

En efecto, esta mirada totalizadora del Universo se asemeja en su estructura a la *poíesis* clásica, cuyo paradigma se encuentra en la construcción del escudo de Aquiles, ejecutada por Hefesto. Recordemos que en la célebre descripción de la Ilíada, el escudo del héroe griego representa el orden cósmico, mediante una serie de círculos concéntricos, que van desde la periferia hasta el centro, en una sucesión de imágenes que se inician con la descripción del último cielo de las estrellas fijas, y que concluyen con el relato de los acontecimientos mundanos, matizados por la armonía de los contrarios: la guerra y la paz, la ciudad y el campo, el trabajo y el juego[8].

Del mismo modo, Espinosa parte de una descripción de las constelaciones celestes como configuración de un mundo en formación, bajo el presupuesto de la correlación existente entre el orden exterior del cosmos y los acontecimientos mundanos. Esta descripción inicial sirve de preámbulo a esa idea que se va consolidando a lo largo de la novela, de que tanto el carácter de la heroína como su destino, están determinados por el devenir cósmico. De allí, que en una primera instancia, Espinosa formule simbólicamente el conflicto entre la Antiguedad y la Modernidad, a través del enfrentamiento entre dos visiones de mundo, es decir, entre la concepción astronómica y la visión astrológica del cosmos. La primera está constituida por el catálogo de las constelaciones celestes (Ciencia y Razón), mientras que la segunda, corresponde a la descripción poética de las doce domificaciones celestes, en correspondencia con los doce signos zodiacales (Magia y Poesía). Así pues, este antagonismo inicial prefigura, a lo largo de la novela, un juego de oposiciones que nos recuerda esa eterna lucha de los contrarios, que señalara Heráclito, como generadora de todas las cosas. Veamos estos dos ejemplos, citados *in extenso* del primer capítulo, para confrontar lo expuesto:

> allá Sirio del Can Mayor, el más irónico, acullá Capela del Cochero, de pestañeo sarcástico, hacia el horizonte Alpha Centauri muy próximo a las cuatro aspas de la Cruz del Sur, y en intranquilo enjambre Achenar de Erídano, Agena del Centauro, Vega de la Lira, Arturo de Boyero, Cánopo del Navío, Fomalhaut del Pez Austral y toda la cegadora muchedumbre de los orbes calcinados y viejos, nuestras viejas, ignotas y queridas estrellas (12)

Aunque en esta primera descripción se evidencian ciertos rasgos psicológicos, que la tradición astrológica atribuye a los cuerpos celestes, éstos se harán más precisos en la definición alegórica de las doce domificaciones celestes y sus respectivas influencias sobre la vida individual y colectiva. Aún más, esta relación astral se consolida como un *leitmotiv* de la novela, mediante la asimila-

[8] Cabe señalar de paso, que esta imagen mitológica nos recuerda una de las propuestas de Italo Calvino con relación a la literatura, cuando afirma que el escritor debe poseer simultáneamente las dotes de Hermes y las dotes de Hefesto; la primera como *sintonía,* es decir, como *"intuición instantánea"*, y la segunda, como *"concentración constructiva"* de la obra literaria..

ción simbólica de Genoveva Alcocer y el planeta Urano, tema que será tratado con cierto detenimiento en unos párrafos posteriores. Por lo pronto, retomemos esa bella descripción del primer capítulo, que sirve de preludio al simbolismo astrológico de *La tejedora de coronas*:

> la de la vida poseía la forma aproximada de una épsilon griega, la de la riqueza la testa vacuna del primer jeroglífico sinaítico, la de los hermanos las dos íes del par latino, la de los padres por infanda sugerencia un perfecto sesenta y nueve, la de los hijos una landa griega jorobada, la de la salud una eme y un travesaño similar al de la erre de los recetarios, la del matrimonio una especie de clave de do horizontal, la de la muerte una perfecta eme gótica, la de la religión un ancla atravesada, la de las dignidades una extraña te semiuncial de cabo retorcido, la de los amigos unas líneas ondulantes paralelas, y la de los enemigos una suerte de angosta hache merovingia(13)

Como ya lo afirmáramos, en esta primera descripción se confirma la idea de que la legalidad exterior del universo se halla co-implicada con la legalidad interior del alma humana. Así pues, en virtud de estas correspondencias, la figura de Genoveva Alcocer se revela no solamente como modelo idealizado del universo, sino también como conciencia narrataria de la historia, como Mundo que se transfigura en lenguaje, como metáfora posible de todas las cosas existentes.

La segunda imagen a la que haremos referencia corresponde al descubrimiento del planeta Urano, que para la tradición astrológica representa el nacimento de un nuevo orden universal. Los astrólogos afirmaron, por ejemplo, que el descubrimiento de Urano expandió tanto los límites del sistema solar como los umbrales de la conciencia colectiva, esto es, como si una suerte de espíritu revolucionario se hubiera apoderado unánimemente de las mentes más estelares del siglo XVIII. El desarrollo de las ideas iluministas como gestadoras de la Revolución francesa, las luchas de las colonias norteamericanas por la emancipación de Inglaterra, el resurgimiento de las Logias masónicas, son solo una muestra de ese espíritu libertario común, que habría de englobarse bajo el lema de "Libertad, Fraternidad e Igualdad", promulgado por los revolucionarios europeos, y sobre el cual se erigiría, finalmente, el gran proyecto de la Modernidad.

Ahora bien, de acuerdo con estos presupuestos astrológicos, ese espíritu de época está asociado en la novela al descubrimiento *del planeta verde*, es decir, a Urano, o lo que es igual, a la *"tejedora de guirnaldas siderales"*. De allí que nuestra heroína encarne el arquetipo de una fraternidad universal, y que su periplo sea el de un astro fulgurante y libertario por el cielo europeo y el cielo de América. Pero irónicamente, esa nueva conciencia representada por

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Genoveva Alcocer, la tejedora de coronas siderales, la inspiradora del *numen* revolucionario, la fundadora de la Logia matritense, la amante de Voltaire, cuya belleza semeja las cartografías celestes femeninas o inspira las imágenes clásicas de la diosa del Amor, irónicamente, repito, es condenada a la hoguera bajo la doble encarnación de Genoveva Alcocer y la bruja de San Antero, es decir, como el símbolo de un Nuevo Mundo sumido aún en el oscurantismo de la Inquisición y en el régimen colonialista de la Contrareforma española, pero a la vez, como la simiente idealista que habrá de dar a luz el nuevo orden de América.

De otro lado, es menester señalar que Espinosa ficcionaliza algunos acontecimientos históricos, -difuminando las fronteras entre la narración y la cronología-, mediante el uso de diversos recursos narrativos. Por ejemplo, el descubrimiento de Urano -llevado a cabo por el astrónomo ingles William Herschel el trece de marzo de 1881-, es anticipado en la novela hasta el año de 1697, y atribuido al astrónomo criollo Federico Goltar. No obstante este recurso fictivo, Espinosa conserva cierta fidelidad frente a la anécdota del descubrimiento, al señalar que la observación de Urano en el firmamento de Cartagena de Indias, fue confundida inicialmente con la presencia de un cometa, y que se llevó a cabo mediante la utilización de un telescopio casero, como en efecto ocurrió. Debemos señalar, además, que este recurso narrativo no sólo permite anticipar el cambio de paradigma del siglo XVIII, mediante la asociación simbólica del descubrimiento del planeta con los acontecimientos revolucionarios, sino que también logra esbozar los rasgos psicológicos de la protagonista en relación con los atributos de Urano, esto es, a través de la conjunción simbólica de un espíritu precursor de época. De este modo, Urano, al igual que Genoveva, simbolizan tanto el carácter revolucionario que se manifiesta en el *inconciente colectivo* del siglo XVIII, como la conciencia narrativa de la historia, es decir, como la *tejedora de coronas siderales*, pues de alguna manera, ella como el planeta:

> sería en adelante el que tejería las aureolas de la gloria, bajo cuyo signo estarían favorecidos los descubrimientos, las facultades inventivas y las ideas revolucionarias, porque según sus cálculos era, además, el regente de Acuario, así que, aunque mal aspectado podía suscitar acciones extravagantes, violencias, desviaciones morales, y acaso catástrofes y suicidios, su reino, que no sería de tranquilidad, pertenecería más bien a los sabios, artistas y navegantes, a los intranquilos e inconformes, a los insumisos, a los que deseaban cambiar al hombre y al mundo (35).

La asimilación simbólica entre la astrología y la psicología del personaje, tal como se presenta aquí, confirma nuevamente la dimensión cósmica del arquetipo femenino como *leitmotiv* de la novela. Por lo demás, sólo hasta el final del último capítulo, Es-

pinosa hace mención de la cronología histórica, y del "hecho real", -mediante la imagen del lebrillo de la Bruja de San Antero, en el que se refleja el futuro-, con:

> la mención del Planeta Genoveva (...) porque su descubridor fue un verdadero brujo, un brujo en todo el transmutador sentido de la palabra, un poeta, un muchacho ingenuo (...) porque la bruja de San Antero, hundiendo la mirada en su lebrillo, me ha revelado que, en efecto, esa lucecilla quieta y fría corresponde a un séptimo planeta, al cual por desdicha no conocerán los tiempos futuros con el nombre con que lo bautizó su verdadero descubridor, pues probablemente, según mi sabia amiga, habrá de ser llamado Georgium Sidus, para adular a algún rey, o quizá, planeta Urano, no en reconocimiento de sus inquietantes influencias uránicas, sino para respetar la nomenclatura inspirada en el panteón grecolatino, con lo cual nadie volverá a desvelarse por su existencia, como lo hicimos aquellos muchachos de 1697 que hoy somos polvo o preparativos para el polvo, aunque alguna simiente vaya, qué remedio, a quedar de nosotros cuando mis discípulos los resuciten, algún día, mi sociedad de iluminados, mi pequeña logia de la plaza de los Jagüeyes (413)

De este modo, el ámbito cósmico del símbolo confirma esa sutil idea hermenéutica, de que toda cosmogonía antes de ser especulación científica es una imagen poética, y que constituye, "asimismo una reafirmación de la fuerza mítica que toda imagen del universo lleva consigo"[9], y en este caso en particular, de *La tejedora de coronas* como símbolo cósmico.

Como símbolo onírico

En relación con el ámbito onírico del símbolo, para Genoveva Alcocer, el sueño constituye *la materia concreta de su biografía más íntima*. Al igual que en los otros ámbitos, el elemento onírico de la narración se desarrolla en diferentes niveles, y a través de diversos recursos narrativos. Recordemos, por ejemplo, que Genoveva inicia su *anamnesis* frente al espejo, en una noche tormentosa de la Cartagena de Indias de comienzos del siglo XVIII, y que a mitad del relato nos retrotrae hasta las mazmorras de la Inquisición, transcurridos casi cien años de la primera escena. Estos juegos temporales, en contrapunto con la duplicidad de la imagen y el recuerdo, van creando una suerte de atmósfera onírica, en donde la realidad se desvanece y *"el mundo se afantasma"*, hasta el grado en que la remembranza de la heroína cobra rasgos de atemporalidad.

Haciendo eco de lo anterior, podríamos afirmar incluso, que *el testimonio de la historia bajo el signo del anima*, obedece literariamente a la duplicación espacial de la imagen y a la contrastación temporal del relato. De este modo, el juego del espejo, los

[9] Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Colombia: Siruela, 1989, p. 82.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

rubatos del tiempo discursivo y la propia sinuosidad del lenguaje, confluyen en una suerte de ensoñación onírica, que sirve de telón de fondo a la reminiscencia de la heroína. Cabe afirmar, además, que la arquitectura misma de la novela constituye un correlato de la Memoria, en la medida en que obedece más a una necesidad expresiva de la evocación poética que a una estructura lógico-racional del discurso. En este sentido, la forma circular y concéntrica de los capítulos, se asimila a la reminiscencia sinuosa y delirante de la heroina, o para expresarlo en otros términos, la estructura del relato obedece a la forma cuasi laberíntica de la historia recuperada a través de la memoria. Por otro lado, es plausible la reconstrucción de un siglo a partir de su propio lenguaje, lo cual implica, entre otras cosas, el virtuosismo de la técnica literaria en *La tejedora de coronas.*

Otro recurso corresponde, por ejemplo, al incidente del *espejo aparentemente mágico,* en el que al buscar su reflejo, Genoveva ve en cambio, *la cara repulsiva de una bruja.* Esa misma noche, ella se sumerge en unas *turbulentas pesadillas*, cuyas imágenes recuerdan su pasado y prefiguran, de una manera misteriosa, los acontecimientos futuros:

> aquellas turbulentas pesadillas, en las que irrumpían los odiados rostros de Leclerq, de Jonathan Hopkins, del Pitiguao, las horribles imágenes de aquella orgía de desarrapados, catorce años atrás, pero también una avalancha de rostros y de sucesos inextricables. (42)

De otro lado, hacia el final de la novela, la realidad para Genoveva Alcocer se va tornando cada vez más onírica, fantasmagórica, hasta el punto de desconocer totalmente la propia certeza del relato; sus recuerdos se hacen vagos e imprecisos, mientras se difumina a cada instante, esa tenue frontera entre la realidad y la ficción:

> mientras el mundo se afantasma a mi alrededor, no tal vez por obra de los ángeles, sino más bien de la vejez (...) así que a lo mejor ni sé lo que me digo, ni sé si a ciencia cierta he visto lo que he visto en los lebrillos de la bruja, ni si lo que relato tiene son ni ton. (354)

Por otra parte, en el capitulo VII, observando el cielo nocturno de Cartagena de Indias, Genoveva experimenta una suerte de trance hipnótico, cuyas imágenes revelan, a nivel microcósmico, los avatares milenarios del universo:

> viendo en el cimborrio negro del cielo, en esa falsa cúpula que los antiguos creyeron de vidrio o dividieron en siete firmamentos arrastrados por el primun mobile, los puntitos luminosos que tanto obsedían a Federico, me sentí sujeta de pronto a una suerte de poder hipnótico que parecía brotar de mis propias honduras abisales, y creí ver trocarse

> la noche en un gigantesco diorama, donde luces, penumbras, sombras, desvelaban a mi imaginación los milenarios desenvolvimientos del universo. (144)

Aunque los ejemplos se multiplican a lo largo del texto, consideramos que esta breve muestra explicita, de alguna manera, el aspecto onírico del símbolo en *La tejedora de coronas*.

Como símbolo poético

En relación con el carácter poético del símbolo en *La tejedora de coronas*, es menester iniciar nuestra interpretación con una breve digresión acerca de la creación literaria. Si bien es cierto que la obra de arte obedece a una intencionalidad estética del creador, también lo es el hecho de que el elemento inconciente juega un papel determinante en el acto de la creación poética, o más aún, la afirmación de que la dimensión inconciente es constitutiva del acto creativo mismo. Los griegos conocían perfectamente este fenómeno, al representar a las *Musas* como hijas de la *Memoria* (*Mnemosine*), pero no de la *memoria* en un sentido individual sino colectivo, es decir, como una especie de reminiscencia atávica que podría ser asimilable, -en términos de la psicología profunda-, a lo que C. G. Jung, denominó como el *inconciente colectivo*. Es preciso anotar, además, que esta categoría moderna del *inconciente colectivo* junguiano, no solamente corresponde a ese sustrato psíquico de la humanidad, como hontanar del símbolo en sus más diversas expresiones, -artísticas, filosóficas, científicas, religiosas...etcétera-, sino que constituye también, esa región del alma humana en donde nos hacemos *co-partícipes* de una misma realidad existencial, esto es, más allá de cualquier circunscripción de orden espacio-temporal.

Lo anterior para afirmar que, si bien en Germán Espinosa se reconoce una intencionalidad estética a través de la escogencia del simbolismo, así como un profundo interés por lo esotérico y sus implicaciones poéticas, también debe subyacer, a lo largo de su obra, esa porción inconciente del *numen* creador, lo cual equivale a decir, -parafraseando a Bachelard-, que *La tejedora de coronas,* es el resultado de esa ensoñación profunda del ser que viene *a soñar en nosotros como nuestra anima.*

Ahora bien, en relación con el ámbito poético, diríamos que Genoveva Alcocer encarna los atributos de *Mnemosine* como recuperación de los orígenes, como voz colectiva de la Memoria. Desde las mazmorras de la Inquisición de Cartagena de Indias, ella se esfuerza por recuperar el pasado, ya que el pasado no es

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

solamente el antecedente del presente como experiencia vivida, sino también su fuente de sentido, su *simiente de porvenir*. De allí que en la alteridad de los lebrillos de la bruja de San Antero se avizore el futuro, confirmando una vez más, esa antigua filiación entre *pasado*, *presente* y *futuro*, como funciones poéticas de la Memoria. Así pues, a través de esos ecos polifónicos de la remembranza, Genoveva Alcocer reconstruye tanto una visión arcaica del mundo, como una idea del devenir de la historia en su conjunto: al igual que las hijas de *Mnemosine*, ella sabe "todo lo que ha sido, es y será"[10].

Haciendo eco de lo anterior, podríamos considerar que aquellas voces polifónicas de la *memoria* no solamente determinan en contrapunto las armonías y las disonancias de un siglo decisivo para el destino de América, sino que también son asimilables al coro de las antiguas diosas que cantaron la *historia* (*Clio-Calíope-Euterpe*), el *amor erótico* (*Erato*), la *astrología* (*Urania*), la *danza* (*Terpsícore*), la *tragedia* y la *comedia* (*Talía-Melpómene*); en suma, las múltiples voces del *devenir histórico* hecho *música* y *poesía* (*Polimnia*).

De otro lado, podríamos vincular también, la imagen de Genoveva Alcocer con la epifanía de una diosa bifronte, que re-construye el pasado desde la reminiscencia del cadalso y avizora el futuro en los lebrillos de la bruja. En virtud de la alegoría, la imagen de la heroína se bifurca como una suerte de *Jano* femenino, que da testimonio de los hitos de un siglo que configura el semblante de su propia historia, pero que a la vez, representa la simiente creativa del futuro, bajo la égida de un espíritu revolucionario. De esta manera, la imagen poética de Genoveva Alcocer se revela fundamentalmente, como un símbolo mediador en ese tránsito conflictivo de la *Antiguedad* a la *Modernidad*; símbolo que implica, -en razón de la ley de los contrarios-, un constante juego dialéctico entre la luz y la sombra, entre la razón y la pasión, entre el amor y el odio.

Así pues, la dialéctica del símbolo en *La tejedora de coronas*, asevera nuevamente nuestra tesis inicial, de que a partir del arquetipo poético se despliegan una multiplicidad de iconos, que urden en su totalidad el sentido profundo de la novela. De allí que las antinomias o los isomorfismos del símbolo poético, se manifiesten de diversas maneras y en diferentes niveles del relato, ora como la belleza especular de una Venus desnuda o como la figura tenebrosa de la bruja frente al espejo, ora como el cuerpo transfigurado en cosmograma o como el cuerpo ultrajado por la violación, ora como la esterilidad de su simiente somática o como la fertilidad espiritual de sus ideas libertarias, ora como razón o intuición, ora como *Eros* o *Thanatos*.

[10] Hesíodo. *Teogonía, 32-38*. Madrid: Gredos, 1995.

Gracias en parte, a los textos antiguos, sabemos que la visión de mundo del hombre premoderno se origina a partir de una concepción geocéntrica del universo, de la cual se derivan, a su vez, una serie de presupuestos de carácter astrológico, que determinan tanto los modelos de conocimiento como las concepciones poéticas del mundo.

Ahora bien, en su aspecto epistemológico esta visión de mundo estaba configurada por las cuatro categorías básicas de la *Semejanza*, que bien define Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, como *Aemulatio*, *Convenientia*, *Simpatia* y *Analogía*. En virtud de estas categorías, el hombre, o mejor, la mujer, como en el caso concreto de *La tejedora de coronas*, se revela como metáfora posible de todas las cosas existentes.

Al respecto, es menester señalar nuevamente, que estas leyes de la *Semejanza* presuponían una asimilación entre los movimientos celestes y el comportamiento humano, en todos los planos y niveles. La historia, por ejemplo, al igual que la vida humana, estaba determinada por el devenir cósmico[11]. De allí la importancia que cobraba el estudio de las configuraciones celestes en el momento exacto del nacimiento, ya que dichas posiciones planetarias determinaban, de una u otra manera, tanto el temperamento de los individuos como la urdimbre de su destino[12]. Por consiguiente, el cálculo de la Carta Natal constituía un hecho crucial para la vida individual y colectiva de los antiguos.

A partir de esta idea, se multiplican los ejemplos a lo largo del texto, ya que la astrología en *La tejedora de coronas*, no sólo recrea esa antigua visión poética del universo, sino que constituye además, el núcleo preformativo de la novela mediante la asimilación del planeta Urano con la psicología de la heroína. En este sentido, podríamos afirmar incluso, que el discurso narrativo gira en torno al simbolismo esotérico, y específicamente, alrededor de la conjunción de los atributos de Urano con el espíritu revolucionario de Genoveva Alcocer, como de hecho ya lo hemos reiterado.

Por consiguiente, -y para no volver sobre lo dicho en la primera parte del texto-, citaremos un breve fragmento que constituye uno de los motivos recurrentes de la novela, y que señala, por una parte, la determinación del simbolismo astrológico en la configuración de los rasgos psicológicos de la protagonista; y por otra parte, la importancia del conocimiento astrológico en la visión de mundo del hombre premoderno:

[11] Es preciso señalar que *La tejedora de coronas*, está concebida magistralmente, bajo los paradigmas y los prejuicios del siglo XVIII. Por consiguiente, la pugna entre Antiguedad y Modernidad, tematizada por la oposición astrología-astronomía, permea en su totalidad el discurso narrativo.

[12] En relación con el problema astrológico de la asimilación entre temperamento y destino, no quisieramos pasar por alto la bella expresión del poeta Novalis, de que *el caracter es el destino;* expresión que señala, -de acuerdo con los postulados románticos-, la asimilación entre Macrocosmos y Microcosmos, y la concepción del *Anima Mundi*, que abordaremos en un apartado posterior.

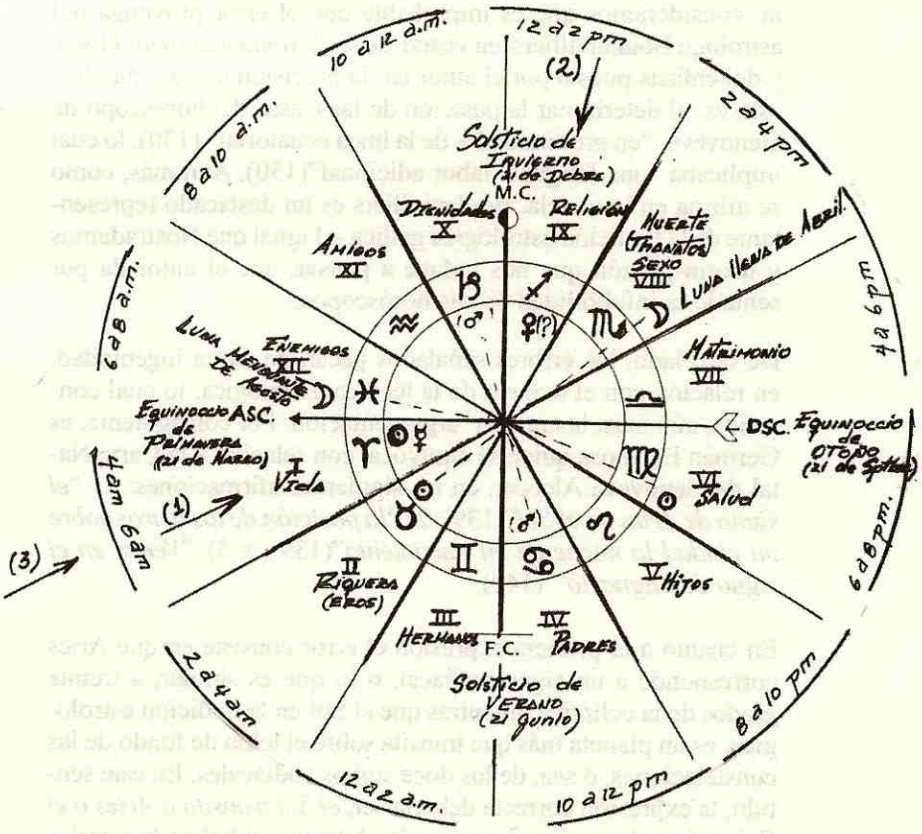
revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

> que aquel planeta se llamaría Genoveva por encima de todas las cosas del mundo, Genoveva, Genoveva, Genoveva, el planeta tejedor de guirnaldas siderales, el planeta de los sabios, el de los rebeldes, el planeta de las compulsiones uránicas (322) .

De otro lado, el horóscopo de Genoveva Alcocer -calculado por el astrólogo Boulanvilliers durante su periplo francés- de acuerdo con las interpretaciones astrológicas de la época, nos revela tanto los rasgos psicológicos de la heroína como ciertos acontecimientos decisivos en el desarrollo de un siglo, que constituye, en últimas, la trama concreta de su *biografía más íntima*. Así, por ejemplo, la fuerza de su temperamento está signada por la doble cuadratura del Sol (individualidad)[13] y Mercurio (comunicación), con relación a Marte (afirmación) (140), o su proclividad a la melancolía por la cuadratura entre Saturno (melancolía) y la Luna (sentimientos) (140), o el sentido renovador "de los valores éticos y religiosos"(140), por el trígono de Júpiter (sociabilidad) y Urano (renovación), o su "inclinación al sacrificio de la propia existencia" (140), por Sagitario (altruismo) en la Casa Novena (religión), o el oráculo de que de ella *"brotaría una simiente de porvenir*"(140), en virtud de la posición de Venus (Amor) en Sagitario (futuro)...etcétera.

En el cuadro 1 hemos tratado de reconstruir la Carta Natal de Genoveva Alcocer, teniendo en cuenta que en la descripción de su mapa celeste, hay algunos elementos que no están explícitos, razón por la cual, solo los hemos supuesto. No obstante, los datos consignados en el texto, configuran los rasgos fundamentales que el autor pretende destacar con relación al personaje femenino.

[13] Para facilitar la comprensión de los aspectos planetarios de la Carta Natal de Genoveva Alcocer, hemos colocado dentro de los paréntesis, un término que nos permita tener una idea, mas o menos clara, de algún atributo del planeta, interpretado, por supuesto, desde la tradición astrológica



♂ □ ☉ ☿	Fuerza, voluntad terquedad
☉ en ♈	Apetito carnal desbocado,accidentes y frustraciones
♋ = IV	Ascetismo y misticismo
♍ - VIII	Ciencias Abstractas
☽ □ ♄	Melancolía
♃ △ ♅	Renovar los valores éticos y religiosos.
☿ en IX	Sacrificio
♀ en ♐	Esterilidad/Simiente de porvenir

Cuadro 1

Tres acotaciones astrológicas con relación a la Carta Natal de Genoveva Alcocer

Llegados a este punto, es menester señalar que, a pesar de la profunda investigación que implica el manejo del simbolismo astrológico en *La tejedora de coronas*, Germán Espinosa incurre en tres imprecisiones de carácter técnico, con relación a la configuración del horóscopo[14] de Genoveva Alcocer. De igual mane-

[14] Es imperativo señalar que, en relación con los tres errores detectados en la Carta Natal de Genoveva Alcocer, nos referimos' específicamente al manejo de la técnica astrológica, como de hecho está supuesto en la novela.

ra, consideramos que es improbable que el error provenga del astrólogo Boulanvilliers, en virtud de su *"eximia maestría"*(130), y del énfasis puesto por el autor en la precisión de sus cálculos, esto es, al determinar la posición de las Casas del horóscopo de Genoveva, "en proximidades de la línea ecuatorial" (130), lo cual implicaba "una fatigante labor adicional"(130). Aún más, como se afirma en la novela, Boulanvilliers es un destacado representante de la tradición astrológica gallica -al igual que Nostradamus y Morin-, razón que nos induce a pensar, que el autor da por sentado la infalibilidad de sus horóscopos.

De otro lado, los errores señalados pecan de cierta ingenuidad, en relación con el manejo de la técnica astrológica, lo cual consolida, aún más, la anterior argumentación. Por consiguiente, es Germán Espinosa quien se equivoca, con relación a la Carta Natal de Genoveva Alcocer, en las siguientes afirmaciones: 1) *"el signo de Aries en el Sol"*(139), 2) "*la posición de los astros sobre mi ciudad la noche de mi nacimiento*"(139), y 3) *"Venus en el signo de Sagitario"* (140).

En cuanto a la primera expresión el error consiste en que Aries corresponde a un signo zodiacal, o lo que es similar, a treinta grados de la eclíptica, mientras que el Sol en la tradición astrológica, es un planeta más que transita sobre el telón de fondo de las constelaciones, o sea, de los doce signos zodiacales. En este sentido, la expresión correcta debería ser, *el Sol transita a Aries o el Sol está en Aries*, y no lo contrario. Además, el Sol en la astrología es considerado como una Luminaria, -al igual que la Luna-, esto es, como un astro luminoso en constante movimiento, lo cual difiere radicalmente de la supuesta inmovilidad de los signos zodiacales. Por lo tanto, desde ningún punto de vista, el Sol podría contener una constelación (30°), toda vez que las constelaciones son, por decirlo así, conglomerados de soles referenciados mediante un simbolismo de carácter astrológico. Por consiguiente, el tránsito del Sol por ese telón de fondo de las constelaciones, -que constituyen el último cielo de las estrellas fijas según la visión geocéntrica de la astrología-, se lleva a cabo aproximadamente durante un año, es decir, alrededor de los trescientos sesenta grados de la eclíptica (360°), o lo que es igual, su movimiento es el de aproximadamente un grado diario (1°), a través del signo zodiacal. En consecuencia, la expresión referida es incorrecta.

En cuanto a la segunda expresión, nosotros consideramos que Genoveva Alcocer no pudo haber nacido en la noche, según los datos aportados en el horóscopo. Veamos por qué. Si el Sol está en Aries (como se supone debe ser la expresión correcta), y su casa IV corresponde a Cáncer, la VIII a Escorpión y la IX a

Sagitario, (según los datos confirmados en el horóscopo), entonces su Casa I y su Ascendente, deben corresponder necesariamente con el signo de Aries. Esta configuración obedece, más o menos, a la posición de un Zodíaco en reposo. Por lo tanto, la hora de su nacimiento tuvo que haber sido entre las cuatro y las seis de la mañana, si tenemos en cuenta que cada signo se demora aproximadamente dos horas en su ascensión recta sobre el horizonte, y si contemplamos, además, las coordenadas terrestres de Cartagena de Indias, cercanas a la línea ecuatorial. Resumiendo. Si Genoveva Alcocer es Aries (es decir, su Sol natal transita por este signo), y su Ascendente está en Aries (o sea, al momento de su nacimiento asciende en el Este el signo en mención), entonces la hora de su nacimiento tuvo que haber sido, -y dejando un amplio margen de error-, entre las cuatro y las seis de la mañana.

La tercera imprecisión se relaciona también con las dos anteriores, en los siguientes términos. Si el Sol transita al signo de Aries -como se supone debe ser, reiteramos, la posición y la expresión correcta-, el planeta Venus no podría estar transitando simultáneamente al signo de Sagitario, en razón de que, zodiacalmente dicho astro no se aleja más de 48 grados del Sol, y, en nuestro caso específico, la posición referida implica una distancia igual o mayor a los 120 grados. Por consiguiente, es preciso afirmar que la posición planetaria señalada, en relación con la Carta Natal de Genoveva Alcocer, resulta igualmente incorrecta. Por lo demás, consideramos que estas pequeñas imprecisiones en nada demeritan la profunda investigación que implica el simbolismo astrológico en *La tejedora de coronas*.

Erotismo y astrología

El erotismo también se revela en la obra de Germán Espinosa a través del simbolismo astrológico. Es recurrente, por ejemplo, que en el transcurso de los diversos vínculos amatorios de Genoveva Alcocer, se haga referencia a las posiciones celestes, -con una periodicidad propia de las efemérides astrales-, como en efecto ocurre con el *Sol de Abril* y la *Luna llena de Abril*. Ahora bien, ¿qué connotaciones interpretativas, dentro de la poética astrológica de Espinosa, suponen estas aspectaciones celestes?

Hablando en términos estrictamente astrológicos, sabemos que el *Sol de Abril* y la *Luna llena de Abril* implican la oposición de las Luminarias[15] en el cielo, lo cual significa que su acomodación en la eclíptica corresponde a un ángulo de incidencia de 180 grados aproximadamente, y su posible tránsito celeste por el signo

[15] En lenguaje astrológico, las Luminarias son el Sol y la Luna. Recordemos que para la astrología, la Luna no es un satélite de la tierra sino un planeta más que gira alrededor de ella (visión geocéntrica)..

de Tauro[16] y el signo de Escorpión, respectivamente[17]. Es pertinente recordar, que para la tradición astrológica el signo de Tauro representa, entre otras cosas, la Primavera en plena florescencia y sus múltiples implicaciones simbólicas. Su elemento es la Tierra, su polaridad Negativa, su regente es Venus,[18] y pertenece a la Cruz fija[19]. Recordemos, además, que en la mitología romana Venus es la diosa del amor erótico, y que en la tradición astrológica se relaciona simbólicamente con el signo de Tauro y el signo de Libra, caracterizados tantas veces por la *sensualidad* y la *belleza*. De otro lado, la Luna[20] tiene su exaltación en este mismo signo, y su exilio en el signo opuesto de Escorpión, que como veremos, son datos importantes en relación con la Carta Natal de la heroína. Así pues, por oposición eclíptica a Tauro, (es decir, 180º grados), tenemos al signo de Escorpión, que implica, entre otras cosas, la disolución del Otoño como preludio del Invierno; su elemento es el Agua, su polaridad Negativa, su antiguo regente es Marte[21], y pertenece igualmente, a la Cruz fija de la astrología.

Ahora bien, en términos de interpretación astrológica, esta relación zodiacal corresponde, más o menos, a lo que la psicología moderna llama la pulsión instintiva entre el Amor (*Eros*) y la Muerte (*Thanatos*), y que no son más que otras categorías para designar esas fuerzas primigenias de la Naturaleza (*Physis*), que Empédocles diferenció como *Filia* y *Neikos*. Así pues, los dos signos mencionados representan para la astrología, ese ciclo estacionario de vida y muerte, en virtud del cual se originan y se disuelven todas las cosas en el universo. Por su parte, en la novela este eje dialéctico cobra vida no sólo a partir del erotismo de Genoveva Alcocer como pulsión vital, sino también a través de su esfuerzo delirante por recuperar la *Memoria* frente al *Thanatos*, que constituye el olvido (*Leteo*).

De otro lado, sabemos que en las tradiciones esotéricas antiguas, el carácter cíclico de la astrología permitía predecir tanto los cambios estacionarios de la naturaleza, como las transformaciones periódicas de los individuos. De allí que, teniendo como referente la descripción de la Carta Natal de Genoveva Alcocer, calculada por el astrólogo Boulanvilliers, el tránsito de la *Luna llena de Abril*, debería coincidir simultáneamente con su Casa VIII y con el signo de Escorpión, -en razón de que su Carta Astral corresponde, más o menos, a la posición del Zodíaco en reposo-, es decir, tanto con la domificación celeste como con el signo de Escorpión, que la tradición astrológica asociaba, entre otras cosas, con las transformaciones profundas, el esoterismo, el sexo y la muerte. Por esta razón, en los últimos párrafos de la novela, Genoveva Alcocer afirma que para que llegue su turno en la hoguera, *"deberá brillar en el cielo de Cartagena, en ese cielo que*

[16] El signo de Tauro está comprendido entre el 21 de Abril y el 21 de Mayo, aproximadamente.

[17] Es preciso anotar, que estamos suponiendo la Luna llena de Abril hacia los últimos ocho días del mes, que coincidirían con el tránsito del Sol por los primeros grados de Tauro, y por supuesto, el tránsito de la Luna por el signo de Escorpión y la Casa VIII, en la Carta Natal de Genoveva Alcocer.

[18] Mitológicamente la Venus romana se identifica con la Afrodita griega, la Isis egipcia y la Ishtar babilonia.

[19] La Cruz fija en astrología está formada por los signos de Tauro, Leo, Escorpión y Acuario.

[20] La Luna corresponde a otro arquetipo femenino que se destaca ampliamente en la novela.

[21] No incluimos a Plutón como regente de Escorpión puesto que su descubrimiento se llevó a cabo en la primera mitad del siglo veinte, razón que lo excluye de nuestro contexto novelístico.

escudriñó Federico Goltar con una pasión y con una esperanza tan ardientes, la luna llena de abril, bajo la cual podré despedirme de mis recuerdos y de mis fantasmas inclementes" (414). Esta cita confirma el oráculo de Boulanvilliers, de que la muerte de la heroína estaría signada por el devenir de la *Luna llena de Abril*, o lo que es igual, por el tránsito de la Luna llena por su Casa de la Muerte (Casa VIII).

Por otra parte, es menester señalar que la Casa VIII y el signo de Escorpión, estaban vinculados también, -en la tradición astrológica-, con los conocimientos ocultos y la sexualidad como expresiones creativas del ser humano, lo cual coincide con el hecho de que muchas de las relaciones sexuales de Genoveva Alcocer estén referenciadas por la *Luna llena de Abril*, del mismo modo que las reuniones ocultas de las Logias masónicas. Así pues, el carácter fecundo de la Luminaria astrológica, se expresa en consonancia con las características asociadas a la Casa VIII del horóscopo de Genoveva Alcocer: sexualidad, ocultismo, muerte.

Asímismo, la *Luna menguante de Agosto*, sobre la cual también es advertida Genoveva Alcocer por el astrólogo francés, bien podría corresponder al tránsito de la Luminaria por la Casa XII de su Mapa Natal; Casa que está asociada, en la tradición astrológica, con las prisiones y los encierros, como en efecto ocurre en relación con los dos cautiverios de la heroína[22].

Por lo demás, sólo resta decir que estas asociaciones simbólicas entre las influencias planetarias, la psicología del personaje y los acontecimientos relievantes del siglo XVIII, constituyen uno de los temas centrales de la novela como motivo de exégesis hermenéutica, esto es, en virtud de la concomitancia o yuxtaposición del símbolo, en relación con los diversos lenguajes esotéricos, como trataremos de esbozarlo en el apartado siguiente.

Las correlaciones simbólicas de *La tejedora de coronas,* con el Tarot de Marsella y la Astrología

Para la *hermenéutica simbólica*, los dos elementos que constituyen el símbolo[23], -es decir, la imagen sensible y el término significante-, permanecen plenamente abiertos, en un juego especular de redundancias que aglutina sentidos divergentes y antinómicos. Esta característica del símbolo lo dota de una intensidad particular, en virtud de que el conjunto de todas las imágenes concernientes a un tema arquetípico, le agrega constantemente, "una "potencia" simbólica suplementaria"[24]. En este sentido, Gilbert Durand define el símbolo como:

[22] Es decir, si en Agosto el Sol transita por el signo de Leo o Virgo, la Luna menguante de ese mes, bien podría estar transitando por los signos comprendidos entre Piscis y Virgo, es decir, Piscis, Aries, Tauro, Géminis o Cáncer.

[23] El término símbolo implica la unión de dos mitades: *signo* y *significado*, o en términos linguísticos, *significante* y *significado*.

[24] Durand, Gilbert., *Op. cit.* p. 17.

> signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación[25]

Lo anterior implica, en el caso concreto de *La tejedora de coronas*, que tanto las imágenes sensibles de lo femenino como sus múltiples significados, se aglutinen en torno a diferentes iconos, y a sentidos divergentes y antinómicos. Por esta razón, -y como lo hemos reiterado a lo largo del texto-, Genoveva Alcocer se revela algunas veces como Venus desnuda frente al espejo en su significación erótica, o como la bruja de San Antero en su alteridad mística, o como la fundadora de Logias en su aspecto esotérico, o como la astrónoma empírica en su carácter racional, o como cosmograma del mundo en su significación cósmica, o como narrataria de la historia en su simbolización poética, o como la mujer estéril, cuyo espíritu revolucionario porta la simiente de un nuevo mundo; en suma, esta *redundancia simbólica* hace que la imagen de Genoveva Alcocer se constituya en un *símbolo de símbolos*, pues como afirma Gilbert Durand, con relación al *arquetipo femenino*, su doble naturaleza, *"es propia del symbolon mismo: es creadora de un sentido y al mismo tiempo su receptáculo concreto. La femineidad es la única mediadora, por ser a la vez "pasiva" y "activa"*[26]

Ahora bien, para finalizar nuestro interpretación del *arquetipo femenino* en la figura de Genoveva Alcocer, trataremos de abrir el horizonte de correspondencias simbólicas, hacia otros lenguajes esotéricos que son concomitantes a la astrología, y por ende, al simbolismo profundo en *La tejedora de coronas*. En esta última instancia, consideraremos pues, que esa pléyade de símbolos femeninos que se van desplegando a lo largo de la novela, configuran ese antiguo arquetipo del *anima mundi*, cuya historia simbólica esta consignada en una multiplicidad de personajes de la mitología, la literatura, la astrología, la alquimia o el Tarot de Marsella, entre otros; y que constituyen, en últimas, la más bella alegoría del mundo y de la vida. Diríamos, además, que la importancia de este material simbólico radica, quizá, en que deriva de ese nivel de experiencia profunda de la humanidad, que Jung denominó como el *inconciente colectivo*.

Al respecto, es imperativo señalar que en la asimilación de Genoveva Alcocer con la astrología o con el Tarot de Marsella, no pretendemos llevar a cabo una explicación racionalista del símbolo, ya que, -como afirma Gilbert Durand-, querer "analizar intelectualmente un símbolo es como pelar una cebolla para en-

[25] Ibid., p. 21.
[26] Ibid., p. 41.

contrarla"[27]-. En contrapartida con el análisis del símbolo, hemos tratado de mostrar, ante todo, ese juego de correspondencias y significados que se desprenden de las imágenes mismas. Consideramos que, en relación con una hermenéutica del símbolo, es propicio dejar que las imágenes hablen por sí solas, ya que cualquier explicación de orden racionalista tiende a anular ese juego especular y fecundo de la imaginación poética, quedando reducida, en últimas, a una mera relación unívoca y arbitraria. En consecuencia, nuestra propuesta ha derivado más bien, hacia el señalamiento de la omnipresencia del símbolo femenino en los lenguajes esotéricos, lo cual nos ha permitido aproximarnos al significado del arquetipo, a través de la analogía con mitos, con leyendas, con temas literarios o con hechos históricos, que despierten no sólo la sinapsis de nuestros pensamientos, sino también la evocación simpatética de nuestras sensaciones, intuiciones y sentimientos. Y es, justamente, en este sentido que hemos propuesto, a lo largo del texto, una hermenéutica del símbolo en *La tejedora de coronas,* pues como afirma Gilbert Durand:

> en el momento de la interpretación, el sujeto debe aportar su propio imaginario (aunque sea inconcientemente), imaginario que actúa como medio en el cual se despliega el sentido, y debe atender a las resonancias, a los "ecos" afectivos que en el se despiertan, acontecen[28]

En una última instancia, consideraremos que el simbolismo esotérico en relación con *La tejedora de coronas*, implica el periplo mítico de la heroína en sus más diversos aspectos. Así, por ejemplo, en relación con el Tarot de Marsella, el viaje de la protagonista se inicia con la Sacerdotisa (Arcano II), y concluye con la imagen del Mundo (Arcano XXI). Ambos arquetipos femeninos, abren y cierran el círculo de las significaciones. En este sentido, podríamos afirmar que La Sacerdotisa[29] en su carácter hermético, representa tanto el estatus de Genoveva Alcocer como fundadora de Logias y como bruja de San Antero (*Hécate*). Si nos detenemos un momento en la contemplación de sus atributos y poderes, veremos que sobre sus piernas reposa el Libro de la Historia, y que el velo que la cubre representa tanto el aspecto hermético del símbolo femenino, como el eterno juego dialéctico de la Naturaleza (*Physis*), entre el Amor (*Eros*) y la Muerte (*Thanatos*). Es menester recordar, además, que este Arcano corresponde astrológicamente al signo de Tauro, en el que se exalta la Luna[30].

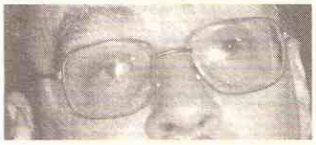
De allí que la Sacerdotisa se relacione directamente con los mitos lunares de todas las culturas, y de los cuales se ocupa Espinosa en un fragmento final del capítulo VI, que citaremos *in extenso*, dada la belleza del texto y la importancia simbólica del arquetipo lunar en la novela:

[27] Ibid., p. 47.

[28] Gilbert Durand citado por Luis Garagalza. *La interpretación de los símbolos*. España: Anthropos, 1990. p. 54

[29] Dejamos momentáneamente por fuera la significación del Mago (Arcano I), que corresponde, en términos de una hermenéutica junguiana, a la representación del *animus* como arquetipo masculino, que bien podría significar el aspecto racional de Genoveva Alcocer.

[30] Según la tradición astrológica la relación de los planetas y los signos implica regencias, exaltaciones, caídas y detrimentos.



> y aquella noche brilló por fin sobre la ciudad la luna del cazador, la luna llena de abril, la fase gibosa del satélite fantasmal, el plenilunio que permitió a Galileo explorar los mares selénicos, brilló como un mal augurio esa luna roja también de mal aguero para la jardinería, esa luna venerada por etruscos y sabinos, esa luna noctíluca a cuya adoración se erigió un templo en alguna de las siete colinas donde se edificó la antigua Roma, esa luna triunfante e igualmente visible desde el fuerte de San Luis de Bocachica, (...) brilló, brilló la espectral esfera que dio nombre al Portus Lunae de la Etruria, saqueado en distintas épocas por vándalos, longobardos y normandos como mi ciudad lo sería ahora por los bucaneros, la pálida Selene de los poetas, representada en el frontón oriental del Partenón como la hermosa mujer que dirige un carro tirado por dos caballos, la Selene del altar de Pérgamo, novia de los borrachos trasnochados, luz barata de farolito en los cascos de botella, cadáver que alimenta los gusanos del sueño, luna insultada y exaltada, principio femenino de las cosmogonías bárbaras, dios masculino, hijo del Sol-Ometecuhtil y de la Tierra-Citlalatónac, alma del mundo y perpetuo mancebo holocáustico en el firmamento de los aztecas, Akbal o mansión de los murciélagos de los mayas, espejo del tiempo de los persas, que absorve la dicha perdida, mi dicha perdida, Chía, mujer de Zuhé, gestora del diluvio y de las nubes, gran madre de los muiscas, Killa, espejo de lámina argéntea sobre el lomo de la huaca incásica, ojo zurdo celeste de los antiguos egipcios y ombligo del firmamento de todos los delirantes, luna, luna llena, luna del cazador, ahora brillaba imparcial sobre la ciudad, dispensando sus brillos melancólicos sobre tirios y troyanos, indiferente a las vicisitudes del hombre, la luna que inspiró tranquilidad a las buenas gentes e hizo más eficaces los avizores catalejos, luna del ocho, el ocho dos lunas, luna que alumbró a Federico en el mirador,(...) luna del ocho, el ocho de dos lunas, luna de abril de mis congojas, luna, luna simple, simplemente.(134)

En la anterior cita, no sólo se revela la importancia simbólica del arquetipo lunar en la poética de Espinosa, sino que también se evidencian las relaciones míticas de Genoveva Alcocer como símbolo fundacional de un Nuevo Mundo. Por su parte, la imagen de la *luna del ocho*, nos evoca nuevamente el oráculo de la muerte de la heroína, que ha de corresponder al tránsito de la *Luna llena de Abril* por la Casa VIII de su Carta Natal, como ya lo señaláramos en un apartado anterior. En suma, podríamos afirmar que la figura mítica de Genoveva Alcocer está vinculada íntimamente con la Luna como arquetipo femenino, pues como afirma Erich Neumann, la experiencia de la Luna "es una categoría fundamental de la conciencia matriarcal y, en consecuencia, también del espíritu femenino"[31]

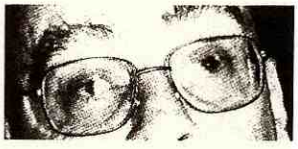
Ahora bien, en otras variaciones de los arquetipos femeninos del Tarot de Marsella, Genoveva Alcocer podría significar también la Emperatriz (Arcano III), como fuerza generadora de cultura

[31] Neumann, Erich. *La conciencia matriarcal*, en: Ortiz-Oses, Andrés y Lanceros, Patxi. *Arquetipos y símbolos colectivos*. España: Anthropos, 1994. p. 71.

(*animus*), o la Justicia (Arcano VIII), como el detrimento de la *Luna llena de Abril* en su Casa de la Muerte, (dada la asociación de esta arcano con el signo de Escorpión), o la figura angélica de la Estrella (Arcano XVI), como la *tejedora de guirnaldas siderales* y *fundadora de Logias*... etcétera.

Aunque hasta ahora sólo nos hemos referido estrictamente a los arquetipos femeninos, bien podría ampliarse el horizonte de significaciones hermenéuticas a los veintidós Arcanos mayores del Tarot de Marsella. Así, por ejemplo, la visita al Papa por parte de Genoveva Alcocer, estaría representada por el Arcano IV (El Pontífice), los viajes por el extranjero en el Arcano VII (El Carro), los amantes por el Arcano VI (Los enamorados), la toma de Cartagena de Indias en el Arcano XVI (La Torre derruida), la búsqueda de sabiduría en el Arcano IX (El Ermitaño), los reveses del destino en el Arcano X (La Rueda de la Fortuna), la fortaleza de espíritu en el Arcano XI (La Fuerza), los cautiverios en el Arcano XII (El Colgado), los símbolos demoníacos en el Arcano XV (El Diablo), los aspectos místicos y nocturnos en el Arcano XVIII (La Luna)...etcétera.

No obstante las anteriores filiaciones simbólicas de Genoveva Alcocer con los Arcanos mayores del Tarot de Marsella, nosotros consideramos que la Carta más representativa de *La tejedora de coronas,* corresponde al Arcano XXI, que se denomina *El Mundo*. En este hermoso icono esotérico, aparece como tema central una figura femenina desnuda, en posición danzante y enmarcada por una corona tejida, en cuyas cuatro esquinas están representadas cuatro figuras mitológicas. Como sabemos, dicha cuaternidad simbólica corresponde a las imágenes astrológicas del toro, del león, del águila y del ángel coronado por una aureola, pero también son símbolos recurrentes en las más diversas visiones esotéricas del mundo, confirmando de paso, la tesis de que el simbolismo en la religión o en el arte, se expresa mediante unas modalidades y estructuras comunes, que rebasan cualquier circunscripción de orden espacio-temporal. Así, por ejemplo, estos cuatro arquetipos del Mundo (Arcano XXI), en sus múltiples variantes, pueden representar los cuatro elementos, las cuatro direcciones, los cuatro números sagrados y sus armónicos correspondientes, los cuatro humores hipocráticos, las cuatro funciones psíquicas junguianas, los cuatro signos del Zodíaco que en sus tres variantes configuran, la Cruz cardinal, fija o mutable, los cuatro profetas, los cuatro evangelistas, los cuatro animales del Apocalipsis, las cuatro estaciones, los cuatro números enteros de los pitagóricos (*tetraktys*), el cuadrado como representación terrestre... etcétera.



revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Por su parte, la mujer danzante que domina la escena, podría relacionarse simbólicamente con ese antiguo mito Pelasgo de la creación, -que señaláramos anteriormente en relación con la dimensión cósmica del símbolo-, y que Robert Graves reconstruye en los siguientes términos : "En el principio Eurínome, la Diosa de Todas las cosas, surgió desnuda del Caos, pero no encontró nada sólido en qué apoyar los pies y, en consecuencia, separó el mar del firmamento y danzó solitaria"[32]

Ahora bien, *El Mundo* como mujer, contiene dentro de sí la simiente de un nuevo nacimiento. En este sentido, la forma oval de la guirnalda nos recuerda tanto la semilla que prefigura la vida, como el antiguo Huevo cósmico de Eurínome, del cual se generaron todas las cosas existentes. Según Graves, en esta mitología prehelénica, "no había entonces dioses ni sacerdotes, sino solamente una diosa universal y sus sacerdotisas"[33]. Como ya lo anotáramos, en la escena inicial de la novela, la imagen femenina constituye una suerte de matriz generadora del universo, como en efecto ocurre con Eurínome que:

> creó las siete potencias planetarias y puso una Titánide y un Titán en cada una: Thía e Hiperión para el Sol; Febe y Atlante para la Luna; Díone y Crio para el planeta Marte; Metis y Ceo para el planeta Mercurio; Temis y Eurimedonte para el planeta Júpiter; Tetis y Océano para Venus; Rea y Crono para el planeta Saturno[34].

Así pues, la anterior filiación astrológica, entre la diosa madre y el Panteón antiguo, prefigura tanto el carácter de los planetas en relación con los atributos divinos, como la asimilación posterior entre astrología y psicología; asimilación que resulta -como lo hemos propuesto reiteradamente en el desarrollo del texto-, determinante en la arquitectura simbólica de *La tejedora de coronas.*

De otro lado, el Arcano en mención se perpetúa también, en esa antigua figura alquímica que representa a una mujer desnuda dentro de una *mandorla*[35], a la que los antiguos llamaban el *anima mundi,* es decir, el alma del mundo. Para los *Alquimistas*, y posteriormente para los *Románticos*, ella constituía esa fuerza oculta en la materia que animaba todos las cosas existentes. De allí que la gran obra del artista, consistiera en liberar el *anima mundi* de su encarcelamiento en la *prima materia* de la naturaleza inconciente.

También en otro aspecto de orden esotérico, -vinculado más con la tradición matemática desarrollada por Pitágoras, la *mandorla* y el *cuadrado* representan un símbolo de totalidad, en la medida en que suponen la encarnación de la divinidad (lo circular), en la materia (lo rectangular). Cabe afirmar de paso,

[32] Graves, Robert. *Los mitos griegos* España: Alianza, 1995. p. 20
[33] Ibid., p.30
[34] Ibid., p.30
[35] La *mandorla* es una figura elíptica en donde las dos mitades de la elipse están ligadas entre sí en el punto focal, como representación de la unión entre lo celeste y lo terrestre.

que este mismo dilema de carácter místico, fue tematizado a lo largo del *Medioevo* y el *Renacimiento*, bajo el celebre aforismo de la "cuadratura del círculo". Así pues, la figura femenina danzante y las cuatro representaciones que enmarcan la guirnalda sideral, implican en su significación hermética, la idea de la trascendencia humana.

Siguiendo con esta nueva variante del arquetipo, las cuatro figuras emblemáticas del Arcano mayor, representan también, los cuatro elementos presocráticos como cualidades de la materia: Toro-Tauro=Tierra, León-Leo=Fuego, Escorpión-Águila=Agua, Acuario-Ángel=Aire[36].

Así mismo, la corona tejida del Arcano XXI del Tarot de Marsella, corresponde al *mundus,* es decir, a ese ámbito sagrado cuyo centro (*axis mundi*), encarna el tema de la individuación femenina como fuerza generadora de una nueva conciencia universal. En suma, podríamos afirmar que todos estos correlatos poéticos y esotéricos, se encuentran bellamente ilustrados en la novela, mediante la asimilación de Genoveva Alcocer y el planeta Urano, o lo que es igual, bajo el símbolo nuclear de la *tejedora de guirnaldas siderales.*

Por otra parte, nosotros consideramos que esta suerte de fenómeno espiritual que subyace al interior del simbolismo esotérico, ha sido tematizado también dentro del horizonte conceptual moderno, mediante la asimilación del *anima mundi* con la categoría del *inconciente colectivo* junguiano, como sustrato común del imaginario humano. Y es, justamente en este sentido, que hemos intentado a lo largo del texto, vincular en sus diversas variantes la reminiscencia de Genoveva Alcocer con la *Mnemosine* griega, ora como remembranza poética, ora como narrataria de la historia, ora bajo la categoría moderna del *arquetipo femenino*, de donde proviene, indudablemente, la potencia creativa de Genoveva Alcocer como símbolo fundacional del *Cosmos americano*.

[36] Esto nos recuerda, además, esa cuaternidad simbólica que Gaston Bachelard asimila a una suerte de cosmogonía poética, en donde los elementos se revelan como el anclaje material de la imaginación simbólica.

Cuadro 2

Símbolos teriomofos	Símbolos astrológicos	Regentes	Ciclo estacionario	Polaridad	Tempera-mento hipocrático	Función psicológica (Jung)	Figura poliédrica	Símbolos mitológicos	Otros símbolos (Evangelistas)
Toro	Tauro (Tierra) Arcano II La Sacerdotisa	Venus Exaltación de la Luna	Primavera	Negativa Femenina Yin	Melancólico	Sensación Anima	Hexaedro	Ishtar, Isis, Astarte, Artemisa como physis Sofía (Sabiduría) Virgen, Eva, Eurínome Rapto de Europa Pasifae y el Toro Pitia del oráculo délfico	San Lucas Eros como creación Sensualidad Riqueza, bienes Lo onírico La ensoñación poética
León	Leo (Fuego) Arcano III La Emperatriz Arcano XI La Fuerza	Sol	Verano	Positiva Masculina Yan	Colérico	Intuición Animus	Tetraedro	Apolo Las nueve Musas: Clio (Historia), Calíope (Música), Polimnia (Pantomima), Erato (Lírica), Melpómene (Tragedia) Urania (Astronomía), Talía (Comedia), Euterpe (Flauta) Terpsícore (Danza)	San Marcos Creatividad Amor Hijos Artes Medicina Profecía Filosofía Sofrosyne-Templanza
Escorpión Ave Fénix Águila	Escorpio (Agua) Arcano VIII. La Justicia	Marte Detrimento de la Luna	Otoño	Negativa Femenina Yin	Flemático	Sentimiento Anima	Icosaedro	Maat-Temis-Astrea Perséfone-Deméter-(Hades) Erinnias-Dike-Mnemosine	San Juan Muerte Sexo Esoterismo
El Ángel	Acuario (Aire) Arcano XXI. El Mundo XVII La Estrella	Urano Antigua regencia de Saturno	Invierno	Positiva Masculina Yan	Sanguíneo	Pensamiento Animus	Octaedro	Ganímedes Eurínome (Mito prehelénico)	San Lucas Revoluciones Fraternidad universal Sabios, rebeldes Homosexualismo y lesbianismo

Otros símbolos esotéricos en "La tejedora de coronas"

Para ampliar un tanto lo propuesto, en el cuadro II resumiremos algunas correspondencias establecidas entre los signos astrológicos, el arquetipo femenino de la novela, y el Tarot de Marsella. Por lo demás, no hemos pretendido ser exhaustivos en relación con el simbolismo de *La tejedora de coronas,* dada la multiplicidad de imbricaciones que suscita el arquetipo poético en concomitancia con los lenguajes esotéricos.

Por último diremos que, al igual que *El Mundo*, el arquetipo de *La tejedora de coronas* reúne todo el simbolismo de esa figura milenaria denominada la *Esfinge*. La combinatoria de los tres iconos teriomorfos con la imagen aureolada, reactualiza, de alguna manera, la mítica imagen griega. De este modo, la *Esfinge* aparece virtualmente formada por la unión del cuerpo del toro, las garras del león, las alas del águila y la cabeza de la figura angélica.

Pero estas cuatro imágenes emblemáticas también corresponden, en su acepción astrológica, al Toro (Tauro), cuyo regente es Afrodita-Venus, como símbolo del amor erótico, (es decir, Genoveva Alcocer como Venus desnuda frente al espejo o como Eurínome en su danza generadora del universo); al León (Leo), cuyo regente es Apolo-Helios-Febo, como símbolo de la individuación, (es decir, como la fuerza creativa de la voluntad individual que se revela en la actitud heroica de Genoveva Alcocer); a Escorpión y al ave Fénix (Escorpión), cuyo regente es Hades-Marte[37] -Plutón, como representación de las fuerzas ctónicas del submundo, (es decir, como el aspecto esotérico de Genoveva Alcocer en su encarnación de la bruja de San Antero (Hécate-Perséfone), o la Luna llena de Abril en su doble simbolismo de *Eros* y *Thanatos*); a la figura angélica que corresponde al signo de Acuario, cuyo regente es Saturno[38] -Urano, como símbolo de la concepción holística del universo, (es decir, Genoveva Alcocer como *la tejedora de guirnaldas siderales*, como la revolucionaria, como la fundadora de una fraternidad universal), o para expresarlo en términos del autor, como *"la luz de la ilustración que la gran Logia me ha ordenado irradiar sobre América"* (391).

En virtud de estas correspondencias simbólicas, la *Esfinge* griega se revela emblemática de *La tejedora de coronas*, lo cual significa, -entre otras cosas-, la pervivencia de la sensibilidad y la intuición femenina, frente a la concepción logocéntrica y heroica del mundo occidental. En esta variación final del arquetipo, la *Esfinge americana* (Genoveva Alcocer), no es inmolada por *Edipo*, porque en su metamorfosis ella convoca y mimetiza las múltiples voces de la *historia*. Así pues, la respuesta al enigma

[37] Es menester señalar que la tradición astrológica reconoce a Marte como antiguo regente de Escorpión.
[38] Saturno es reconocido también por la tradición astrológica como el antiguo regente de Acuario.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

no es el hombre (*Animus*), sino el *Anima*, o sea, la naturaleza femenina como conciencia matriarcal, como símbolo fundacional de un *Nuevo Mundo*, o para expresarlo en otras categorías, la respuesta al enigma no es el *Logos* sino el *Mythos*, lo cual significa que el nuevo orden de América, depende más de la imaginación poética de quien reconstruye la *memoria*, a partir de su propia ensoñación, que de un testimonio "objetivo" y estéril de la historia.

Haciendo eco de todo lo anterior, podríamos afirmar que Genoveva Alcocer se revela finalmente como un *icono de América*, esto es, en la medida en que representa no solamente esa triple dimensión del símbolo, -en su significación cósmica, onírica y poética-, sino además, esa doble función de la *Memoria* (*Mnemosine*), como *reminiscencia poética* y como *visión profética* de la *Historia*. En síntesis, la imagen poética de *La tejedora de coronas,* constituye el *enigma* de un siglo en el que el *arquetipo femenino* se erige nuevamente como *medida de todas las cosas*.

Bibliografía

Espinosa, Germán. *La tejedora de coronas*. Colombia: Montesinos, 1999.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. España: Taurus, 1986.

Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. Colombia: F.C.E, 1994.

Le Goff, Jacques. *Pensar la historia*. España: Altaya, 1995.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Argentina: Amorrortu, 1971.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Colombia: Siruela, 1989.

Hesíodo. *Teogonía*. España: Gredos, 1995.

Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos*. España: Anthropos, 1990.

Neumann, Erich. *La conciencia matriarcal,* en: Ortiz-Oses, Andrés y Lanceros, Patxi. *Arquetipos y símbolos colectivos*. España: Anthropos, 1994. p 45-97.

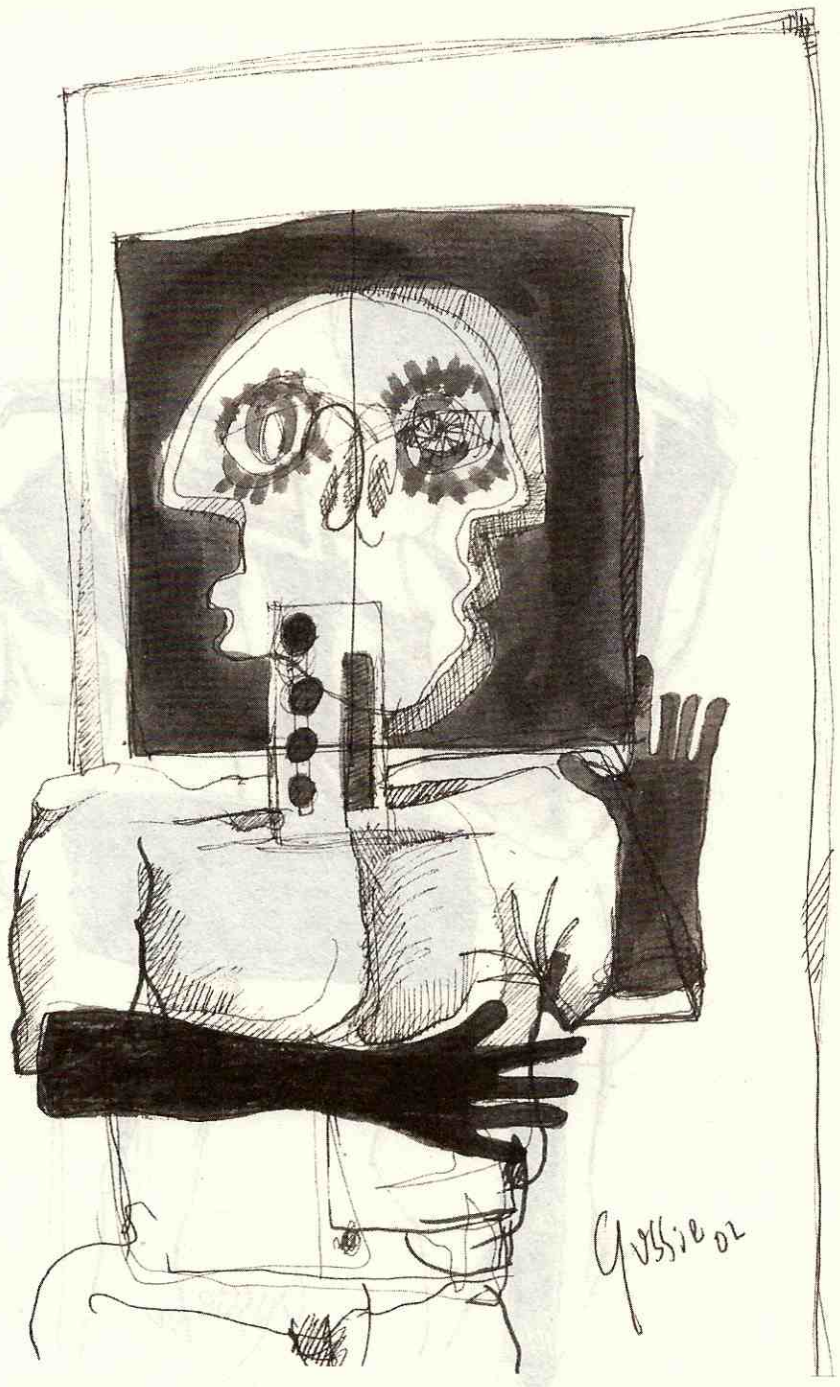
Nicolls, Sallie. *Jung y el tarot*. España: Kairós, 1980.

Adler, Oscar. *La astrología como ciencia oculta*. Argentina: Kier, 1995.

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. España: Alianza, 1995.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno, 1993.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. España: Sígueme, 2001.



Filosofía

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Rosa Helena Santos-Ihlau

Configurar la vida como buena y bella. Eros y belleza en Platón

En una lectura muy cercana al texto de los diálogos *Banquete* y *Fedro*, el artículo intenta mostrar que Platón tiene en cuenta también el aspecto sensible de la relación entre Eros y Belleza y que no se limita a la relación intelectual que ha predominado en la interpretación tradicional. La aparición de Alcibíades y su discurso traen al *Banquete* la contraposición de lo que Sócrates refiere haber aprendido de Diótima. En el *Fedro,* Sócrates mismo atiende a la belleza sensible de la naturaleza y de la persona humana y en su discurso sobre los efectos de Eros como atracción de la Belleza apela a una metáfora y no a una disquisición intelectual.

Palabras clave: Eros, belleza, filosofía, diálogos, interpretación, metáfora

A close reading to the dialogs of *Banquet and Phoedrus,* this article attempts to show how Plato also keeps into account the sensible aspect of the relationship between Eros and Beauty, without limiting himself to the intellectual relationship which has predominated in the traditional interpretation. The appearance of Alcibiades and his speech bring the *Banquet* into an opposition against what Socrates says to have learned of Diotima. In the Phoedrus, Socrates himself looks at the sensible beauty of nature and human persona. In his speech on Eros' effects as an attraction of beauty, he appeals to a metaphor, not to intellectual digressions.

Key words: Eros, beauty, philosophy, dialogs, interpretation, metaphor.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Rosa Helena Santos-Ihlau

Configurar la vida como buena y bella. Eros y belleza en Platón

El título que le he dado a este ensayo refiere al hecho de que la lectura de los dos diálogos de Platón de que me voy a ocupar está dentro del marco de mis reflexiones sobre la configuración de la vida.

Entre las cuestiones de la ética actual ocupa un puesto importante la pregunta por la «vida buena» –la expresión con que se quiere traducir lo que los griegos llamaban «*eudaimonía*». Las varias y diferentes respuestas a esta pregunta hablan ya no sólo de lo bueno moral (normativo) sino de vida lograda, vida satisfactoria, vida que tiene sentido, etc.

También se tiene en cuenta que en el mundo griego se hablaba de lo bueno unido a lo bello –«*kaloskagathos*»-. Y entonces viene la pregunta por la vida buena y bella. En esta pregunta se centran mis reflexiones.

Pero aquí me limito a tener en cuenta la belleza como la trata Platón en sus diálogos *Banquete* y *Fedro*. Mi lectura, sin embargo, está muy influenciada por la que hace Martha Nussbaum en los dos artículos correspondientes de su libro *La fragilidad del bien*. Además me guío por una reflexión resultante de mi actividad como traductora. Me he dado cuenta de que la palabra «quiero» en español expresa, por un lado el *«quiero» de la voluntad* y, por otro, el *«quiero» del amor*. Yo veo aquí dos modos de querer de dirección opuesta. El «quiero» de la voluntad va dirigido finalísticamente a la obtención de lo querido. El «quiero» del amor expresa la atracción, la fascinación de lo querido. Entonces, si yo «quiero configurar mi vida como buena y bella» y ese quiero es el quiero del amor, la belleza de lo bueno es lo que me atrae, lo que hace que quiera eso bueno.

Este pensamiento no está desarrollado aquí, pero es el supuesto implícito. Así que en la relación entre *Eros* y belleza yo veo a *Eros* como la atracción o fascinación que la belleza ejerce sobre el que es sensible a ella. Cuando se habla de belleza de lo bueno y debido a toda la tradición que tenemos detrás, lo entendemos como belleza moral. Exactamente así no se encuentra en Platón. Sin embargo, una lectura que pone su atención en aquellos puntos en que la sensibilidad es tenida en cuenta, nos muestra que el efecto de la belleza sobre el ser humano es lo que más tarde en la tradición, cuando se produce lo que Charles Taylor[1] llama interiorización, lleva al pensamiento de la belleza moral.

En mi lectura, manteniéndome muy cerca al texto de Platón (en las traducciones de Martínez y Lledó / Gredos) y siguiendo a Nussbaum en su acentuación de lo sensible, espero poder hacer plausible la idea de que la belleza que tiene que ver con lo bueno, no es explicable por medio del puro razonamiento, sino es algo que se puede experimentar, es decir, sentir en un sentir pensante, como atracción o fascinación y que, como tal, puede motivarnos no sólo a actuar siguiendo lo que consideramos bueno, sino a ir un poco más allá. A esto volveremos al final.

(Pero antes de entrar a los diálogos de Platón es importante tener en cuenta que la relación que se desarrolla en ellos entre *Eros* y belleza tiene lugar en el ámbito de la *polis* griega, la ciudad-estado en que esa relación era la que se vivía entre un maestro amante y un discípulo amado, entre el ciudadano ya integrado en sus funciones políticas y el joven a quien él elegía para prepararlo al ejercicio futuro de esas funciones. A esto se debe que cuando esa relación incluía lo sexual fuera homosexual.)

En el *Banquete*, después de una ronda de discursos que alaban a *Eros* en los diferentes aspectos que podrían considerarse extrafilosóficos, Sócrates pronuncia el suyo como el discurso filosófico, como la enseñanza del método que tiene que seguir el ser humano para llegar a aquello que desea: la *inmortalidad* y la *sabiduría*. Lo que poseen los dioses y él no tiene o de lo que él sólo tiene un barrunto. *Eros* es este *deseo*. Por su naturaleza, *Eros* es un gran «*demon*». Como todo lo demónico está entre lo divino y lo mortal (202e) porque procede de un padre talentoso y de ascendencia divina y de una madre mortal ignorante e indigente (203b-e). Es *amante de lo bello* por haber sido engendrado durante la fiesta del nacimiento de Afrodita que es bella, y así haberse convertido en su acompañante y escudero (203c). Pero también porque la sabiduría es una de las cosas más bellas y él –por estar entre la ignorancia y la sabiduría- desea tenerla, es amante de la sabiduría (204b).

[1] V. Charles Taylor, *Sources of the self – The making of the modern identity*, Cambridge 1989 (Inwardness)

Entonces, como *deseo* de aquello que le falta, *Eros* es amor a la sabiduría y a la inmortalidad. A la *sabiduría*, por su belleza. A la *inmortalidad*, como deseo de tener lo que desea para siempre, eternamente (207a). Aquí está unido a lo «bueno» que es lo que los seres humanos desean tener siempre (206a-b). Pero también como deseo de inmortalidad, Eros es lo que hace que los seres humanos quieran procrear y crear. Inmortalizarse en la descendencia (207d), en la creación poética y artística (209a), en la fama (208c) o en la organización de los estados (209a) es *amor a la inmortalidad* y en él la *belleza* está presente como ayudante, como partera de la procreación y creación (206d).

El *Eros* que es *amor a la sabiduría* y, por lo tanto, a *la belleza*, requiere, en cambio, una iniciación, recorrer un camino ascendente que, según la enseñanza de Diótima, debe comenzar por el amor a un cuerpo bello -en la polis ateniense al de un joven bello- pero ver luego que la belleza de un cuerpo es semejante a la de los otros cuerpos bellos y que la belleza de las almas es más valiosa que la de los cuerpos, de modo que es al alma bella de un joven a la que hay que cuidar y dirigir para que sea mejor. Hay que enseñarle a contemplar la belleza de las normas de conducta y de las leyes y luego la de las ciencias (210a-c). Para que fijando su mirada en esa inmensa belleza –dice Diótima- en ese mar de lo bello (210d) engendre bellos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría (210d). Quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor –agrega- tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión, descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación erótica, algo maravillosamente bello por naturaleza: la belleza en sí, siempre sí misma y específicamente única (210e-211b).

Esta *visión contemplativa* de la belleza es lo que le permitirá al ser humano realizar una vida virtuosa. Entonces, a pesar de que el punto de partida de la ascensión hacia la belleza es la percepción sensible (*aisthesis*) de un rostro o un cuerpo bello, la iniciación de Diótima es claramente la vía que la *episteme* -el conocimiento teórico- tomó en la tradición. Y la vida virtuosa de que aquí se habla es una vida totalmente guiada por el intelecto que contempla la belleza, purificado de toda sensibilidad corporal.

En el *Banquete*, sin embargo, en el momento en que Sócrates acaba de referir esa ascensión hacia la pura idea de belleza en la que Diótima lo ha iniciado, trae Platón un suceso que, como nos hace caer en cuenta Martha Nussbaum[2], establece una contraposición sobre la cual vale la pena reflexionar.

[2] Nussbaum, Martha, «The speech of Alcibiades: a reading of the *Symposium*» en *The fragility of goodness – Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, 1986.

La visión de la belleza en que termina la vía de iniciación y que da comienzo a la contemplación es una revelación que sucede «de repente» (*exaiphnes*). Casi inmediatamente después, «en el momento en que algunos de los asistentes al banquete están alabando a Sócrates por su discurso... (212c), vemos otro tipo de revelación y otra belleza». (Nussbaum 1986:184) «De repente» (exaiphnes) sucede la llegada ruidosa de Alcibíades, borracho y coronado con una tupida corona de hiedra y violetas y con muchas cintas sobre la cabeza (212e). Viene en busca de Agatón –el poeta en honor del cual se celebra el banquete- para coronarlo.

Nussbaum dice que en esta contraposición repentina se enfrenta la belleza formal que aparece ante el ojo de la mente a la belleza concreta particular de Alcibíades que se presenta a nuestra imaginación sensual, a nuestros sentimientos y percepciones sensoriales corporales. (*op.cit.*184) Pero si no centramos nuestra atención en la belleza de Alcibíades sino en el discurso que se decide a pronunciar cuando los demás se lo piden, la contraposición es entre el discurso de Diótima y el discurso de Alcibíades. En ellos vemos el camino de ascensión que Sócrates se ha decidido a emprender y al frente el camino de perdición que ha tomado Alcibíades a pesar de su sensibilidad a la belleza de las enseñanzas de Sócrates. Pero en el discurso de Alcibíades se nos presenta un Sócrates que ha perdido su humanidad al renunciar totalmente a la sensibilidad corporal e incluso a la que podríamos llamar sensibilidad moral, que, en cambio, sí posee Alcibíades. Por eso, hay que leer con especial atención este discurso.

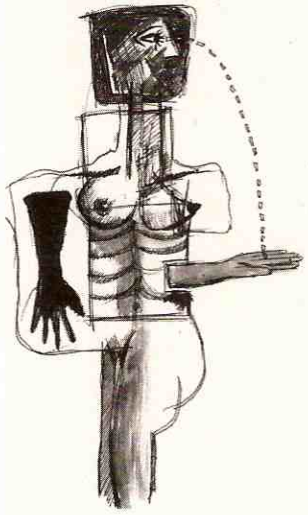
A la petición de hablar en alabanza de *Eros*, Alcibíades responde que estando Sócrates presente él no podría elogiar a ningún otro. Y luego aclara que lo elogiará por medio de *imágenes* y eso para presentar *la verdad*. (215a) Una verdad que, como veremos, es muy diferente a la de la revelación de que ha hablado Diótima.

Sócrates –dice Alcibíades- es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitales, aparecen con estatuas de dioses en su interior (215b). Además se parece al sátiro Marsias que como flautista encantaba con sus melodías así como él lo hace con sus palabras. Quien lo oye queda pasmado y poseso. En efecto, cuando le escucho, mi corazón palpita mucho más que el de los poseídos por la música de los coribantes, las lágrimas se me caen por culpa de sus palabras y veo que también a otros muchos les ocurre lo mismo... Incluso todavía ahora soy plenamente consciente de que si quisiera prestarle oido no resistiría, sino que pasaría lo mismo... A la fuerza, pues, me tapo los oídos y salgo huyendo de él como

de las sirenas para no envejecer sentado aquí a su lado (216a). Más adelante vuelve a insistir en la fascinación de ese interior de Sócrates: Yo he visto las imágenes de su interior y me parecieron tan divinas y doradas, tan extremadamente bellas y admirables, que tenía que hacer sin más lo que me mandara (216e-217a).

Alcibíades cuenta luego de sus intentos por conquistarlo como amante, con lo cual ha invertido los roles acostumbrados, pues es el amante (*erastes*) el que intenta la conquista del amado (*eromenos*) en la práctica homosexual griega. Nussbaum dice: «podemos imaginar que la experiencia interna de un *eromenos* se caracterizaría por un sentimiento de orgullosa autosuficiencia. A pesar de ser el objeto de una solicitud importuna él no tiene ninguna necesidad más allá de sí mismo.» (*Op.cit.*188) Esta inversión de papeles, tener que ser el solicitante y encontrarse con el fracaso es algo que le duele –dice- como «una mordedura de víbora» (217e). La descripción detallada de su repetido fracaso y de la culminación de este -estar toda una noche tendido a su lado en la cama sin lograr conmoverlo- la inicia diciendo que ha sido mordido por algo más doloroso y en la parte más dolorosa en que se puede ser mordido –en el corazón, en el alma, o como haya que llamarlo- por los dicursos filosóficos que se agarran más cruelmente que una víbora cuando se apoderan de un alma joven no mal dotada por naturaleza y la obligan a hacer y decir cualquier cosa (218a).

La conclusión del relato de su fracaso es: «Después de esto ¿qué sentimientos creéis que tenía yo, pensando, por un lado, que había sido despreciado, y admirando, por otro, la naturaleza de este hombre, su templanza y su valentía, ya que en prudencia y firmeza había tropezado con un hombre tal como yo no hubiera pensado que iba a encontrar jamás? De modo que ni tenía por qué irritarme y privarme de su compañía, ni encontraba la manera de conquistármelo (219d). Así, pues, estaba desconcertado y deambulaba de acá para allá esclavizado por este hombre como ninguno lo había sido por nadie» (219e).



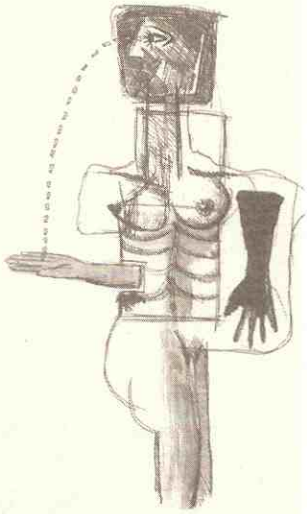
El elogio de Sócrates se completa con la descripción de su resistencia física en la guerra, su capacidad de comer o no comer según la situación, de soportar los rigores del clima, de concentrarse en sus pensamientos y no sentir ni cansancio ni sueño. Alcibíades no omite mencionar el comportamiento con los compañeros de batalla, defendiéndolos o salvándolos y, como sucedió con él mismo, abogando para que premiaran su valor.

Al final vuelve a insistir en la comparación con los silenos con respecto a los discursos. Por las palabras y expresiones con que

están revestidos podrían parecer totalmente ridículos. Pero si uno los ve cuando están abiertos y penetra en ellos, encuentra, en primer lugar, que son los únicos que tienen sentido por dentro; en segundo lugar, que son los más divinos, que tienen en sí mismos el mayor número de imágenes de virtud y que abarcan la mayor cantidad de temas o, más bien, todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser *bello y bueno* (*kalóskagathos*) (222a).

El discurso de Alcibíades que en vez de alabar a *Eros* de modo general, como lo han hecho los otros, alaba el objeto de su propio amor y describe sus experiencias eróticas personales, presenta el amor individual frente al amor general de que ha hablado Diótima. Pero este amor personal es *la atracción o fascinación de la belleza del contenido* de los discursos de Sócrates. No es la belleza del aspecto exterior de su persona (ya que parece un sátiro). Tampoco es la retórica de esos discursos, su forma exterior lo que los hace bellos, sino lo que muestran por dentro: su sentido y su capacidad de guiar hacia lo bello y lo bueno. ¿Cómo es que a pesar de esta fascinación, Alcibíades sigue otro camino, un camino de perdición como lo muestra Nussbaum con abundantes detalles biográficos? Sin duda, había para él otros valores igualmente atrayentes como el honor que le dispensaba la multitud (216b) y la fascinación que podía ejercer sobre los atenienses.

Nussbaum nos lo presenta así: «Para comenzar, era bello. Estaba dotado físicamennte de una gracia y un esplendor que cautivaban a la entera ciudad y que en vez de declinar con la edad crecían y florecían en cada etapa con nueva autoridad y poder. Era siempre muy consciente de su cuerpo y se envanecía de la influencia que tenía. Hablaba de su belleza como de su "extraordinaria buena suerte" y de algo que "le había caído del cielo" (217a). Pero aquí no se agotaban sus dones naturales. Por su energía y poder intelectual se había convertido en uno de los mejores comandantes y estrategas que había conocido Atenas y en uno de los más hábiles oradores que encantaba a los ciudadanos. En ambas carreras su genio consistía en la agudeza de visión para captar la situación, de modo que sabía discernir los rasgos importantes del caso particular y elegir audazmente la acción apropiada. Se envanecía de todas estas dotes pero, a la vez, la crítica y la murmuración le producían una ansiedad patológica. Amaba ser amado. Odiaba ser observado, desollado, descubierto. Su corazón, generoso y volátil, se movía rápidamente del amor a la ira, al mismo tiempo cambiante y tenaz. Era, así, un hombre de grandes recursos que pedía mucho al mundo tanto emocional como intelectualmente y hacía lo que podían sus recursos y su valentía para garantizar el éxito».



revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Cuenta además de sus excesos, de sus manejos para desconcertar o perjudicar a determinadas personas, de sus victorias en Olimpia, de sus exentricidades. «Financiaba espectáculos extravagantes. La gente nunca tenía suficiente de él; él era su querido, su "leoncillo". Los que odiaban el desorden democrático lo odiaban como inspirador de él... Una noche salió a caminar por las calles de Atenas y desfiguró las estatuas de los dioses, destrozándoles las caras y los genitales». Y para terminar comenta: «Su historia es, finalmente, una historia de dilapidación y pérdida, de la falla de la razón práctica para configurar una vida.» (*Op.cit.*165/66)

Contemplación intelectual de la belleza divina desconectada de toda sensibilidad corporal frente a una sensibilidad corporal que quizás origina la falla de esa sensibilidad moral que, sin duda, posee Alcibíades. Nussbaum subraya lo corporal de las imágenes que él emplea en su relato: su alma, su razón, sus sentimientos y deseos son como pedazos de carne que pueden experimentar mordeduras, quemaduras, lágrimas, dice (188). Pero su amor por Sócrates es atracción de la belleza de la vida que él presenta como buena, si bien, cree que para tener la fuerza de seguirla tiene que estar a su lado en una relación erótica con él, o sea, como amado. La ascensión intelectual de Sócrates sería impensable para Alcibíades, pero queda la pregunta de si con un maestro más sensible no hubiera sido posible un camino intermedio.

En todo caso, la vía que Sócrates se decide a seguir, la configuración de su propia vida como aparece en el discurso de Alcibíades, no es un modelo que pudiéramos encontrar atrayente. ¿Queremos llegar a prescindir de toda percepción sensible? A Sócrates la bebida no lo emborracha, puede salir en invierno con la misma ropa de siempre y marchar descalso sobre el hielo sin sentir frío (220b), puede pasar mucho tiempo sin comer y estar días y noches meditando de pie y en el mismo lugar sin experimentar cansancio (220c,d). Por otra parte, su manera irónica y altiva de argumentar no parece un modelo de convivencia apreciable para el que intenta configurar su vida como buena y bella.

Este es, sin embargo, el Sócrates que nos muestra el discurso de Alcibíades. En el otro diálogo -en el *Fedro*- nos encontramos con un Sócrates diferente, por lo menos en lo que a la sensibilidad se refiere. Este es un diálogo «autocrítico e inquisitivo», dice Nussbaum[3] y su tesis es que en él Platón hace una retractación de lo afirmado en otros diálogos anteriores (República, Fedón, Banquete) (op.cit.201). Mientras en éstos «la vida del filósofo logra orden, estabilidad y discernimiento al precio de negar la

percepción corporal y el valor del amor individual, en el *Fedro*, se dice que la filosofía misma es una forma de locura o manía, de acitividad posesa, no puramente intelectual en la que el intelecto es guiado al discernimiento por el amor personal mismo y por un fermento complejo de la entera personalidad engendrado por la pasión» (*Op.cit.*201).

Yo quisiera agregar que *Eros* en el *Fedro* ya no es simplemente deseo, el «quiero» de la voluntad, sino es el «quiero» del amor en su aspecto divino: es la posesión del dios *Eros*, la locura –manía- que produce esa posesión.

Como ya no se trata de la vía de iniciación que asciende de lo sensible a lo inteligible, sino de la explicación del *sentir* mismo, del Eros como pasión y sus efectos tanto en el alma como en el cuerpo, el Sócrates que aquí aparece ya no es el insensible del *Banquete*, sino el hombre que se deja conquistar por la belleza de Fedro y que luego se da al gozo de la belleza del lugar.

El diálogo tiene lugar fuera de los muros de la ciudad, en un sitio completamente inusual para Sócrates. El no sale nunca de la ciudad porque dice que a él le gusta aprender y que los campos y árboles no quieren enseñarle nada, mientras sí lo hacen los hombres de la ciudad (230d). Esta vez, sin embargo, se deja llevar por Fedro y alaba abiertamente lo placentero del lugar. «Hermoso rincón, con este plátano tan frondoso y elevado... no puede ser más agradable la altura y la sombra de este sauzgatillo que, como está en plena flor... perfuma el ambiente». «Deliciosa y fresquísima» encuentra el agua que le baña los pies. El sonoro coro de las cigarras y el césped que le ofrece una suave pendiente para recostarse completan lo agradable del lugar (230b).

Pero no solamente le hace una concesión al sentir sino también a la imaginación. Fedro pregunta si no es allí donde se cuenta que Bóreas, uno de los dioses del viento, arrebató a la ninfa Oritía y Sócrates precisa el lugar. Luego, ante la pregunta de si él cree en ese mito, contesta que es mejor dejar los mitos sin explicación racional porque eso sería una tarea interminable y él no tiene tiempo para ello, ya que lo necesita para conocerse a sí mismo (229c-230a).

En este lugar idílico, Sócrates se dispone a escuchar la lectura del discurso de Lisias que tanto le ha gustado a Fedro. Ese discurso presenta las ventajas que para el amado tiene el amante no enamorado. Como sensato y dueño de sí mismo (233c), actúa voluntariamente (*Hekon*, 213a); así sus consejos son, lo que hoy llamaríamos racionales y objetivos.

[3] Nussbaum, Martha, «'This story isn't true': madness, reason, and recantation in the Phaedrus» en *The fragility of goodness – Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, 1986, p.200

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Sócrates, en su manera de juego irónico, critica la retórica del discurso y luego dice que sobre el contenido sabios de otros tiempos (Safo, Anacreonte) han dicho cosas diferentes y más sabias (235b-c). Luego, provocando la insistencia de Fedro para que hable, lo hace invocando a las Musas «melodiosas» y usando para comenzar la forma de la fábula: «había una vez» (237b). Esta irónica referencia a una retórica poética vuelve un poco más tarde con la pregunta a Fedro: ¿no tienes la impresión... de que he experimentado una especie de *transporte divino*? (238c) Parece *divino* este lugar, de modo que si en el curso de mi exposición voy siendo arrebatado por la *musas* no te maravilles. Pues ahora mismo ya empieza a sonarme todo como un *ditirambo* (238d). Enseguida agrega: De todo esto eres tú la causa. Pero escucha lo que sigue, porque quizá pudiéramos evitar eso que me amenaza. Dejémoslo, por lo tanto, en manos del dios (238d).

La amenaza de ser arrebatado por la poesía, la enfrenta volviendo al contenido: deliberemos primero... sobre qué es el *Eros* y cuál es su poder. Después... veremos si es provecho o daño lo que trae consigo (237d).

La primera definición de *Eros,* que es la que le va a servir de base para el discurso de oposición al de Lisias, es que *Eros es un deseo* (237d). Esto en el ámbito de lo humano y mortal en el que hay que distinguir dos principios que nos rigen: un deseo natural de placer que puede llevar al desenfreno (*hybris*), y una opinión adquirida, que tiende a lo mejor y se denomina sensatez (*sophrosyne*) (237d). *Eros* es aquí la fuerza del impulso al placer que origina la belleza de los cuerpos (238c).

Antes de comenzar su discurso, Sócrates aclara que quien en él habla está enamorado pero hace como si no lo estuviera para convencer al otro. Como lo que desea es el placer, hará que el amado le proporcione el mayor gozo (238e). En consecuencia, mientras ama, el amante es para el amado dañino y desabrido y, cuando cesa su amor, se vuelve infiel y como ahora en vez de amor y apasionamiento tiene inteligencia y sensatez, es desertor de todo lo que antes era amante (240e-241a-b). Así que la amistad del amante no brota del buen sentido, sino como las ganas de comer, del ansia de saciarse: Como a los lobos los corderos, así les gustan a los amantes los mancebos (241d).

Terminado este discurso que ha pronunciado con la cabeza cubierta para no avergonzarse -dice- al mirar a Fedro, anuncia que no va decir ninguna palabra más, se levanta y se dispone a partir. Pero en el momento que está cruzando el río, su «*demon*»

lo detiene diciéndole que tiene que quedarse a pronunciar un discurso que lo purifique del delito que ha cometido contra los dioses. Ahora ve que tanto el discurso que ha traído Fedro como el que él ha pronunciado son terribles, pues han hablado de *Eros* como de algo malo. Y si *Eros* es, como es sin duda, un dios o algo divino, no puede ser nada malo (242e). Para purificarse y para desagraviar al dios va a cumplir el viejo rito que hay para los que son torpes al hablar de «mitologías». Es el que aplicó Estesícoro cuando difamó a Helena y se volvió ciego. Compuso una poesía que empezaba: «No es cierto ese relato» y afirmaba lo contrario. Apenas acabada esa «palinodia», recobró la vista (243a-b).

El nuevo discurso -que pronuncia con la cabeza descubierta (243b)- comienza con la fórmula: «no es cierto» el relato que afirma que se deben conceder favores más al que no ama que al que ama porque éste está loco, mientras aquel es cuerdo. Pues si se pudiera decir sin más que la *locura* -o manía- es un mal, estaría bien, pero es a través de la locura que los dioses otorgan grandes bienes (244a). La locura de las profetisas y sibilas ha traido mucho bien a la Hélade ya que, con divino vaticinio, han predicho acertadamente cosas para el futuro (244b). Otra locura es la de las Musas que se apoderan de un alma sensible y la llevan a producir obras poéticas que cantan los hechos de los antiguos y educan a los descendientes (245a). Así que la manía (locura) nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna (245c). Esto no lo creerán los muy sutiles, pero sí los sabios.

Entonces, el impulso de *Eros*, como fuerza natural, como deseo de placer, debe ser refrenado por la sensatez, la racionalidad a nivel también de lo natural, lo humano. Pero el *Eros* proveniente de lo divino, la locura o manía del amor, es incumbencia de la sabiduría.

Esta segunda definición de *Eros como locura divina* es, entonces, lo que se propone explicar Sócrates y ello requiere una aclaración de la participación de lo humano en lo divino. Es el alma lo divino, o sea, lo inmortal en el ser humano (245c-e). Para hablar de ella no es apropiada la reflexión racional sino hay que apelar a una metáfora (246a).

El alma es semejante a la fuerza conjunta de un coche de caballos alado y su auriga. Los caballos y los aurigas de los dioses son todos buenos y de buena casta, mientras los de los seres humanos son mezclados: uno de los caballos es bueno y hermoso y el otro es lo contrario (246a-b). El alma perfecta y alada surca las alturas y gobierna todo el cosmos. La que ha perdido sus alas va a la

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

deriva hasta que encuentra algo sólido, un cuerpo terrestre en el cual asentarse. Este compuesto de alma y cuerpo es el mortal. También los inmortales, los dioses, tienen cuerpo y alma, pero se mantienen alados (246b-c). El poder de las alas consiste en levantar lo pesado hacia las alturas donde moran los dioses. Lo divino es bello, sabio y bueno. De esto se alimenta y crece el plumaje de las alas. En cambio, se consume y acaba con lo torpe y lo malo (246d-e).

La visión de los dioses recorriendo las sendas celestes es maravillosa. Zeus, el poderoso señor de los cielos marcha a la cabeza conduciendo su carro alado y ordenándolo todo. Le siguen los demás dioses con sus respectivos séquitos... Cuando han alcanzado la cima, las almas de los inmortales salen y avanzan sobre la espalda del cielo llevadas por el movimiento circular de su órbita y pueden contemplar lo que está al otro lado del cielo. (247b) Allá está la *verdad* en su esencia –incolora, informe, intangible. Visible sólo para el entendimiento (247c).

El alma que mejor ha seguido al dios y más se le parece, levanta la cabeza del auriga hacia el lugar exterior, siguiendo en su giro el movimiento celeste, pero soliviantada por los caballos apenas si alcanza a ver los seres. Hay alguna que a ratos se alza y a ratos se hunde y así ve unas cosas sí y otras no. Las hay que, deseosas de las alturas, siguen adelante, pero no lo consiguen y acaban sumergiéndose en ese movimiento que las arrastra, pateándose y amontonándose al intentar ser unas más que otras. Así, por torpeza de los aurigas, se quedan muchas renqueantes y con las alas partidas. Después de tantas penas, tienen que irse sin haber podido alcanzar la visión del ser y les queda sólo la opinión por alimento (248a-c).

De acuerdo a lo que su alma ha visto antes de entrar en el cuerpo, desarrolla el ser humano sus predilecciones en la vida. Y aquí Sócrates establece una jerarquía en la que en el primer lugar -el superior y a la misma altura- están el amante de la sabiduría (el filósofo), de la belleza, de las musas o de *Eros*. Y este último puede ser identificado más adelante en el texto como el que ama a los jóvenes con amor a la sabiduría (filosofía) (249a).

En todo caso, el alma que no haya visto la verdad no puede tomar la figura humana. Y el ser humano que comprende según la idea tiene la reminiscencia de lo que el alma vio cuando seguía a los cortejos de los dioses. Sólo si utiliza correctamente esos recuerdos será perfecto. Y cuando lo hace, porque se aparta de los menesteres humanos y se dedica a lo divino, es considerado por la gente como loco, pues ésta no se da cuenta de que lo que está es «entusiasmado», poseído por la divinidad (249b-d)

La locura de *Eros* es, pues, la de quien al ver la *belleza* en este mundo se recuerda de la verdadera, lo que hace que le salgan alas y que quiera alzar el vuelo. Entonces -dice Sócrates- cuando en el coro de los bienaventurados tuvimos plenas, puras y serenas visiones, limpios y sin el estigma de toda esa tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, pudimos ver *el fulgor de la belleza* (250a-c). La belleza resplandecía entre todas esas visiones y en llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos -la vista- que es la más fina de las sensaciones corporales. Con esta no vemos la mente, porque nos procuraría terribles amores. Sólo a la belleza le ha sido dado ser lo más brillante y lo más atrayente (250d).

Con esta imagen de lo que el alma humana pudo ver y hacer antes de su entrada en el cuerpo y donde la *belleza* aparece como lo fulgurante y brillante del espectáculo celestial, quiere Sócrates explicar de dónde viene lo que experimentan los poseídos por el dios *Eros*, tanto como fuerza o ímpetu natural que como atracción de la belleza contemplada una vez. Esa experiencia la describe así:

Cuando uno cuya inicicación es reciente y que pudo ver mucho de la visión, ve un rostro que le parece divino o una forma corporal que expresa verdaderamente la belleza, siente primero un estremecimiento y algo del temor de antaño y luego reverencia como ante un dios.... En seguida, cuando cede el estremecimiento, le invaden escalofrío, sudor y calor desacostumbrado. Pues el flujo de belleza que recibe a través de los ojos lo calienta y al mismo tiempo le riega el plumaje. El calor derrite en las raíces de las alas el endurecimiento que les impedía el crecimiento y al entrar el alimento se hincha el cañón de las plumas y revientan con fuerza desde la raíz en el alma entera que antes había sido toda emplumada (251a-b). Entretanto, todo en ella está en efervescencia y ebullición y lo que sienten los que están echando dientes cuando van a romper -el picor y escozor- eso siente el alma de aquellos a quienes empieza a crecer el plumaje. Y porque cuando pone los ojos en la belleza del muchacho recibe un flujo de partículas que de ella le viene -por eso se habla de "flujo de pasión" -resulta calentado y regado y se le acaban las penas y se llena de gozo. Pero cuando está separada de él y vuelve a resecarse, los orificios de salida por donde brotan las plumas se secan y se cierran, de modo que el germen de la pluma queda ocluido. Y detrás de su barrera, con el flujo mencionado, palpita como un pulso febril y punza su propio orificio, de modo que el alma entera es atormentada por todas partes y se llena de angustia. Sin embargo, si recuerda la belleza del amado, vuelve a gozar. Al encontrarse en esa mezcla de sentimientos contrarios está

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

perturbada y perpleja y se enloquece. Así enloquecida no puede dormir de noche ni estar tranquila de día y corre de un lado al otro, deseosa de poder ver a aquel donde habita la belleza. Finalmente lo ve y deja que le entre el flujo, soltando las aguas aprisionadas. Entonces recobra el aliento y tiene alivio de sus aflicciones y sufrimientos y en ese momento saborea el placer más dulce (251a-e).

Esto es lo que les sucede a los amantes y lo que los hombres llaman «Eros» (252b). La posesión de este dios, esta locura, la soportan más dignamente los que participaron en el cortejo de Zeus. En cambio, los que estuvieron en el de Ares se vuelven violentos. De modo que cada uno se comporta de acuerdo al séquito del dios al que pertenece e igualmente escoge su forma de amor hacia los bellos y el amado donde puede encontrar la naturaleza de su dios. Y una vez que se ha enlazado con éste por el recuerdo, y en pleno entusiasmo, toma de él hábitos y maneras de vivir, en la medida en que es posible a un ser humano participar del dios (252c-253a). Y conduce al amado a los gustos e idea de ese dios. Y no experimenta, frente a él, envidida alguna, ni malquerencia impropia de hombres libres, sino que intenta, todo lo más que puede, llevarlo a una total semejanza con él mismo y con el dios que venera. La pasión de aquel que verdaderamente ama... llega a ser así de bella y dichosa para el que es amado por un amigo enloquecido por *Eros* (253b-c).

Sócrates termina su discurso diciendo a Fedro: «Dones tan grandes y tan divinos, muchacho, te traerá la amistad del enamorado. En cambio, la intimidad con el que no ama, mezclada de mortal sensatez y dispensadora también de lo mortal y miserable... dará lugar a que durante nueve mil años (tu alma) ande rodando por la tierra y bajo ella, en total ignorancia (257a)

Aquí en el *Fedro*, entonces, la locura divina producida por *Eros* está por encima de la sensatez sólo humana, mortal (sophrosune thnete) (256e). Y *Eros*, aquí, ya no es el «demon» del *Banquete*, ese ser entre lo mortal y lo inmortal, sino es un inmortal, un *dios* y su obra ya no es la procreación y creación, sino el «entusiasmo», la locura divina que los seres humanos llaman «amor». La *belleza*, por su parte, ya no tiene que ser contemplada llegando hasta ella por el camino ascendente de la abstración intelectural. Su visión concreta en el semblante amado despierta el recuerdo de la belleza divina vista antes de que el alma entrara en el cuerpo y, si bien, por una parte, produce la locura, por otra, es ese mismo recuerdo lo que ayuda a aplacar el impulso y buscar la excelencia. Así, la relación entre maestro amante y discípulo amado lleva al gozo de una «existencia en felicidad y concordia» (256b) y «de una vida clara y dichosa» (256d).

Ya no se trata, entonces, de suprimir o excluir la sensibilidad. Ésta, en su relación con la belleza, no solamente tiene origen divino sino es participación en lo divino, es la posesión del dios *Eros*: «entusiasmo», endiosamiento. Y tanto si esta posesión lleva a limitar el placer por amor a la sabiduría como si, incluyendo este placer, se mantiene en el amor fiel de los amantes.

En el discurso de Alcibíades -en el *Banquete*- hemos visto la atracción y fascinación que la belleza de la vida buena ejerce sobre una persona sensible. En el *Fedro* se nos muestra una sensibilidad corporal que tiene origen divino y una sensatez que no es la humana sino proviene del recuerdo de la belleza y hace parte de la locura divina, de esa atracción que el ser humano experimenta como amor –*Eros*.

¿Cómo podemos ver la atracción de la belleza de lo bueno aquellos para quienes ya no existe el ámbito de lo divino?

Les voy a traer aquí dos referencias al efecto de la belleza de lo bueno sobre la sensibilidad. Una es lo que dice Kant en la Conclusión de la *Crítica de la razón práctica*: «Mientras más frecuente y asiduamente reflexiono sobre ellas, dos cosas llenan la mente de admiración y asombro siempre nuevos y crecientes: el cielo estrellado encima de mí y la ley moral en mí.»

Por otra parte, existe una *Conferencia sobre ética* que Ludwig Wittgenstein pronunció en 1930 en Cambridge,[4] en la que dice: «Voy a usar la expresión, Etica" en un sentido un poco más amplio (del que la define como investigación sobre lo bueno), en un sentido que, estoy convencido, abarca también la parte más esencial de lo que en general se llama Estética». (*Op.cit.*10). Luego explica que formulaciones que expresan de qué se ocupa la ética, como lo bueno, lo valioso o lo que es verdaderamente importante, lo que hace la vida digna de vivirse, o cuál es el modo correcto de vivir, pueden emplearse, por una parte, en un sentido relativo y, por otra, en un sentido ético o absoluto (*Op.cit.*10/11). «Igualmente, juicios relativos de valor son ciertamente (...) afirmaciones sobre algo fáctico, pero ninguna afirmación sobre algo fáctico puede dar o implicar un juicio absoluto de valor (*Op.cit.*12) Nuestras palabras, así como se emplean en la ciencia, son vasijas que no pueden contener ni comunicar más que significación y sentido, significación *natural* y sentido *natural*. La ética, en tanto que es, es *sobrenatural* y nuestras palabras expresan sólo hechos». (*Op.cit.*13) (cursiva mía)

«Pero qué es, entonces, lo que tenemos delante los que, como yo mismo, intentamos utilizar expresiones como «bien absoluto»,

[4] Wittgenstein, Ludwig, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften, Hrsg. Und übers.* Von Joachim Schulte, Frankfurt am Main, 1995,

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

«valor absoluto», etc. ¿qué es lo que nos esforzamos por expresar? (*Op.cit.*14) Cuando quiero concentrarme a pensar en esto, me viene la imagen de una vivencia bien determinada que es, por eso, hasta cierto punto mi vivencia, por excelencia... Creo que la mejor manera de expresar en palabras esta vivencia es decir que cuando la tengo *me maravillo de la existencia del mundo*. Y entonces propendo a utilizar formulaciones del tipo: «Qué extraño que algo exista» o «Qué curioso que exista el mundo» (*Op.cit.*14). Tales formulaciones carecen de sentido porque tendrían sentido si se tratara de que puedo imaginarme que el mundo no existe y eso no es lo que quieren expresar (*Op.cit.*15).

«Utilizar tales expresiones -cuya verdadera esencia es carecer de sentido- es intentar *ir más allá* del mundo- y esto significa: más allá del lenguaje que tiene sentido- (...) es chocar contra los límites del lenguaje y éste, creo, es el anhelo de todos aquellos que han intentado escribir o hablar sobre ética o religión. Este chocar contra las paredes de nuestra jaula es total o absolutamente inútil. En tanto que la ética nace del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno o lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. Lo que ella dice no aumenta en ningún sentido nuestro saber. Pero es el testimonio de un impulso de la conciencia humana que no puedo menos que estimar altamente» (*Op.cit.*18/19).

En Kant: admiración y asombro. Pero con referencia a la belleza del cielo estrellado. Para Wittgenstein: alta estima por la ética que relaciona con la estética y con su maravillarse de la existencia del mundo.

Los de ahora hemos descendido del cielo, del ámbito de lo divino. Sin embargo, hay la experiencia de «chocar contra las paredes de nuestra jaula», de «ir más allá del mundo». En esa experiencia sigue habiendo un «más allá», un efecto que podríamos llamar de «transgresión», para usar una palabra que ahora con tanto gusto se utiliza. No es la atracción de la belleza de lo bueno lo que experimentamos como *transgresión* de un límite? Así pensada, la belleza moral ya no resulta tan extemporánea.

Quizás para terminar sería bueno traer un ejemplo para ilustrar en qué podría consistir esa «transgresión». Si adoptamos como buena, por ejemplo, la norma de ayudar al otro cuando lo necesite y vemos que una persona ayuda a otra exponiendo su vida, esa acción ya no es sólo buena sino también bella. Es una bella acción. Ir más allá de lo bueno es actuar con generosidad y es actuar bellamente. Y aquí el motivo no puede ser otro que la belleza y su atracción: la posesión de *Eros*. Esto se puede expresar en el lenguaje cotidiano diciendo: «¡actúa con amor!».

La vida buena y bella sería, entonces, una vida en que por atracción de la belleza de lo bueno se busca ir más allá de lo bueno.

Berlin, febrero de 1999

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Andrea Cortés-Boussac

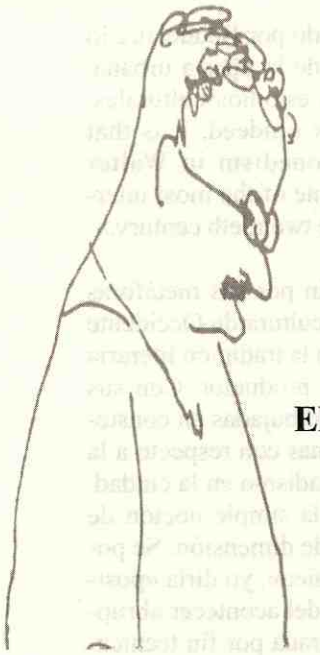
El fantasma de Benjamin recorre ciudades en América Latina

La radical incidencia que las ideas del filósofo judío-alemán Walter Benjamín han tenido en los estudios culturales en América Latina representa una especie de ineludible fantasma que recorre sus ciudades y la producción intelectual de sus más connotados teóricos. Este texto señala críticamente la manera como el pensamiento de Benjamín ha influenciado y es la base fundamental para muchos de los planteamientos de autores claves en los estudios culturales en nuestro subcontinente, como Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo y Carlos Rincón.

Palabras claves: fantasma, estudios culturales, ciudad, mirada.

The radical incidence that the ideas of German-Jewish philosopher Walter Benjamin have had on Latin American cultural studies represents a sort of unavoidable phantom that goes through its cities and the intellectual production of its most renowned theoreticians. This text is a critical insight into the way in which Benjamin's thought has influenced –and is the fundamental basis for- many of the key authors that have done cultural research on our subcontinent, like Nestor García Canclini, Beatriz Sarlo and Carlos Rincón.

Key words: phantom, cultural studies, city, look.



Andrea Cortés-Boussac

El fantasma de Benjamin recorre ciudades en América Latina

"Die Masse ist eine Matrix,
aus der gegenwärtig alles
gewohnte Verhalten Kunstwerken
gegenüber neugeboren hervorgeht"*.

Walter Benjamin nunca estuvo en América Latina pero su fantasma recorre los estudios culturales que allí se hacen. Sus metáforas, críticas y escritos ayudan a interpretar el enigma de las ciudades de este continente.

Benjamin llega al mundo latinoamericano en los años sesenta con traducciones de sus textos más conocidos como «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» hecha por Carlos Rincón en 1968 y publicado en la revista *Eco* en Bogotá. La recepción de Benjamin desde esta época ha sido acogida por grandes estudiosos de la cultura como el acabado de mencionar, Néstor García Canclini y Beatriz Sarlo. Esta recepción se puede ver en los análisis hechos por estos autores sobre la ciudad, la historia y la crítica literaria. De acuerdo con los escritos e interpretaciones culturales sobre la ciudad se puede afirmar que cuando se habla de la ciudad hay que remitirse a Benjamin.

La obra de Benjamin se presta para ser interpretada desde diversos contextos interdisciplinarios, ha despertado el interés de varios estudiosos de la cultura que se basan en su crítica y en su estilo aforístico para mirar, entrar y salir de los procesos culturales que han invadido el mundo en las últimas décadas. Se podría decir que la obra de Benjamin es una guía para caminar por las ciudades y verlas, mirarlas. Tal vez, para retratar su aura y no copiarla, para leerla en su manifestar actual, como lo hacen los teóricos culturales. Benjamin ve la estética de las nuevas metró-

* La masa es un útero del cual, actualmente, el acostumbrado comportamiento frente a las obras de arte, sale como un recién nacido.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

polis como París. Es ese ojo clínico iluminado por Baudelaire lo que lo hace recorrer la ciudad en el ritmo de la poesía urbana. Benjamin ha tenido gran influencia en los estudios culturales, como lo afirman en la *Guide to Theorists* «Indeed, it is that troubled coupling of nomadism and monadism in Walter Benjamin's thinking which has made him one of the most interesting and influential cultural theorists of the twentieth century.»[1]

Los estudios culturales recurren a Benjamin por sus metáforas de las ciudades, también por su crítica a la cultura de Occidente en el siglo veinte. Pues Benjamin irrumpe en la tradición literaria y en sus espejismos haciendo del autor el productor. Con sus ideas revolucionarias plasmadas en papel y dibujadas en constelaciones que sobrepasan las fronteras citadinas con respecto a la periferia, se unen el monadismo con el nomadismo en la ciudad. Ideas que, asimismo, no quedan sujetas a la simple noción de revolución sino van más allá en un cambio de dimensión. Se podría decir que va en un movimiento «metafísico», yo diría «postmetafísico», que supera la leve declinación del acontecer abrupto de occidente, en el que la mímesis es lograda por fin técnicamente y en el que la ciudad no se remite sólo a un espacio delimitado sino su cuerpo se refleja en diversas constelaciones que se sustentan en la crítica de los fenómenos que en ella, en su flujo, se recrean.

El fantasma de Benjamin recorre las ciudades actuales que no se pueden caracterizar solamente por un enlace sociocultural que las defina. Hoy en las grandes ciudades masificadas se vive el engendro multicultural o su intento. Muchos consideran América Latina una periferia masificada, híbrida, mezclada y receptiva, ya que ésta es uno de los mayores receptores de la cultura europea y norteamericana. Aquí se hace una recepción que se podría interpretar como apropiación y reproducción contextual, que deja difundir en ella los modelos de la cultura noroccidental como si fuera la única vía de progreso y desarrollo.

Benjamin recorre los caminos para entrar y salir de la modernidad en las ciudades hibridas de Canclini

Al entrar a una clase de teorías culturales recibí una nota que el profesor había repartido donde se citaba a Benjamin como «inspirador» en el título del libro de Canclini *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* El profesor nos mostró cómo leer la cita para poder llegar a la interpretación de Canclini, que va en la medida en que son caminos para entrar y

[1] "En efecto esa problemática del emparejamiento de nomadismo y monadismo en el pensamiento de Walter Benjamin es lo que lo ha hecho uno de los más interesantes e influyentes teóricos culturales del siglo veinte" SIM, Stuart. *The A-Z Guide to modern literary Theorists* , Pretice Hold Harvest Whaetsheas, United States of America, 1995. p. 43.

salir de la plaza, de la ciudad y de la modernidad. Él subrayó las frases en las que se sugiere la unidad de los caminos, yo diría que esas cuatro direcciones son la premodernidad, modernidad, modernización y posmodernidad; son cuatro en una. La cita de Benjamin dice así:

> Primero se conoce un lugar, si se ha experimentado en muchas posibles dimensiones. Se debe haber entrado en una plaza desde las cuatro direcciones del cielo para conocerla bien y tenerla dentro de tí, también haberla abandonado en todas estas direcciones. De lo contrario salta una vez, tres, cuatro veces inesperadamente en el camino, antes de que tu estés preparado para encontrarla[2].

Después leyendo el libro de Canclini encontré en el capítulo «El porvenir del pasado» referencias directas e indirectas a Benjamin, entre ellas una que se acoplaba a la cita en el sentido de una apropiación de un lugar, plaza o territorio. También como una crítica hecha a la noción tradicional de apropiación e identidad, en la que se concibe la idea de tener una identidad como la de tener un país, una ciudad, en donde los habitantes reconocen su lugar y cultura por aquello que no se puede intercambiar con lo demás, con lo de los otros y que los caracteriza. La ciudad es el escenario donde se hace el evento de aquello que es propio, donde se encuentra el patrimonio que ayuda a definir de cierta manera la identidad, a reencontrarse con ella. Los monumentos, los museos, reivindican esa identidad en la ciudad junto con los rituales cotidianos, las fiestas, los recorridos que reanudan, cada vez que se efectúan, esa apropiación. Pero hay que tener en cuenta que las ciudades latinoamericanas guardan en ellos «la memoria de lo perdido de lo reconquistado». ¿Cuál es esta memoria? Esa memoria es la que cuestiona Benjamin en su «materialismo histórico», ¿pues hasta qué punto es la memoria que habla, la de los vencedores, la de los conquistadores? Ya sabemos que es ella la que registra la historia, es el *Andenken* (memoria) la que todos conocemos, la de los que pudieron contar lo que sucedió y no fueron callados, ni subyugados, es decir, los que dejaron los monumentos que le hacen elogio a su victoria.

¿Quién cuenta lo perdido, lo que ya no pertenece pero perteneció? ¿Qué pasaría si las culturas no hubieran quedado sepultadas bajo el recuento de la historia? ¿Acaso la cultura híbrida va en contra de la tradicional?

La historia de los vencidos, de los que quedaron bajo los escombros y las ruinas, es la historia del silencio, y esa es la que hay que mirar y escuchar, es el *Eingedenken*[3] donde se reclama la experiencia histórica de los vencidos, de los que callaron. Por eso Canclini apoya su crítica y cita a Benjamin: «Las marcas y

[2] Benjamin, Walter. *Moskauer Tagebuch*, GW VI, 306

[3] *Eingedenken* tiene que ver también con la noción alemana de "*Eingedenk bleiben*" que es tener presente, acordarse siempre. Según Benjamin sería un permanecer en la memoria, en el recuerdo, mantenerlo vivo.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

los ritos que lo celebran hacen recordar aquella frase de Benjamin que dice que todo documento de cultura es siempre, de algún modo, un documento de Barbarie»[4].

Claro está que Canclini hace un estudio de los patrimonios culturales populares buscando también esa memoria de lo que se perdió. Lo hace también a través del ritual para no quedarse únicamente en los patrimonios tradicionales de aquellos que conquistaron y vencieron. En principio el ritual muestra lo propio de una cultura sin volver o referirse a algo externo. Sin embargo, él muestra como otras manifestaciones culturales asimismo reviven lo heterogéneo en ellas; en lo interno también hay variedad socio-cultural que no es reconocida por la institución y asimismo no llega a generalizarse, a universalizarse, como los otros que sí son registrados por la historia. Ésto es más válido para los tiempos «modernos», ya que en la antigüedad no había una variedad tan marcada en la cultura, pues sus miembros gozaban de tener las mismas creencias, por tanto, los mismos ritos y la misma visión de mundo. En la actualidad no se recibe de igual manera la misma herencia, desde los diferentes grupos sociales, religiosos como también desde los regionales. Hay una interpretación y apropiación diversa que no los coloca en la misma línea cultural definitoria de los antiguos. Es debido a ésto que cada vez más en el traspaso se presentan variaciones que promulgan una heterogeneidad cultural. Sin embargo en ella siguen reinando las clases más altas con su tradición y/o su poder. Ellas son las que deciden cuál es el patrimonio que marca esa cultura, puesto que éstas tienen más posibilidades para generalizar su culto y están más cercanas a la voz que cuenta la historia. Se puede ver que acá sigue presente la crítica de Benjamin, pues al final triunfa la voz de los vencedores y esos son los que hacen historia, fijan la cultura, establecen su patrimonio, ya que los patrimonios populares o de las minorías étnicas no quedan registrados históricamente.

En la actualidad se presenta el fenómeno de la cultura de masas, que es debido a la presencia de una modernización en el campo de las artes. Como la expresión artística ahonda en los recintos de la técnica, y ella misma se encarga de reproducir las obras de arte y volverlas objetos de consumo para las masas, nacen de aquí dos interpretaciones fundamentales; la primera es que la técnica vuelve al arte accesible a mundo entero y lo saca de las rendijas de los museos y de las galerías. Ahora las tenemos en casa, basta con sentarse a la mesa y servirse del útil decorado o tal vez caracterizado con la obra, por ejemplo, la servilleta decorada con los girasoles de Van Gogh. El arte se encuentra en los recintos de la técnica, es ella la que de una u otra manera

[4] Canclini, Ernesto *Culturas hibridas*. Grijalbo, México D.F. 1989. p. 179.

nos presenta y nos hace accesibles las «obras de arte». Por otra parte, es la desfiguración de la obra de arte, ya no se puede hablar de obra de arte sino de manifestaciones artísticas, que, asimismo, son mostradas por la técnica o el enlace de ésta. Por ejemplo, en los materiales, como en el *ready-made*, hecho de los útiles de los que nos abastecemos todos los días y ahora están expuestos en el museo. En cierta manera se rompe la barrera entre la obra de arte y el útil, el útil que abandona su carácter de servicio, de servir para, y se convierte en obra de arte. También se puede ver en las muestras artísticas basadas en performances, videos, entre otros.

De aquí nace también la idea de una reproducción cultural en la variedad, donde no quedan excluidas las otras manifestaciones culturales que no marca la historia. Hoy en día, la reproducción mediática abre las puertas entre culturas, se es más accesible al conocimiento de lo otro como también su apropiación a través de la copia. Hay encuentros culturales, se muestra la minoría como también la cultura que no tiene el poder para divulgarse o mostrarse a sí misma. La «media» nos muestra otras culturas, que más que ser comunicadas son productos para ser consumidos, ya que cuando hay acceso a otra cultura y se copia o se hace una apropiación suya hay consumo, al copiarla es consumida. Hay pues divulgación, intercambio, acceso y consumo. En este punto Canclini vuelve a citar a Benjamin, aquí directamente, porque es necesario volver a él con la cuestión del original y la copia. ¿Cómo quedan pues los patrimonios culturales masificados en copias? ¿Cómo se aborda el tema de la autenticidad, del original?

> Advertimos entonces, con Benjamin, que «lo auténtico» es una invención moderna y transitoria: «La imagen de una Virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado[5].

Es necesario mencionar que la crítica que Benjamin le hace a lo auténtico, a la noción de «autenticidad» cuya última gran manifestación quedó en el proyecto moderno, se puede interpretar como lo hizo Canclini. Benjamin revisa la autenticidad en la obra de arte como el sustituto del valor cultural, pero con respecto a la autenticidad hay cuestiones que quedan abiertas que tiene que ver con el *Aura*, aunque Benjamin las separe. El *Aura* está en el original y no es, al igual que la obra auténtica, susceptible de ser reproducido. Al perderse el *Aura* en la reproducción se da el acceso de la copia de la obra de arte a las masas.

La autenticidad juega un papel fundamental en el coleccionista que le da el valor auténtico a sus «obras». En el juego de la reproductibilidad hay un declive, descenso de lo auténtico en la

[5] Ibid. p.185. *Canclini cita a Benjamin de la traducción hecha por Jesús Aguirre de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Barcelona, 1973, y no cita de la hecha por Carlos Rrincón en la *Revista Eco*, en 1968.

perspectiva de los valores porque ya no estamos bajo el supuesto simbólico de lo auténtico de una cultura o de un territorio específico. El descoleccionar y la desterritorialización se da en la reproducción técnica y en el flujo de las masas que ahora no sólo se mueve en las calles sino en la red que acorta las distancias que antes otorgaban un carácter de lejanía. También hay cercanía a lo que antes era de difícil acceso que mantenía la autenticidad en un altar.

En la actualidad es más fácil llegar a aquéllos sitios inalcanzables y aquéllas obras que solamente se podían apreciar en sus recintos apropiados. Hay, pues una movilidad que permite llegar y deja ver lo que antes era casi que invisible para las masas. No sé si somos nómadas porque podemos entrar y salir continua y fácilmente porque podemos ir y volver, seguir estando, consumir y desechar. Lo cierto es que en cierta forma estamos fragmentados, la cultura se fragmenta, se diluye y se recoge en muchas, símbolos mediáticos, recogemos de aquí y de allá como el descoleccionador que no busca territorialidad. Al acortar distancia y tiempo, los caminos se transforman, en las ciudades también hay un cruce simultáneo que es el de las redes. Canclini nos habla del trabajador cultural como descoleccionador: «La situación del trabajador cultural es hoy la que entrevió Benjamin en aquel texto precursor en el que describía las sensaciones del que se muda y desencaja su biblioteca ...la manía de coleccionar ya no es de nuestro tiempo» aunque Benjamin coleccionaba desde pequeño detalles como estampillas, cajitas, libros entre otros.

Según lo anterior si retomamos la obra de Benjamin «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» se podría afirmar que en la ciudad latinoamericana se recoge lo premoderno como original, lo moderno como copia. Puesto que en el intento de ser una metrópolis modernizada también es copia de los grandes países occidentales industrializados con el efecto técnico de la modernización. La ciudad como la muestra híbrida que confirma el fenómeno posmoderno.

Aquí Benjamin nos da los caminos para entrar, salir y estar en el centro de la plaza. Si se toma la plaza como estadio centro de un pueblo se puede ir a la ciudad y finalmente hacer la interpretación de Canclini, que nos habla para entrar y salir de la modernidad, entrar y salir en espacio y tiempo. Hay un tiempo homogéneo y uno circular, heterogéneo que vive el fenómeno paralelo de modernidad y posmodernidad. Las grandes capitales occidentales son el apogeo de la modernidad, o en muchos casos, de la modernización, y las capitales de la periferia son centros que vi-

ven una modernización y un juego estético-cultural posmoderno y al mismo tiempo se encuentra en un entorno arcaico. Canclini nos habla de épocas simultáneas, de espacios simultáneos, Benjamin da cuatro vías en un solo centro. ¿Cómo se interpretan estos caminos que son cuatro y uno al mismo tiempo?

Se habla de modernidad pero no de posmodernidad en un discurso como el de Canclini, que se podría clasificar de posmoderno, como una nueva propuesta de expresión cultural.

Al final del libro Canclini escribe sobre el salir que reconstruye la idea de Benjamin que para salir tiene que haber guardado la experiencia del entrar por todas las vías y haberse apropiado, tenerlas presentes, por eso se da en las direcciones una construcción híbrida que mantiene vivo el recorrido. En otras palabras es la muestra de una modernidad que posee la premodernidad y lo posmoderno simultáneamente.

Los rincones de Benjamin en los estudios culturales latinoamericanos

Benjamin se traduce como una nueva propuesta en los estudios latinoamericanos: una puerta aforística y metafórica para las ventanas abiertas del nuevo continente. La influencia de Benjamin se puede ver en la nueva crítica literaria latinoamericana, donde él aparece entre líneas como un fantasma que no es siempre citado directamente. El autor como productor es un cambio del concepto en la literatura, que se manifiesta también en los nuevos fenómenos culturales, que son registrados en la lectura de las ciudades en *La no simultaneidad de lo simultáneo* de Carlos Rincón, quien asimismo vio en Benjamin ese personaje adecuado para el nuevo desafío de la crítica literaria y más adelante, en los estudios culturales. Por eso hace la primera traducción de sus textos *Destino y carácter* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicados en *Eco: Revista de la cultura de occidente* Julio de 1967 y Marzo del 68.

La lectura de Benjamin sobre las ciudades rompe la frontera entre ciudad y periferia, entre ciudad y campo, entre la vida en las calles y el subterráneo. Por eso se presta para ser el autor que promueve la ciudad-periférica. A pesar de que Benjamin analiza, lee, recoge, por ejemplo, la ciudad hecha poesía de Baudelaire, las calles de Berlín y su estadia en Moscú, su escritura abre posibilidades para interpretar cualquier gran ciudad en dimensiones fuera de las europeas. Esto se puede ver en los escritos de los

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

estudios culturales en América Latina en donde en sus lecturas de la ciudad se vuelve a Benjamin directamente o indirectamente. Se podría decir que Benjamin es uno de esos autores que le abre dimensiones a la critica cultural, en especial, a la «periférica».

En los análisis e imágenes comparadas de Rincón, Benjamin a veces aparece, en *Mapas y Pliegues* habla de su vigencia en la actualidad:

> su capacidad de relacionamiento entre literatura y sociedad, tan extraña a la noción de reflejo en sus mas diversas variantes, a homologías y sobredeterminaciones, mantiene hoy toda su vigencia. Por último, es su visión de la historia la que posibilita, en una u otra forma, esa sincronización de épocas; que hace que el presente actual pueda ser visto como un Neo Barroco[6].

Aunque en esta cita no se trata la ciudad directamente sino de las relaciones entre literatura, sociedad y cultura, la traigo a cuento para mostrar cómo es el manejo que hace Rincón de Benjamin que en muchos casos difiere del uso de otros teóricos culturales latinoamericanos. Él cita Benjamin para mostrar,

> la relación con la cultura, en la línea de reflexión abierta por *Die Aufgabe des Übersetzers* de Benjamin, se ha conseguido estabilizar -e inclusive, en algún caso extraer consecuencias de acción político-cultural-un complejo particular. Al mismo tiempo, se ha insistido una y otra vez en que los fantasmas a los que han conseguido dar contornos las analogías a que recurren el psicoanálisis y la antropología a propósito del canibalismo, pasan de ser una «mixtificación profunda»[7].

Hay que tener en cuenta que de los teóricos culturales latinoamericanos es Rincón uno de los primeros que lee a Benjamin en original y lo traduce, previendo su aceptación e influjo en los estudios sobre las ciudades de este continente. Se podría decir que en sus obras es en donde Benjamin recobra más ese carácter fantasmagórico, ya que Rincón no recurre a citarlo indirecta y desmesuradamente sino más bien lo mantiene como marco teórico, como referencia para desarrollar sus análisis y fórmulas.

Ésto se puede ver en su libro *La no simultaneidad de los simultáneo* cuando habla de las Metrópolis modernas, ciudades imaginarias y megalópolis hiperreales, aquí Benjamin es un fantasma al que no se le cita directamente ni aparece entre líneas, mas bien, entre las calles de las megalópolis en sus imágenes. En su aparte sobre el debate postmoderno en el Brasil donde citando a otros autores muestra la influencia que ha tenido Benjamin en la nueva crítica literaria, se toma como un paradigma que ha abierto muchas vías en la discusión.

[6] Rincón, Carlos *Mapas y Pliegues* Colcultura. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1996. p. 236.

[7] Rincón, Carlos *Antropología, Reciclaje, hibridización, Traducción en Nuevo texto crítico* Año XII, Enero-Diciembre 1999. No. 23-24 Stanford University, p. 353.

El recorrido de Benjamin por la ciudad no es directo, se manifiesta entre líneas-caminos, aforismos y se aproxima a las ideas centrales de una forma particular. Se podría decir, que vive entre el claro oscuro que se manifiesta al acaecer del sol, donde se expone el aura de la ciudad. Mientras que Baudelaire hace de la ciudad una poesía, Benjamin la lee metafóricamente, su crítica se reconstruye en las columnas de los edificios, en las curvas de las calles, en los símbolos de la ciudad moderna. Él la lee, la recrea en todas sus dimensiones, constelaciones, donde la ciudad recobra el carácter de vía láctea que cubre hasta los espacios más oscuros, los de arriba, los del centro, los subterráneos, aquéllos donde la ciudad se manifiesta más íntimamente. Las vías son versas y contraversas, tal vez cóncavo/convexas, así como la contra-cultura o la neo cultura busca su vía, su camino. Su estilo hace que no se presente en forma directa en los análisis, él goza de una presencia etérea, idea que manifiesta Sarlo:

> Benjamin es el autor que yo más robo, quizás de manera más incontrolada y secreta. Es un autor propicio al saqueo, su misma forma fragmentaria lo hace propicio al saqueo sin *footnote*, al saqueo de cuando uno se comunica con una frase de alguien que la ha escrito hace cuarenta años y dice: desde aquí se puede empezar a pensar. A esta actitud benjaminiana, Terry Eagleton le debe el título de su libro *Against the Grain*, «*A contrapelo*», cepillar a contrapelo- los textos de la cultura tienen que ser cepillados a contrapelo[8].

En la cita anterior se pueden divisar dos ideas propias de la aparición de Benjamin en los estudios culturales latinoamericanos: ir a contra pelo en los estudios culturales y la otra que lo caracteriza cada vez más como el fantasma deseado en la literatura, el personaje perfecto para el saqueo, para ser robado, leído y acogido. Benjamin es fascinante porque en su obra incompleta como una ciudad al descubierto, llena de puertas, ventanas y caminos queda abierta. Esas ventanas son las que vuelven a tocarse por sus lectores y seguidores que lo recrean al abrirlas cada vez. Lo que sustenta y enriquece a Benjamin es esa disponibilidad de ser interpretado con sus mismos textos o estilo. No se puede tomar distancia de un fantasma cuyas imágenes y escritos aforísticos se introducen fantásticamente en sus lecturas y reescrituras. No hay referencia, ni citación de Benjamin, él se recoge en cada lectura, escrito o imagen, es por ello que Sarlo afirma que es el autor que más roba.

Sarlo es influenciada por la ciudad de París de Benjamin, toma la fragmentación de la ciudad en las diversas posibilidades que da Benjamin en sus imágenes para dar su noción crítica de la ciudad

[8] Sarlo, Beatriz *Los debates sobre modernidad periférica y escenas de la vida posmoderna.*

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos. Se podría decir que esta influencia es tal que ella se introduce en su juego para aproximarse a las multimanifestaciones culturales de la metrópolis actual.

> Empecé a leer Benjamin a mediados, fines de los sesenta y empecé a ver esa especie de arqueología que él hace de la ciudad de París. Cómo él lee en la ciudad de París una cultura?, qué lee en los pasajes de París?, cómo lee las mesas de los cafés donde conviven los anarquistas, los utopistas, los poetas y los bohemios?..y sólo la ciudad moderna permite este nivel de desconocimiento que produce esta chispa estética.

Según ésto, Benjamin hace una lectura de París, una lectura cultural que rompe con el esquema tradicional de lectura, treinta años después se ve en *Escenas de la vida posmoderna* como ella lo aplica en su texto. Se podría decir que los *shooping center* en las ciudades latinoamericanas son como una reproducción de los pasajes parisinos. Pues los reproduce también en crítica, claro está, que de acuerdo con su contexto. Sarlo toma la idea de Benjamin y pasa de los pasajes parisinos al *shopping center* en un punto de Buenos Aires para mostrar la estructura posmoderna del consumo.

La reproducción y la copia son ejemplos expuestos en las ciudades latinoamericanas, en especial de las capitales. Ésto nos lo muestra Sarlo en el capítulo de la ciudad en su libro *Escenas de la vida posmoderna*. El ejemplo del *shopping center* muestra como la ciudad latinoamericana se apropia del modelo norteamericano y se desenvuelve como un punto de encuentro de manifestación de posmodernidad. Aquí las luchas de clases sociales se acaban a primera vista, pues sigue habiendo en el *shopping center* un standar para las diferentes clases sociales, unos van a comprar, otros sólo a ver y al pasar el tiempo en un punto anónimo de la ciudad que todos conocen. En los *shopping* se realiza la idea del consumo masivo propuesta por el capitalismo: «En los *shoppings* no podrá descubrirse, como en las galerías del siglo XIX su realización más plena».

La presencia de Benjamin en Sarlo no se ve solamente en las referencias directas e indirectas que ella hace, en sus citas robadas, sino como un fantasma que invade su prosa, sus imágenes y porqué no, su ciudad. En cierta forma su estilo recurre al de Benjamin: eso lo podemos ver en su libro *Escenas de la vida posmoderna,* donde la estructura del texto, desde su título «escenas» hasta el mismo cuerpo del texto, ya que está vínculada de cierta manera al cuerpo fragmentado de Benjamin, tiene influencia suya. Escenas como ciudades, no en primera línea como aparte de representaciones una obra de teatro, escenas como manifestacio-

nes y acontecimientos del flujo de la ciudad. Buenos Aires está puesta en escena. Sarlo muestra cómo ella va a la ciudad. Aquí hay un cierto juego en el que la ciudad la llama en sus escenas cotidianas e inesperadas. Por ejemplo, en la parte de los *video games*, ella describe la escena como si fuese una espía en la sala de juegos, pero también aparece en otro papel que es el de la discusión de los intelectuales y expertos sobre el arte actual, dos recintos diferentes con juegos de lenguaje diferentes y una sola voz que los relata. Sarlo, se refiere a los títulos y subtítulos usados por Benjamin como los objetos y símbolos para mostrar su estilo único, original: «En *Poesía y Capitalismo*, los objetos que eligió Benjamin ponen de manifiesto una originalidad radical. Basta leer el índice del libro: pasajes, panoramas, exposiciones universales, interiores, calles, barricadas» El libro de Sarlo es una descripción crítica de la ciudad latinoamericana a finales del siglo veinte que ya no se manifiesta como la ciudad de la periferia sino como un cuerpo que invoca y contiene fenómenos globales que le dan otras características como la de ser centro y periferia al mismo tiempo, en Benjamin París encarna el capitalismo y la poesía.

Sarlo, desde un panóptico, describe la ciudad Buenos Aires en escenas, críticas en cinco pequeños cuentos que se dividen en sub-capítulos que se manejan como protagonistas de cada cuento, por ejemplo: el Mercado o la Ciudad, nos hacen volver al Capitalismo y a la Poesía, los *Shopinng-malls* no son los pasajes parisinos pero sí son los recintos o pseudo-altares de Buenos Aires del poscapitalismo emergido de la globalización. Estos son los personajes del primer capítulo que se titula «Abundancia y pobreza»; el *Zapping* del segundo capítulo que lo llama «El sueño insomne»; en el tercero, «Culturas populares, viejas y nuevas»; valores y mercado en el cuarto que muestra «el lugar del arte» en la actualidad; y por último habla sobre los intelectuales que tienen el mismo nombre del capítulo que no está subdividido. Sarlo muestra a través de un lenguaje crítico y lleno de metáforas, en un estilo benjaminiano, como sus protagonistas se personifican simbólicamente pero también son hechos, materiales que reúnen los fenómenos que constituyen la ciudad: estos son pues el mercado, la mass-media, el consumo que predominan y cambian los paradigmas, discursos y apropiaciones de la cultura en el mundo actual.

> Nadie hasta entonces había pensado a la cultura tan profundamente sumergida en su medio material y urbano...la captación de la dimensión social de la poesía de Baudelaire y de la dimensión cultural de las transformaciones materiales y urbanas; el descubrimiento (no existe otra palabra más exacta) de que ciudad y poesía moderna se implican como producciones simbólicas y se presuponen como experiencia[9].

[9] Sarlo, Beatriz *Siete ensayos sobre Walter Benjamin: El crítico literario*, Fondo de Cultura Económica, Argentina S.A. 2001. p. 80- 46-47.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Como símbolos, detalles Sarlo recolecta la crítica en imágenes naturales: la orquídea de Benjamin, que es en lo que se ha convertido la visión de la realidad inmediata y ella lo expone en los árboles del *shopping mall*, adornos a los altares de la ciudad capitalista, poscapitalista, que copia y reproduce y se queda en los adornos, en esos pequeños detalles que siempre están ahí para ser vistos, ignorados, coleccionados o descoleccionados. Tal vez como muestra de apogeo, triunfo o de fracaso, o simplemente de algo que está ahí.

«Olvidar a Benjamin» es uno de los siete ensayos sobre Benjamin escritos por Sarlo en 1995. Hay que resaltar que después de este ensayo-despedida ha escrito más sobre Benjamin y también lo ha seguido invitando como protagonista o fantasma en sus textos, en especial, cuando se trata de la ciudad. Sin embargo, en este ensayo, que se puede calificar de polémico, como su nombre lo indica -ya que nos lleva por un momento a pensar en el divorcio- Sarlo cuestiona precisamente la relación de Benjamin con los estudios culturales. ¿Por qué recurrir a él para analizar, criticar o recrear lo que es la ciudad desde una multivisión que habla diferentes lenguajes reunidos en el cuerpo fragmentado del aforismo? Pues él se mueve en diferentes ámbitos que logra reunir en su discurso; hay que tener presente que trabaja cuestiones filosóficas, literarias, estéticas y mundanas. Por eso su nexo con la ciudad en sus multiformas y contenidos. La moda es un tema que Benjamin recoge del París cantado por Baudelaire que nos centra por primera vez en la noción de modernidad, el arte es como la modernidad en el punto entre lo fugaz y lo eterno. Como Benjamin trabaja el espectro de la moda como símbolo de la modernidad, *Jede Zeit erscheint sich ausweglos neuzeitig. Das «Moderne» aber ist genau in dem Sinne verschieden wie die verschiedenen Aspekte ein und desselben Kaleidoskop**, él también se ha vuelto una moda, según Sarlo, en los estudios culturales sobretodo en lo que respecta a la ciudad, que está de moda y se le cita de manera inmesurable sin tener en cuenta el manejo que Benjamin realmente hacía con las citas y con su estudio de la ciudad. Ella aclara que «Benjamin no estudió la ciudad porque fuera un tema de moda. Buscó sentidos y, naturalmente, encontró a las ciudades como escenarios» aquí se puede ver como ella a partir de Benjamin lee o encarna la ciudad como escenario. Hay que resaltar que Sarlo en su diálogo con Ruffinelli sobre «una modernidad periférica» afirma que Benjamin es un productor en lo que concierne al estudio, al problema de las ciudades, él nos conduce a éste «Yo diría que hoy es un problema a la moda, las ciudades están de moda» pero esta moda invade los estudios culturales. La crítica que ella le hace a la academia de citar y depender de Benjamin para hablar de este tema realza así

* Cada tiempo aparece (en su momento moderno) sin salida. Pero lo moderno es justamente, en este sentido, diferente como los diferentes aspectos de un caleidoscopio.

su presencia en «la república super poblada del análisis cultura. Y en esta república, la ciudad es, precisamente, capital»[10]. Cómo dejar la moda de la ciudad-capital, tal vez habría que descentralizarse y leer la ciudad directamente como lo hizo él, aunque no es un deber seguir sus huellas y reproducirlas en una copia idéntica pero sí se debería seguir su movimiento para tal vez llegar a un estudio más detallado. Pues de todas maneras no se puede negar que Benjamin es el modelo de la ciudad estudiada en los teorías culturales. Aunque en su intento de olvidar a Benjamin Sarlo cuestione la conexión de Benjamin con los estudios culturales él está ahí, existe sin duda alguna, pues de lo contrario no se hubiera traído tanto al análisis en ellos, hasta el punto de crearse un léxico benjaminiano, hecho en casa. Tal vez sea el problema de parafrasear a Benjamin, y de citarlo sin comillas, hacer un «bricolaje teórico» como dice Sarlo, sin cuestionarlo o entrar en su método crítico. El uso de Benjamin y de otros modelos influyentes e importantes, muy citados y mencionados en las teorías culturales como Foucault y Derrida debería aportar a la creación de nuevos análisis y solución de problemas o a aclarar más las perspectivas que se dirigen a la cultura y no copiarse.

Sin embargo, cabe aclarar que por más de que éstos pensadores, que se mueven en los ámbitos de la vencidad entre literatura y filosofía, formulando nuevas vías de pensamiento que abren otras vías para entrar o reflexionar sobre el mundo y la actualidad. Éstas aportan a las teorías culturales pero ellas mismas tienen que trabajar sus propios problemas y no quedarse solamente a lo que se remiten y citan. Por ejemplo cuando se trata de la ciudad se vuelve de cierta forma a la palabra sagrada Benjamin y eso es precisamente lo que Sarlo crítica, las teorías culturales tienen que hacer su propia problemática y no quedarse en la lista bibliográfica de los análisis originales. Se podría decir que a este respecto se propone pues una distancia de Benjamin cuando se trata de ciudad pues ella en sí también abre otros discursos. Finalmente se podría interpretar el intento de olvidar a Benjamin como

[10] Ibid. "Olvidar a Benjamin". p. 88.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

una terapia para sacarlo de los estudios culturales, de la academia o para no depender tanto de él, o simplemente para leerlo, seguir su forma de análisis, reflexionar sobre él y no citarlo tan desmesuradamente.

Cabría preguntarse: ¿Cómo olvidar al fantasma que recorre su propia ciudad? Pienso que en conclusión Benjamin es un fantasma en las ciudades y estudios culturales latinoamericanos y hay espectros que no se pueden borrar. Aunque existan posturas actuales en este campo que conciben mejor el hecho de trabajar directamente los latinoamericanos y no hacer referencia a los clásicos europeos, alemanes, porque ellos ya están contenidos en los estudios y análisis hechos por los teóricos culturales latinoamericanos hay fantasmas que por más de que se copien sus apariciones son, a veces, necesarias, sus recorridos tal vez aún no han sido terminados, su Aura no ha sido destruida a pesar de la copias y citas robadas.

Benjamin hubiera podido dejar de ser un fantasma e ir a Sao Paulo

Entre correspondencias inéditas se encuentra una carta de Auerbach dirigida a Benjamin en la que le relata cómo se dio la posibilidad de que trabajara como profesor de literatura alemana en la universidad de Sao Paulo USP. Sin embargo se quedó en posibilidad, entre cartas esquivas en las que sus corresponsables buscaban una dirección que los sacara de la persecución en la que se encontraban. Esta carta salió a luz pública a finales de los años 80 y fue escrita en 1935. Cartas de fuga o de búsqueda, entre amigos, pues ellas develan una amistad de la que no se sabía, en ellas comparten el exilio y se ayudan desde la distancia. Estas cartas se encontraban en el archivo de literatura de la academia de Bellas Artes de la República Democrática Alemana, datan entre 1935 y 1937. En ellas se ve el gran interés e intento de ayuda de Auerbach para que Benjamin pudiera escapar de la situación en que se encontraba entre sus intentos de ayuda está el, ya mencionado, de recomendarlo como profesor en la universidad de Sao Paulo. Por cosas del destino no se dio, pero si se hubiera dado cómo hubiera sido tener al fantasma en casa. ¿Hubiera dejado de ser un fantasma? ¿Cómo hubiera leído las avenidas de las grandes periferias y las callecillas de una de las ciudades más grandes del mundo?

Todavía nos seguimos preguntado porque no sabemos ni siquiera qué pensaba él acerca de aquella posibilidad. Pues las cartas de Benjamin fueron leídas por los Auerbach y tal vez otros ilus-

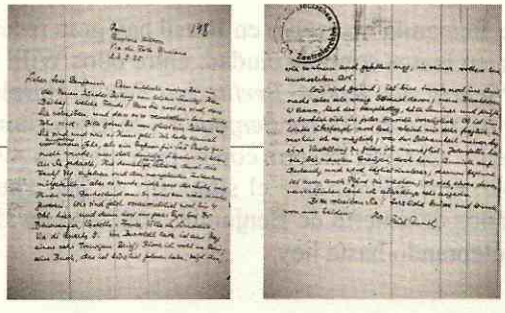
tres desconocidos, ellas siguen desconocidas, nos han dejado la puerta abierta para especular o interpretar. Auerbach se encontraba exiliado en Italia, iba de paso para Istambul mientras que Benjamin estaba en París, bajo unas circunstancias difíciles.

Todavía estamos esperando que salgan a luz las respuestas de Benjamin a Auerbach, que desde 1988 la editorial Suhrkamp en *Francfort* del Meno tenía planeado publicar.

23.9.35
Roma
Pensione Milton
Via di Porta Pinciana

Querido señor Benjamin,

> *Mi esposa acaba de descubrir su artículo en el "Neue Zürcher Zeitung" del último sábado. ¡Qué alegría! Saber que Usted todavía esté ahí, que Usted escriba y que lo haga en tonos tan nostálgicos. Por favor! mándenos una señal que nos diga cómo se encuentra y en dónde está. Hace menos de un año se buscaba un profesor para que enseñara literatura alemana en Sao Paulo, pensé en Usted. Su dirección de aquel entonces en Dinamarca la obtuve a través del "Frankfurter Zeitung" y la comuniqué a la autoridad competente en Sao Paulo pero el asunto no resultó, y haberle escrito desde Alemania no hubiera tenido sentido. Estaremos aquí probablemente hasta el día 4 de octubre y en seguida pasaremos algunos días donde el Dr. Binswanger[11], Castello-Firenze Villa la Limonaia, Via di Quarto 9. Recibí una carta muy triste de Beverdell[12] de Praga, Bloch[13] está probablemente en París, hace poco leí su libro, muestra, como puede gustar o no, su modo de ser intacto. Estamos bien de salud, sigo todavía en el cargo pero hago poco uso de él, mi asistente W. Krauss dicta cursos y seminarios, se encarga de administrar y corregir las pruebas, es realmente calificado, en todos los puntos de vista. Dudo si dicte algún curso en el invierno pero es posible. Me es imposible dar una idea correcta de mi situación, de todas maneras ella tiene algunas ventajas pero las perspectivas de que vaya a durar pierden sentido día a día. Por eso, comienzo a hacer nuevos planes, si logre realizarlos es algo muy incierto.*
> *¡Por favor escriba!*
> *Reciba coordiales saludos de los dos*
> *Su, Erich Auerbach*



[11] Biswanger Luwig (1881-1966) Psiquiatra y neurólogo suizo, que también escribio sobre arte.
[12] La identidad de esta persona no se pudo descubrir.
[13] Bloch, Ernst (1885-1977) filósofo alemán. El libro al que Auerbach se refiere es *Erbschaft dieser Zeit* (Herencia de este tiempo) publicado en Zurich, 1935.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

¿Qué hubiera sucedido si Benjamin hubiese ido a Sao Paulo a enseñar literatura alemana? Probablemente no se hubiera suicidado en la frontera franco-española en los Pirineos y hubiera gozado de las diversas y exóticas realidades de esta gran ciudad al otro lado del océano, hubiera escrito directamente sobre la ciudad latinoamericana en su escena industrial, dentro de las diversidades étnicas que se acomodan perfectamente a una era premoderna, y en el suceso natural de lo real maravilloso: ¿Hubiera llegado o dibujado la maravilla en la cruda realidad? Cómo hubiera trasmitido la ciudad suramericana en su diálogo tras-dimensional de imágenes mostradas, dibujadas en sus aforismos que no se pueden editar como una cinta de película porque se dan en una multiplicidad simultánea. Es decir, abre una variedad de interpretaciones al mismo tiempo, que no se registran en una sola película.

O tal vez esta posibilidad de ir a Sao Paulo no lo hubiera alejado de su intención suicida, como dice Ellen Spielmann en artículo "Benjamin, profesor da USP"publicado en Odóias/ Jornal do Brasil/22 de Abr. de 1989*: "Ou teria ele sucumbido ao desespero, como Stefan Zweig, suidando-se no Brasil, em vez de suidar-se na fronteira espanhola."*

Esta cuestión queda abierta únicamente a la posibilidad del qué hubiera pasado si... Por otra parte, existen otras posibilidades de las cuales nos podemos agarrar más y son los estudios de Benjamin aplicados a la ciudad Berlín y extendidos a Sao Paulo. El pensamiento en imágenes, *Denkbilder*, yo diría la lectura en imágenes de la ciudad, se dan en el contraste de la periferia y la metrópolis o megalópolis, como dice Carlos Rincón, que desde fuera el centro es ya periferia y desde dentro el centro se diferencia de la periferia. Se podría decir que las megalópolis latinoamericanas recogen la modernización de cierta manera, la posmodernidad en sus estadios étnico-mágicos entrelazados con los enigmas técnico –mediáticos de la gran ciudad y guarda la poesía de la naturaleza en la ciudad por ser centro periferia al mismo tiempo.

A pesar de que Benjamin no estuvo en Brasil hay gran recepción suya y aparece en textos sobre la ciudad, entre ellos Willi Bolle con su texto "*Schrift der Städte. Berlin-Sao Paulo*, Haroldo de Campos "*Una profecía de Walter Benjamin*", en el escritor Joao Guimaraes Rosa y Octavio Bezerra con su película *Una Avenida chamada Brasil*. Qué pasaría con el simposio de Sao Paulo de los cincuenta años de muerto de Benjamin, realizado en 1990 y que se sigue celebrando hasta hoy.

Queda preguntarnos ¿Por qué tenemos a Benjamin como un fantasma que recorre y sigue dejando huellas, en nuestras ciudades, en nuestros textos? y como fantasma no deja un registro en las notas de pie de página donde aparece más de una vez, tampoco queda plasmado en las fotografías, videos de nuestras grandes ciudades, que para muchos todavía están en la periferia de sus conciencias, mientras Benjamin las dibuja desde su propio inconsciente.

En el recorrido fantasmagórico de Benjamin por las ciudades latinoamericanas seguido por los teóricos culturales podemos ver, leer, entre líneas, nieblas, los puentes, vías y callecillas que unen los problemas y visiones de las grandes cuidades mundiales en las últimas décadas. Nos llevan a cuestionamientos opuestos al hilo conductor historicista y nos brindan la posiblidad de rescartar, de ver esas otras vías, culturas, expresiones de la gran ciudad por las que pasamos todos los días y no vemos. Las huellas del fantasma como puente entre tinieblas dentro de la gran red.

Berlín, Febrero 2002.

REGISTRO CIVIL DE DISTRITO DE

NOMBRE Y APELLIDOS

Walter Ben. Benjamin

Bibliografía

Benjamín, Walter. *Gesammelte Schriften. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991.

Benjamín, Walter. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1955, 1977.

Benjamín, Walter. *Moskauer Tagebuch.* Suhrkamp Verlag.

Barck, Karlheinz . *Neuen Materialien: 5 Briefe Auerbachs an Walter Benjamin in Paris.*

García Canclini, Ernesto. *Culturas híbridas: estrategías para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo, México D.F. 1989.

Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latin.* EUN Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1995.

Rincón, Carlos. *Mapas y Pliegues.* Colcultura. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1996.

Rincón, Carlos. *Antropología, Reciclaje, Hibridización, Traducción. Nuevo texto crítico,* Año XII Enero-Diciembre 1999. No. 23-24. Stanford University.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Ariel. Buenos Aires, 1994.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* Fondo de Cultura Económica, Argentina S.A. 2001.

Sarlo, Beatriz / Ruffinelli, Jorge. *En torno a Buenos Aires: Una modernidad periférica.*

SIM, Stuart. *The A-Z Guide to modern literary Theorists.* Pretice Hold Harvest Whaetsheas, United States of America, 1995.

Spielmann, Ellen "Benjamin, professor da USP". *Odóias, Jornal do Brasil* / 22 de Abril de 1989.

Alberto Verón Ospina

Walter Benjamin y su recepción en América Latina

El interés por Walter Benjamin en algunas regiones de América Latina en los campos de la filosofía, la literatura y los estudios culturales obliga a que nos volvamos a preguntar sobre la manera en que los intelectuales latinoamericanos han dialogado con el resto del mudo. Ese intento por apropiarse de las categorías de uno de los más complejos representantes de la Escuela de Frankfurt resulta ser el tema que discutiremos en el presente ensayo.

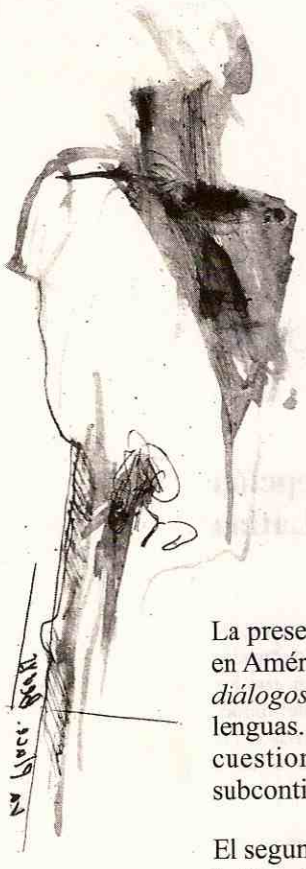
Palabras clave: ciudad, estudios culturales, mirada, recepcion.

Walter Benjamin's interest in some regions of Latin America, in the fields of history, literature and cultural studies, make us question ourselves on the way in which Latin American intellectuals have dialogued with the rest of the world. This attempt to take possession of the categories of one of the most complex representatives of Frankfurt School becomes the issue of the present text.

Key words: city, cultural studies, look, reception.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004



Alberto Verón Ospina

Walter Benjamin y su recepción en América Latina*

La presente exposición trata de desarrollar dos planteamientos: en América Latina los escritores han buscado desde el siglo XIX *diálogos* intelectuales con las figuras más destacadas de otras lenguas. Gracias a esos *diálogos* se ha podido superar nuestro cuestionado aislamiento introduciendo así los aportes del subcontinente al orden internacional.

El segundo planteamiento propone que *la recepción* en América Latina de Walter Benjamin nació justamente de un *intento por dialogar* con el mundo, en momentos que el marxismo latinoamericano buscaba agregar a sus esfuerzos por desentrañar explicaciones económicas otras más de carácter cultural. Esto acaeció durante los años sesenta.

Según Perry Anderson el siglo XX evidenció que el papel central en el mundo de las ideas no pasaba exclusivamente por el centro de Europa. Este proceso de recepción cultural lo hemos seguido a través de documentos que indican la creciente importancia de Walter Benjamin en la investigación social y humanística latinoamericana. Entre toda esta constelación expansiva resalto algunos de estos trabajos, la mayoría de los cuales existen solamente en la escritura inmaterial del ciberespacio pero que delatan las afinidades con un autor ya mítico en el ambiente académico de hoy*.

Estos trabajos, dedicados en lengua castellana al estudio de Walter Benjamin son apenas *una muestra* ya que por otros lados surgen documentos de autores latinoamericanos que para sus propios objetos de investigación retoman más citas y referencias del autor berlinés, multiplicándose así la red de referencias acerca de Benjamin.

Distinto a otros autores de la Escuela de Frankfurt cuyo nombre y cita no es tan usual en los últimos años, la relación con Walter Benjamin pareciera crecer cada vez con mayor frecuencia en diversos estudios de cultura, eso hace que el título de un artículo de "Ernesto Volkening" respecto a Benjamin continúe siendo vigente: *El retorno de un desconocido.*

En búsqueda de diálogo

El diálogo con autores de otros continentes resulta una manera sumamente atrayente de vincularnos como latinoamericanos a la sociedad occidental. Desde las elites letradas de la segunda mitad del siglo XIX hasta los intelectuales de finales del siglo XX se puede rastrear en América Latina la aspiración por participar del debate universal, una aspiración que ha movido la entrada al escenario continental de aquellos supuestos *desconocidos* como Walter Benjamin en el panorama intelectual contemporáneo.

La emergencia de esos desconocidos ha propiciado una multiplicación de las voces que en Latinoamérica tratan de rebasar con el lenguaje los límites de nuestra propia pobreza. De la primera mitad del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX las minorías ilustradas del continente concibieron a París como el modelo cultural y el centro del Mundo. Como señala Monsivais "...la atmósfera general de afrancesamiento no es demasiada la distancia entre las élites de la Habana, Buenos Aires, Managua, Valparaíso, Santo domingo, Quito o la ciudad de Méjico"[1] El movimiento bajo el cual se enmarcó la esperanza de inserción de América del Sur en el llamado primer mundo fue *el modernismo*. Sus efectos literarios y políticos resultan decisivos pues antes que los europeos, fueron los latinoamericanos quienes rebasaron los límites de un lenguaje heredado y que -como en la grandeza de Rubén Darío- abrieron la ruta para que los términos modernismo y postmodernismo hicieran su recorrido en una generación antes que las vanguardias europeas, como bien lo propone Perry Anderson.

> ...emergió primero en el ínter mundo hispano de los años treinta de nuestro siglo, una generación antes de su aparición en Inglaterra y los Estados Unidos" (...) El panorama del ultramodernismo que ofrecía la antología, dedicada a Antonio Machado, concluía con García Lorca, Vallejo, Borges y Neruda[2]

El modernismo latinoamericano persigue desde distintos flancos a los escritores y artistas de las primeras tres décadas del siglo. Este esfuerzo de los hombres de letras del siglo XIX y principios del siglo XX coincide con el afán político por construir algún

[1] Monsivais. Carlos. *Aires de familia. Sociedad y cultura en América Latina.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. p. 127.

[2] Anderson, Perry. *Los orígenes de la postmodernidad.* Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos. 2000. p. 10–11.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

modelo de nación propia, de modo que se encuentra aparejado entre literatura y política la tarea de *otorgar sentido* gracias al lenguaje de un continente que, a ojos de algunos extranjeros, era solo visto como naturaleza condenada a la barbarie. Y es que contra las teorías del darwinismo social en boga a principios de siglo, en las cuales América emerge como un mundo inferior, habitado por razas decadentes fruto de la degradación de las culturas latinas, se levantan las voces que bajo el impulso del *Ariel* de Rodó o la *Raza cósmica* de Vasconcelos, interpretan a América bajo la forma de la exaltación, la belleza fulgurante de los ríos, las montañas, los indígenas.

José Mármol (citado por Monsivais), escribió: "... el porvenir de América está escrito en la obra de Dios mismo: es una magnífica y esplendida alegoría en que ha revelado los destinos del Nuevo Mundo el gran poeta de la creación universal", en plena época de construcción de los estados nacionales latinoamericanos. El afán de nuestros hombres de letras ha sido el de defender por todas las rutas posibles un destino para el continente distinto al de la barbarie -papel casi siempre trágico y pobre- un lugar, un sentido que pudiera superar la crisis que parece ser el estado natural de estos pueblos.

Carlos Monsivais[3] de manera precisa rastrea ese proceso cultural que se inicia con el modernismo, que tiene a unos héroes intelectuales y unos referentes ubicados en regiones del mundo donde a ojos de aquellos latinoamericanos del momento acontecía de manera legitima la cultura. No resulta casual que nuestro modernismo fuera el primer movimiento posterior a la independencia capaz de diseñar un rostro nuevo para el continente: "saberse puntualmente a los poetas es asumir los ritmos prestigiosos del habla y la escritura, es hallar por doquier hermanos en la rima y la metáfora"[4]

En los años veinte el deseo de modernización de las clases políticas y económicas sumado a los imperativos internacionales para que el continente se abriera a otras posibilidades coincide con un segundo modelo de unidad latinoamericana fundado en la cultura. La síntesis de ese ideal podrá resumirse en Pedro Henríquez Ureña, cuando escribe sobre América dibujándola al modo de *una utopía*, esa patria grande de todos los hombres del continente.

El tercer modelo cultural desde el cual se mira la constitución de una identidad latinoamericana es *el revolucionario*. La influencia de la revolución rusa llegó también a América y ya durante los años veinte es fácil reconocer su huella en los textos sobre

[3] Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 124.
[4] Monsiváis, Carlos. *Idem.*

el Perú profundo de José Carlos Mariátegui, en las breves y hermosas prosas periodísticas del antioqueño Luis Tejada[5] o en la poesía de Luis Vidales[6]. Si las elites económicas participaban del ideal de globalización adhiriéndose a las prácticas comerciales del orbe inglés, otros sectores de escritores entrevieron en esa mezcla de marxismo, troskismo y surrealismo literario francés una posibilidad de construir vasos comunicantes de carácter internacional. Ese espíritu que imprimía la urgencia de buscar modelos por fuera del continente continúa vivo durante los años sesenta con la revolución cubana, en los setenta con el Chile de Salvador Allende y en los ochenta con Salvador y Nicaragua. Durante todas esas décadas la producción letrada del continente estará articulada a esos modelos propios de la revolución socialista.

Parto de esta consideración porque el caso de los llamados "estudios culturales latinoamericanos" tan en boga a partir de los años ochenta se ha reinventado ese afán latinoamericano por encontrar visiones o sensibilidades coincidentes en otras latitudes y en otras épocas. Planteo que nuestra globalización de la cultura actual no resulta fruto de la actualidad sino que desde el modernismo los espíritus más brillantes de América del sur han buscado esos vínculos fuera de su parroquia.

En los años noventa la pregunta por el significado de *América del sur* en el contexto se hizo por parte de escritores como la argentina Beatriz Sarlo, el colombo-español Jesús Martín Barbero, el mejicano Néstor García Canclini, el brasileño Renato Ortiz, el colombiano Carlos Rincón, entre otros, quienes se apoyaron para su análisis en pensadores europeos, buena parte de ellos de corriente marxista. En todos estos existen coincidencias o afinidades de lectura: una de estas es la de Walter Benjamin, quien luego de haber sido un filósofo sacrificado y en gran parte olvidado, se transforma en una de las fuentes más frecuentes de citas y recurrencias bibliográficas en el continente.

Sería sumamente fácil pensar que la elección de un pensador corresponde solo a un fetiche o una moda que se escoge. Pero cuando se abren las páginas de los libros acerca de estudios culturales, se examinan bibliografías de postgrados, se consulta en la Internet y se encuentra con frecuencia el nombre de un autor involucrado en diversas polémicas, esta afirmación es superficial, reductora y empobrecedora con los colegas involucrados en la investigación.

¿Por qué Walter Benjamin hoy, en los estudios que tienen como centro de preocupaciones a América Latina?

[5] Escribe el cronista antioqueño: "Lenin fue un profeta, pero fue todavía mucho más que un profeta porque el mismo alcanzó a realizar una parte de sus profecías y dio los medios prácticos para realizarlas todas". Tejada, Luis. *Libro de crónicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1997.p 140.

[6] En la reedición de *Suenan timbres* se recoge un artículo de Carlos Vidales donde este dice: "Lenin, aquel que condujo con empecinada y sobrehumana voluntad a millones de seres por el camino de una revolución desconocida, inédita, de la que no había antecedentes en la historia humana, conmovió profundamente a Vidales (...) La revolución rusa Causó un impacto tan decisivo en la formación de estos jóvenes intelectuales, que todos ellos participaron más de una vez en tareas políticas revolucionarias. De todos ellos, Tejada y Vidales fueron los que más lejos desarrollaron una conciencia marxista, apartándose definitivamente de toda concepción burguesa". Vidales, Carlos. "La circunstancia social de suenan timbres", en Vidales Luis. *Suenan timbres*. Bogotá: Colección autores nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Segunda edición. 1976, p. 233.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

En medio de las esperanzas políticas de los años sesenta los intelectuales latinoamericanos pasan en las universidades de un marxismo de carácter economicista a otro de tipo cultural donde los nuevos héroes o influencias intelectuales serán junto a aquella de los franceses como Althusser y Foucault, los integrantes de la *Revista de Estudios Sociales* agrupados con el nombre de Escuela de Frankfurt. Teodoro Adorno, Max Horkhaimer, Herbet Marcuse, Erich Fromm y Walter Benjamin.

Justo en el año de 1965 son traducidos y publicados en Argentina *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse (Joaquin Mortiz, México), *La personalidad autoritaria* en la que participó Adorno y cuyo prólogo era de Horkheimer (Proyección, Buenos Aires) y *El miedo a la libertad* de Erich Fromm (Paidós, Buenos Aires). Los estudios acerca del fascismo y del carácter autoritario circularon en diversas ediciones entre los universitarios del setenta justo cuando el cono sur era sometido a un prolongado control militar. La lección de Fromm y de Adorno resultó extensiva para un continente que se alejaba de las utopías de Reyes y Vasconcelos:"el fascismo, esa expresión política del miedo a la libertad, no es un fenómeno accidental de un momento de un país determinado, sino que es la manifestación de una crisis profunda que abarca los cimientos mismos de nuestra civilización." (...)

Serán bien importantes estos pensadores pues muchos de ellos como en el caso de Walter Benjamin sobrevivirán al colapso institucional de los países socialistas y llegarán durante la década de los noventa a ese campo de los estudios culturales donde actuarán como fermentos del pensamiento crítico y orientadores de nuevas rutas para el marxismo.

Walter Benjamin en América Latina

Existe un aspecto en que los analistas del filósofo de la escuela de Frankfurt parecen coincidir: su crítica se orienta a un despertar de la ilusión consumista que se patentiza en una serie de imágenes o fantasmagorías dirigidas a las masas. Originalmente la imagen puede contener un potencial utópico de liberación, pero en manos de las esferas hegemónicas el potencial utópico se convierte en una mera ilusión individualista. En los años treinta el fascismo se valió de las imágenes para estetizar sus pretensiones, las despojo de sus posibilidades revolucionaras, devolviéndolas empacadas y al servicio de la ideología totalitaria. José Sazbón lo entiende así: "En cuanto al anhelo de una cultura para las masas, esto suscitó como efecto ominoso un conjunto de efec-

tos fantasmagóricos que estetiza la violencia de la modernidad y anestesia a una víctima." Sazbon se refiere a su vez al brillante texto *Dialéctica de la mirada*[7] que acerca de Walter Benjamin escribiera Susan Buck Morris. Sazbon reseña en que sentido Walter Benjamin sustrae la riqueza de imágenes que nos brinda la modernidad al embrujo o el ensueño de la visual. Por eso el *despertar* benjaminiano equivaldría a la toma de conciencia "contra todos los espejismos de la argumentación neoliberal"[8].

Desde la novela de Ricardo Cano Gaviria se registra también la legitimidad de entrada al mundo benjaminiano. La reelaboración en términos de ficción de la trágica experiencia del filósofo realizada por Cano Gaviria favorece el acercamiento a la *recepción de su obra* en el contexto de la lengua española y en el universo latinoamericano. ¿Qué atrae a los estudiosos y escritores latinoamericanos de un autor como Benjamin? Como dice Oyarzún Benjamin se propuso "la averiguación del umbral de constitución de la modernidad emprendida en el proyecto literalmente inabarcable de los pasajes"[9]. A los latinoamericanos ese carácter de *promesa incumplida que tiene la palabra modernidad*, ese manoseo al que ha sido rebajada la palabra desde la academia, los medios de comunicación y la política, ese estar y no estar inmersos en ella, llevó el concepto por un cúmulo de posturas y de imposturas. Valdría la penar citar acá a Renato Ortiz cuando considera que la modernidad no está unida exclusivamente al centro de Europa y que por lo tanto la esfera reflexiva atinente a esta palabra supera los límites de los estados nacionales centro europeo.

> La modernidad no es occidental. Con esto quiero decir que, en un determinado momento histórico, en determinado lugar de Europa -pero no en toda ella- surge un tipo familiar de formación social. (...) La modernidad en su naturaleza no es occidental (...) se trata de un conjunto de cambios internos en las historias específicas de cada país[10].

La breve novela *El pasajero Walter Benjamin*[11] nos introduce a una versión ficcional de lo que resultó ser la dura travesía del escritor y filósofo judío entre Francia y España en pos de una alternativa de escape ante la dura persecución de la policía alemana. La historia de Cano Gaviria no hace una plena justicia a las posibilidades narrativas que presenta el personaje de Benjamin pero la sola elección de este filósofo como un héroe que fracasa nos deja un indicio de la paulatina importancia de Benjamin en tanto héroe cultural. Se trata de un hombre en huida constante, intentando por todos los medios, encontrar un lugar para desarrollar sus investigaciones.

La novela de Cano Gaviria se construye desde un narrador que acompaña las últimas horas del escritor. Durante esas horas apa-

[7] Buck-Morris, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. España: La balsa de la medusa, 79. Visor, 1995.
[8] Sazbon. p.194.
[9] Oyarzún, Pablo. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Chile: Lom ediciones. p. 8.
[10] Ortíz, Renato. *Modernidad y Espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y educación. 2000.
[11] Cano Gaviria, Ricardo. *El pasajero Walter Benjamin*. Caracas: Monteavila editores latinoamericanos. 1992

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

recen el repertorio de imágenes de su infancia, los paisajes y las experiencias que danzan al interior de unos sentidos embotados por el cansancio, la desesperación y el escarceo permanente con la posibilidad de suicidio como salida:

> Entonces sintió casi ganas de reír ante el miedo, que lo asalta de repente, no de que la débil e insignificante llama de sus pensamientos se apagaran (...) sino de que pudiera alguna vez quedar reducido a la mínima expresión de sus pertenenencias, una cartera negra con un pobre manuscrito mil veces retocado, un elegante reloj con leontina, unos zapatos casi inservibles, pero sobre todo unas gafas de miope tan desamparadas y vacías como dos conchas[12]

A diferencia de otros colegas suyos como Adorno o Horckhaimer, Benjamin no contó con la oportunidad de desplegar el repertorio de su proyectos pues bien lo indica el narrador de la novela de Gaviria cuando se refiere a la consolidación de un producto intelectual: "En todos ellos todavía podían reconocerse los estragos típicos de las bombas cuando aún no hacía un año que había cesado el viento de la guerra, o mejor dicho cuando había empezado a soplar en otra dirección, provocando ese continuo deambular de fronteras". Primero hubo de interrumpir su trabajo de crítico literario en Alemania a causa del apellido judío que le delataba en cualquier medio, luego en París la invasión y el fracaso coyuntural de la resistencia le obligaron a pensar en la posibilidad tantas veces postergada de huir hacia los Estados Unidos. En todo este periplo el esfuerzo por construir una obra es interrumpido por las premuras de la pobreza o de la persecución. Su biblioteca perdida, las largas horas de escritor paria inmerso en la biblioteca nacional de París reelaborando la reconstrucción del siglo XIX tal como muestran las fotografías son las manifestaciones de un ejercicio intelectual fracturado.

Esa estructura inacabada de Walter Benjamin ha convocado al saqueo y la copia de sus ideas, pero también ha producido donde las semillas han podido caer un fenómeno de multiplicación de intereses por el autor alemán; no solo en su obra sino por lo que puede realizarse en diversos campos gracias a esta. Como lo demuestra Pierre Missac[13] en una biografía intelectual de Benjamin, este resulta ser, uno de los escritores que más ha beneficiado en términos científicos a todos aquellos que le sobrevivieron como es el caso de Adorno y sus estudios sobre la industria cultural y Gerarld Sholem con las investigaciones acerca de la cábala judía. Pero igualmente al leer toda la crítica cultural contemporánea Harold Bloon en los Estados Unidos, Raymond William, Perry Anderson en Inglaterra o los recientes estudios de literatura y comunicación en América Latina la deuda con Walter Benjamin se acrecienta.

[12] Cano G., Ricardo. *Op. cit.*, p. 66.
[13] Missac, Pierre. *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. España: Gedisa Editorial. 1988.

Los trabajos de Walter Benjamin tienen la cualidad de alimentar raíces científicas distintas. Pablo Oyarzún refiriéndose a su negativa por aislar y cerrar los textos de Benjamin en regiones disciplinares y cerradas considera que "no es posible -ni deseable- la clausura de tales textos en un sistema ya resuelto de legibilidad"[14] y es que debido en parte a la libertad con que sus textos cabalgan a contrapelo del canón oficial de la filosofía estos se vuelven de sumo atractivos para analizar ciertas especificidades de la modernidad, y sobre todo esa modernidad "particular", "postergada" que resulta ser la latino-americana. Renato Ortiz manifiesta que,

> El texto sobre Benjamin fue escrito años después, en el inicio de 2000. Lo venía preparando de antes a través de anotaciones de lecturas. Pero el proyecto de transformarlo en algo escrito permaneció en la gaveta. Llamo apenas la atención del lector en un punto. Durante mis estudios sobre Francia tuve acceso a gran parte de la bibliografía anotada por Benjamin. Terminé utilizando buena parte (pero no toda) de las fuentes que el también consultó. El texto es el resultado del cruce entre la lectura de ese material y una incursión junto al pensamiento del autor[15]

¿Pero cual es el interés de un autor latinoamericano dedicado a estudiar los fenómenos culturales del continente sur respecto a Benjamin? Las razones que expone parten de la misma discusión sobre el tema de la globalización y su relación con el continente. A Benjamin le importan son aquellas lecturas, aquellos autores y personajes que son destrozados por el mundo moderno; lo que llamaría Habermas *"la memoria de los humillados y ofendidos"*. ¿Y no es eso Latinoamérica?

> La modernidad es una y es diversa. Una, en cuanto matriz civilizadora; diversa, en su configuración histórica. Industrialización, urbanización, tecnología, racionalización son rastros que penetran todas las modernidades (...) "pero cuando una de ellas se realiza de manera distinta de acuerdo con las condiciones históricas de cada lugar (...) estoy sugiriendo que un conjunto de temas, emergentes en el siglo XIX, constituyen una herencia común para comprender mejor los siglos XX y XXI[16].

Ya en su momento los modernistas amparados en la trinchera de la literatura reclamaron para América Latina su lugar en la historia de occidente. Alfonso Reyes, Henrriquez Ureña o José Lezama Lima bien merecida la tienen muchas décadas antes de los que gracias a la industria editorial sí conquistaron el reconocimiento como fueron los autores del "boom" latinoamericano. Luego de estos, los aportes latinoamericanos a los temas de identidad cultura y globalización se pueden encontrar en los estudios culturales, en los trabajos de la generación de Sarlo, Barbero, Canclini y Ortiz.

[14] Oyarzún, Pablo. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Chile: Arcis y Lom Ediciones. p. 7.
[15] Ortíz, Renato. *Op, cit*., p. 11.
[16] *Idem*., p. 9.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Jesús Martín Barbero en su ya clásico trabajo *De los medios a las mediaciones* recoge varios de los temas de la constelación benjaminiana como soporte para su estudio de la formación de la identidad latinoamericana. Allí se refleja el papel cumplido por las tecnologías modernas de comunicación desde la prensa hasta el cine para modificar los comportamientos y expectativas de los ciudadanos latinoamericanos. Una amplia mayoría de marginados se alfabetizaron en los términos de la modernización a través de los lenguajes del cine y de las radionovelas. Carlos Monsivais plantea así el nuevo panorama:

> Entre el periodo de 1930 – 1960, varias generaciones latinoamericanas extraen una porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística del equilibrio entre el cine de Hollywood y las cinematografías nacionales[17].

Walter Benjamin en su trabajo acerca de la obra de arte en la época de la revolución técnica controvirtió a Teodoro Adorno y señaló que estos medios vulgares al contrario de ser alienantes les permiten a los individuos sometidos a la explotación tener una lengua y recoger elementos para construir su propia identidad. Adelantándose más de medio siglo Benjamin analiza los medios no solamente desde una perspectiva de la alienación sino como posibilidades de rebelar la verdad y permitir que la injusticia no se haga por siempre duradera. En ese sentido sus tesis fortalecen los trabajos posteriores de Eco donde el italiano defiende las posibilidades integradoras de la comunicación al contrario de quienes solo prevén con los medios un Apocalipsis, y convalida a Vatimo cuando describe a la sociedad postmoderna como la sociedad de la comunicación o como cuando en Colombia los trabajos de Jesús Martín muestran que para los sectores más humildes las telenovelas, el fútbol o la canción mejicana son una manera de dibujar una identidad y defender lo que consideran sus patrimonio simbólico de bienes.

En argentina durante los años más duros de la dictadura la lectura de Walter Benjamin penetró las universidades de Córdoba y Buenos Aires. Para aquellos que como Beatriz Sarlo permanecieron en la argentina defendiendo un pequeño lugar propio del l pensamiento, la reflexión de Benjamin se cristalizó en toda una serie de estudios acerca de las ciudades de Buenos Aires y Cordoba, la video cultura, la prensa conocida como amarillistas, las transformaciones en la sensibilidad de los jóvenes o la relación medios masivos y literatura. En una sociedad donde resultaba difícil expresar la verdad y el espacio para escucharla era censurado las tesis acerca de la crisis del lenguaje propiciaron un cúmulo de libros y documentos que han enriquecido la cultura argentina. La situación de Benjamin en la argentina la expresa

[17] Ortíz, Renato. *Op cit*. p. 61.

Nicolás Casullo de la siguiente manera:

> Me refiero a las cuestiones sobre el carácter de la modernidad argentina, a partir de los debates que se dieron luego del fracaso de los proyectos políticos de liberación, de las tesis revolucionarias que lo alentaron y del genocidio del Estado de terror dictatorial, marcó histórico de referencias nacionales que acogió más tarde, desde la década de los ochenta, lo que denominaré la dicha y desdicha del pensar benjaminiano en los ámbitos de la crítica intelectual y en los trabajos de varias disciplinas humanísticas[18].

Las tesis de Casullo resultan bien importantes en cuanto rebelan para Argentina lo que Terry Eagleton indicó como un riesgo para los estudios culturales ingleses: y es que los textos de este han sido tomados por los grupos hegemónicos del pensamiento con el fin de legitimar gracias a ellos un pensamiento convencional, libre de las contradicciones, los crímenes y las injusticias sociales que a lo largo del tiempo entenebrecen la mirada del *Ángel de la historia* benjaminiano. Con el pensamiento postmoderno eso también ha sucedido: la dinámica económico política fue desmontada por algunos intelectuales neoliberales para dejar solamente el manto esteticista. Lo valioso de Benjamin es que sus textos continúen sirviendo no solo a la academia univesitaria sino también a los filósofos del anarquismo como Guy Debord en los setenta, Tony Negri en la Italia de los setenta o el italiano Giorgio Agamben.

En *Onirokitsch Walter Benjamin y el surrealismo*. Ricardo Ibarlucía justificó la preocupación de Walter Benjamin por la estética surrealista, extrayendo de esta las posibilidades que contiene para un despertar político. El autor construye su propia recepción del autor a partir de un texto de 1925 *Traumkitsch: Glosse zum Sürrealismus* (Onirokitsch: glosa sobre el surrealismo) donde el berlinés aborda a André Breton, Lous Aragon y Paul Éluard. Lo onírico para Walter Benjamin forma parte de una teoría que este no desarrolló acerca del potencial *liberador* de la ensoñación y que Ibarlucía expresa de la siguiente manera:

> Mientras que el capitalismo es, para Benjamin, un espeso sueño que se ha derramado sobre europa, reactivando las fuerzas míticas, el despertar colectivo es sinónimo de la toma de conciencia revolucionaria[19].

En Colombia la penetración de Benjamin no se puede comparar a la que cuenta en Argentina y Méjico donde son numerosos los simposios y los libros. Pero es bien importante destacar que será a mediados de los sesenta que Carlos Rincón traduzca para la Revista Eco su famoso ensayo "*La obra de arte en la era de la reproducción técnica*", y que esporádicamente en la misma revista aparezcan traducciones de textos de Benjamin o artículos

[18] Casullo, Nicolás. *La figura del escucha en Benjamin*. Texto de Internet
[19] Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial. 1998.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

alusivos a su trabajo. Junto a Rincón, Rafael Gutiérrez Girardot publicará en los años ochenta artículos sobre la obra del alemán, entre éstos resulta bien importante destacar el ensayo donde desde la relación poesía y militancia marxista compara al Peruano César Vallejo con Walter Benjamin. Ernesto Volkening a partir de las conversaciones del ensayista con un ginebrino se intenta resolver a la pregunta de si "¿fue Benjamin un frustrado? Y si, como lo creemos, la respuesta es ineludiblemente afirmativa: ¿por qué lo fue, y en que sentido?"[20]. Para Volkening cada uno de los intentos de Benjamin por realizar sus proyectos fracasaron. A pesar de su refinado origen social, de su formación y brillo sufre un descalabro tras otro en la realización de su empeño. El origen de esa frustración lo explica Volkening basándose en "una de las manifestaciones del destino, y en el caso peculiar de Benjamin, la de su destino Judío"[21]. El propósito del autor a lo largo de este ensayo consistirá en rebelarnos la relación de su etnia con el destino y la experiencia que tuvo en suerte vivir. Sus diversos descalabros existenciales han de relacionarse con lo que simbólicamente hubo de vivir el pueblo judío en tierra Europa durante las primeras décadas del siglo XX.

Rafael Gutiérrez Girardot llega a proponer una interesante relación entre Benjamin y César Vallejo. En uno de sus ensayos acerca de Walter Benjamin elabora un paralelo con el peruano Cesar Vallejo donde examina la situación "...del intelectual proletarizado que identifica su situación personal con la de las masas proletarias, que experimenta sí mismo la pauperización, la próxima y acosadora miseria, y espera su redención de la revolución comunista"[22]. En ambos encuentra dos aspectos de sumo atrayentes: la opción por el materialismo histórico y la revolución comunista pero a su vez un complejo fermento religioso que en Vallejo se nutre del catolicismo hispanoamericano mientras en Walter Benjamin proviene del judaísmo. La figura de la redención sobrenatural presente en los mitos religiosos se extrapola a una esperanza de salvación social que ha estado presente en todos aquellas clases, etnias y pueblos sometidos a la injusticia.

La *Revista Argumentos* de la Universidad Nacional de Colombia realizó también en el año 2000 para la celebración de la muerte de Benjamin un número dedicado al esteta y sociólogo alemán. El monográfico de la revista muestra una visual general acerca de su obra: las tesis sobre la filosofía de la historia, la relación con Franz Kafka, la estética redentora del berlinés, un examen sobre el judaísmo.

Llama la atención el trabajo sobre *Filosofía de la historia* cuenta en América Latina con la incorporación de la discusión del

[20] Volkening, Ernesto. *Ensayos II*. Bogotá: Colección autores nacionales. Instituto colombiano de Cultura, 1976, p. 288

[21] p. 290.

[22] Gutiérrez Girardot, Rafael. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2000, p. 158.

continente sur. El texto fue escrito en un momento sumamente complejo para Europa como fue el estallido de la segunda guerra mundial y el pacto de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética. A un judío de inspiración marxista como lo fue Benjamin ese pacto le representó la fatídica muestra de que en pocos lugares de la tierra su condición de ser humano y de libre pensador podría contar con un *estado de salvación*. En el breve documento Jaramillo Velez muestra como Benjamin coloca en la picota

> la noción central de la filosofía burguesa de la historia: la idea de progreso y la fe en el progreso, que impregna las consideraciones de Bacon y Voltaire, Condercet, Kant y Saint Simon, Comte, Herbert Spencer, para mencionar sólo algunos nombres característicos. A aquella idea opone él precisamente la de catástrofe. En una nota del borrador escribía: la catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe. Para Benjamin constituye el verdadero continuo de la historia[23].

El argentino José Sazbón propone que esa fascinación por el berlinés proviene de las "ambigüedades" que genera el pensamiento moderno, así como la multiplicación en lengua castellana de estudios acerca suyo. Sazbón coincide con Jaramillo Vélez en que las *Tesis* son la armadura teórica a su estudio histórico sobre los pasajes y la modernidad del siglo XIX, pero agrega el profesor argentino que en el texto de Walter Benjamin no se puede caer en la tentación de leerlo en un caso como propedéutica a la lectura de los hechos históricos y por el otro lado como horizonte nocional o conceptual a la comprensión filosófica del panorama moderno. Sazbón nos recuerda que para Walter Benjamin la idea tiene el equivalente a una mónada y que los hechos de la historia pueden articularse conceptualmente como constelaciones monádicas y no como línea ascendentes o descendentes de avance o retroceso histórico.

He querido mostrar así, de manera muy sucinta la vigencia de un pensador que siempre nos ha invitado a la tentación de pensar la crisis, de comprender a las derrotas, de tomar las vías más oscuras de la ciudad y de apostar por la redención de aquellos hombres y aquellos documentos que han caído en manos de la barbarie y el autoritarismo. Y es que con Walter Benjamin se cumple para el pensamiento social una de sus frases: *"solo la esperanza nos viene dada por los desesperanzados"* y son esos derrotados los que salvan el patrimonio cultural de los pobres de la tierra de la expropiación a la que son sometidos por los barbaros que triunfan en la historia política de los pueblos.

[23] Jaramillo Vélez, Rubén. "Sobre la Filosofía de la historia de Walter Benjamin", en *Revista Argumentos*, Santafé de Bogotá, 35/36, 1999, p. 52.

* Un trabajo de investigación sobre la recepción de Benjamin en América, a nuestro juicio, debe comprender básicamente los siguientes textos:

Arendt, Hannah. Traducciones sobre Walter Benjamín en *Revista Eco*, números 149 y 150 de 1972.

Casullo, Nicolás . "La figura del escucha en Benjamin".
En: *http:/:www.bcn.cl/pags/pocket/*

Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor y Gerzovic, Diego. La escuela de Frankfurt en América Latina.
En: *http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/entel.html*

Gutiérrez Girardot, Rafael. "César Vallejo y Walter Benjamin". En: *César Vallejo y la muerte de Dios.* Editorial Panamericana, Bogotá, 2000.

Hildegard, Brenner. "Rosemaire Heise. Situación de Walter Benjamín" (Entrevista). *Revista Eco,*1971. p. 169-180.

Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Manantial. Buenos Aires. 1998.

Levstein, Ana. "Una constelación de motivos benjaminianos".
En: http://www.ubp.edu.ar/investigacion/revistas/revista6/art6.html

Kerkhoff, J. Manfred . "La tarea del crítico. Según el temprano Walter Benjamín."
En: *http://institutodefilosofia.udea.edu.co/publicacion/revista/revista12.html#9*

Oyarzún R., Pablo . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción y notas. Editado por Universidad Arcis y LOM Ediciones. Santiago de Chile. 1999

Rincón, Carlos. Traducciones acerca de " La obra de arte en la época de la reproducción técnica" *Revista Eco* en 1968

Shattenberg, Gerda. Walter Benjamin . "Johann Jacob Bachofen". Traducción *Revista Eco.* No. 21 de 1980. p. 536–550.

Sazbon, José ." El legado teórico de la Escuela de Frankfurt".
En: *http://168.96.200.17/ar/libros/filopol2/sazbon.pdf*

Volkening, Ernesto. *Revista Eco.* No 149. septiembre de 1972, con los siguientes textos:

- "Retorno de un desaparecido". Artículo Editorial. p. 449–463.
- "Mascarones". Traducción de Ernesto Volkening. p. 465–467.
- Hannh Arendt."Walter Benjamin 1892–1940". Traducción de Hernando Valencia Goeckel.

Estudios transversales

gussie
02

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Rigoberto Gil Montoya

La crónica en Pereira: contradicciones de clase

Al pretender una lectura crítica del papel que ha desempeñado la crónica periodística en torno a la construcción de la memoria histórica de una ciudad intermedia, susceptible de ser interpretada como texto escrito y documento de apoyo, persigo dar cuenta de una breve tradición que hoy obliga a ser evaluada desde diversas disciplinas, con rigor y responsabilidad. Se busca asimismo nutrir la discusión sobre la forma como quizá muchos de los materiales con que se nutre la idea de ciudad en el mapa colombiano, el devenir histórico de los poblados, la estigmatización de ciertos valores caros a la comunidad, han cambiado de forma y de lugar, en virtud de unas prácticas políticas donde el discurso se manipula de manera soterrada, para dar base a una memoria idílica, en la que no habría sitio para la contradicción y la réplica.

Palabras claves:ciudad, memoria, devenir histórico.

On attempting a critical reading of the role of the journalist chronicle around the construction of a historic memory of an intermediate city, susceptible of being interpreted as a written text and as a supporting document, I try to offer a brief tradition which currently deserves a rigorous and responsible evaluation from diverse disciplines. I also attempt to stimulate discussion on the way in which many of the issues that are built into the idea of *city*, in the Colombian map, the historic evolution of towns, and the stigmatization of some values ingrained in the community, have changed in form and place, by virtue of some political practices where the speech is manipulated in a subtle way to give birth to an idyllic memory, where there would be no room for contradiction and reply.

Key words: city, memory, historic evolution.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Rigoberto Gil Montoya

La crónica en Pereira: contradicciones de clase

Intento examinar la crónica como género de carácter ambiguo y establecer desde allí cómo ha sido utilizada para referir unos tránsitos históricos y para avalar una serie de improntas y estigmas, determinadas por una oficialidad que busca su representación a través de la memoria escrita. Y cuando hablo de oficialidad, me refiero a la existencia de un estamento jurídico y legal, apoyado por procesos de orden democrático, cuyo poder se concentra en unos cuantos grupos y que se hace visible a la comunidad a través de discursos prefabricados y de una serie de ideas y preceptos que, por lo general, forman parte de las raíces de la sociedad a la que representan. De ahí su efectividad, cuando ese discurso se hace pretexto y tribuna para resguardar mitos o alentar la circulación de relatos e historias que buscan acentuar la existencia de un pasado glorioso.

Algunas de estas consideraciones forman parte de un trabajo personal ya publicado[1], aunque el interés que ahora tengo me indica la necesidad de ir más allá de establecer un balance sobre la actualidad de un corpus narrativo que, en su momento, contemplé desde diversos géneros: el periodístico, el literario y el histórico. No pretendo hacer ningún tipo de apología, quizá porque ya las he hecho en abundancia. Sólo basta acercarse a mi libro sobre la vida cotidiana de Pereira en los años veinte, para entender por qué la prevención al respecto. Me asalta hoy la necesidad de detenerme en el impacto que la crónica ha tenido en nuestro medio, cómo se le evalúa desde el ámbito académico y de qué forma ha operado su recepción en la última década.

Dos momentos resultan esenciales para enmarcar esta reflexión: el concurso de historia promovido por la Sociedad de Amigos del Arte y la Asociación Procultura de Pereira, a propósito de la cele-

[1] Gil Montoya, Rigoberto. *Pereira: visión caleidoscópica*. Pereira, Publiprint, Colección de Escritores Pereiranos, vol. 18, 2002.

bración del Centenario de la ciudad. El segundo hecho: la significativa obra de Hugo Ángel Jaramillo en torno a la historia de la ciudad, publicada, en buena medida, con el auspicio de instituciones oficiales y privadas. En medio de este marco simbólico y bajo la orientación de los miembros del Club Rotario, el historiador Jaime Jaramillo Uribe escribiría, por encargo, una historia sobre la ciudad en muy breve tiempo, desde una mirada parcial que buscaría extender los valores y las repercusiones de la colonización antioqueña, reconociendo en ella el protagonismo de algunas familias fundadoras. En cuanto a la labor de este historiador de oficio, cabe destacar la periodización que procuró establecer sobre la joven historia de la ciudad, lo que habría permitido, para ese mismo volumen, concertar la participación de Luis Duque Gómez, autor de la reconstrucción histórica y antropológica sobre la cultura quimbaya, hasta entonces poco frecuentada en el ámbito académico, y la de Juan Friede, cuyo texto se ocupa en registrar la historia de la época colonial.

Si atiendo al registro de archivo que existe sobre el concurso de historia del año 63, cinco fueron los textos que respondieron a la convocatoria. Los nombres de Francisco Monsalve, Lisímaco y Oliverio Salazar, Miguel Álvarez de los Ríos y Pedro Benítez, resultaban un poco familiares en el ambiente local, sobre todo porque estos personajes ya venían haciendo carrera en el periodismo, la educación y la política. Ninguno de los participantes podría considerarse historiador de oficio y en cambio sí, cronista, educador, versificador o poeta. Lo que resalta en el discurso de estos textos, es la honestidad con que se propone registrar un devenir histórico. Algunos de ellos ofrecen excusas si en sus "cordeles" o "Trocitos de historia" cometen alguna imprecisión o si la memoria les falla para representar, con palabras, una serie de imágenes y momentos caros a su infancia, que es tanto como si se narrara la infancia de la ciudad.

En este sentido, la confesión de Pedro Benítez resplandece con luz propia: puesto que sufrió un accidente de consideración, que incluso le afectó el cerebro, dice, "con la consiguiente pérdida de la memoria" y se vio obligado a ausentarse por algún tiempo de su aldea, esto sería óbice para que su *crónica* se resuelva "desmirriada e incompleta"[2] en sus contenidos.

El cronista es identificado como el testigo de una época, solícito frente al devenir, capaz de registrar en palabras cuadros de costumbres que serán leídos como parte de una verdad histórica. El cronista sólo puede hablar y dar fe de aquello que observa y en cuanto más familiar sea lo observado, mucho más fieles y verdaderas serán sus impresiones.

[2] Benítez, Pedro. "Crónica sobre la vida de Pereira". Libro cinco. En, *Concurso Historia de Pereira*, con motivo del Primer Centenario de la ciudad. Pereira, 1963. Varios autores. Textos encuadernados en un solo volumen, donados por Alonso Gaviria Paredes al Área Cultural del Banco de la República, 1990.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

La mayoría de crónicas que acogió las bases del concurso de historia, tiene en común su carácter de inventario, salvo la de Miguel Álvarez de los Ríos, en la que se presiente el trabajo sociológico sobre la región, en momentos en que sólo se conocía la valiosa investigación de Antonio García, *Geografía económica de Caldas*, que data del año 36. Con base en recuerdos infantiles y en la memoria oral, los cronistas se preocupan por enumerar y fechar los acontecimientos que, a su parecer, formarían parte de la historia urbana. Existe el deseo de establecer el principio de las cosas, hacer el catálogo de lo que fue primero y lo que ello habría representado para el desarrollo de la ciudad en sus transformaciones aceleradas. Si la *aldehuela* se empeñaba en quedar atrás, para dar paso a la construcción del imaginario urbano, de acuerdo con las aspiraciones e intereses de su clase dirigente, vinculada con las actividades del comercio y organizada a través de clubes o instituciones cívicas, el cronista se compromete a dejar memoria de ese tránsito y le preocupa confinar al olvido eventos, personajes y situaciones que habría presenciado cuando niño. Sin ninguna mirada crítica y sí muy absortos frente a una imagen del pasado que se escribe, algunos de estos cronistas volverán sobre los mismos tópicos que nutrieran el ejercicio periodístico de Carlos Echeverri Uribe y Ricardo Sánchez. Incluso, para algunos de ellos, estos dos autores serán de referencia obligada.

Miembro activo de la comunidad, el cronista supera el ejercicio específico de un registro permanente del hecho cotidiano, atento a descifrar los signos vitales de un contexto y acaso porque la comunidad así lo permite, este ser público desempeña otros roles que parecieran dejar de lado el carácter vernáculo de su oficio. Baste leer en el compendio impreso de las dos primeras décadas del siglo XX, para advertir en su tono y en sus marcados propósitos, que las crónicas poco a poco pierden su inocencia y frescura, en tanto cuadro pintoresco y misterio estético que logra atrapar la densidad de lo efímero, sin compromisos, con autonomía -pienso, por supuesto, en Luis Tejada, Adel López Gómez y Luis Yagarí-, para convertirse en un documento de otra especie, más representativo de un componente político, mediado por intereses de grupo; más representativo de un orden impuesto por preceptos religiosos y de convivencia, cuando las actuaciones de los otros son evaluadas en virtud de unos principios, que se prefieren en el orden de lo moral y lo ético; más representativo de las aspiraciones de ciertos sectores por cimentar un discurso, llámese *fundacional*, llámese *corporativo*, desde cuyo plexo se crean ficciones de momentos heroicos, se maquillan pasados, se prescriben conductas ejemplares, mediante las cuales se intervienen los grupos, con el fin de cohesionar a través de unos valores inexistentes.

Pero ese documento, que en principio convocaba la forma de la crónica, como sustrato de una herencia que ya advierto en los cuadernos de viaje del barón de Humboldt, Félix Serret o Charles Stuart Cochrane, apoyados en un prurito subjetivo que los compelía a nombrar una realidad por comparación y analogía, sin haber llegado, quizá, a comprender del todo las dinámicas y pulsiones del trópico, es un documento que empieza a responder a exigencias externas.

Pondero, en este caso, el destino que a lo sumo correrían las crónicas de Carlos Echeverri Uribe en su primera edición de 1909 y en la versión corregida y aumentada de 1921. Lo que empezó como el catálogo de una serie de eventos y la recuperación de una memoria personal que implicaba sus rutinas de comerciante, publicadas como notas ligeras en el periódico *El Esfuerzo*, con algo de humor y desenfado, se convirtió de pronto, para la comunidad, en un texto de estudio, adscrito a los programas educativos de entonces. Esto quizá porque el autor se atrevía a dar su propia versión de la época prehispánica y del proceso fundacional, sobre la base de algunos pocos materiales de archivo y de consulta. Este giro abrupto se comprende también como la necesidad de unos grupos en fundar una memoria carente de amplia base documental y de humanistas idóneos para registrarla, de manera que pudieran enriquecer la pobreza del panorama cultural con sus versiones.

De haber sido concebida en principio por el autor como una suma de crónicas, que habría dado la consistencia a una *obrita*, como lo refiere él mismo, un *insignificante trabajo* que no aspira a profesar la "verdad absoluta, pues la tradición muchas veces se tuerce con el transcurso del tiempo", las autoridades del Concejo Municipal se aprestan a enaltecer ese trabajo escrito, esa *patriótica empresa*, cuyo antecedente más próximo sería la *Geografía e historia de la provincia del Quindío*, de Heliodoro Peña:

> Esta monografía de Pereira –señala el educador Benjamín Tejada Córdoba en la carta-prólogo dirigida a Echeverri Uribe- ha de llamar la atención de los pensadores y de las Academias, pues es una manera, la más racional y científica de escribir la historia de una nación o de un pueblo[3]

Pues bien, estos planteamientos del padre de Luis Tejada en cuanto al valor de las crónicas que se estructuran, de súbito, como material *monográfico*, trastocando la naturaleza misma del documento periodístico, para hacerlo más cercano al elemento de archivo y al texto histórico -portador de una carga ideológica que contiene un grado de *verdad* y de testimonio incuestionables, ajeno por entero a la laxitud, al divertimento y al principio de libertad des-

[3] Echeverri Uribe, Carlos. *Apuntes para la historia de Pereira*. Medellín, Félix de Bedout e hijos, 1921. Segunda edición corregida y aumentada. Este texto contiene el Prólogo, la Nota oficial y la Advertencia de la primera edición de 1909. Contiene además un segundo prólogo firmado por Benjamín Tejada Córdoba.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

de el que trabaja el cronista para recrear atmósferas y situaciones-, hará carrera en décadas posteriores. Incluso hasta este presente, cuando la recién fundada Academia Pereirana de Historia vuelve los ojos sobre estos pocos textos y los reedita en su condición de "Clásicos Pereiranos", garantes de un proceso histórico, sin ningún criterio académico que discierna la índole de tales documentos, de tal modo que pudiera salvar las buenas intenciones de la empresa. La falta de discernimiento hizo que, en efecto, luego de ser reeditados los libros de Echeverri Uribe y Ricardo Sánchez, el tercer volumen de la colección señalara un trabajo de grupo sobre la catedral de Nuestra Señora de la Pobreza, asumido desde varias disciplinas. ¿Puede considerarse "Clásico" un texto que aún no ha sido permeado por el tiempo? ¿Qué se entiende por "Clásico" en un país donde con este término a menudo se bautizan certámenes deportivos? ¿Si en primera instancia la labor de la Academia era la de *rescatar* documentos que merecían ser puestos en circulación para dar herramientas de debate y apoyo en ese interés colectivo por nutrir la memoria local, cómo se justifica la inclusión allí de un trabajo hecho por antropólogos e historiadores, afincados en un presente ya resuelto desde unos saberes particulares?

Vuelvo al destino de los textos de Echeverri Uribe. Por esta misma línea, es necesario situar el trabajo periodístico de Ricardo Sánchez Arenas, *Pereira 1875-1935*, publicado a finales de la década del treinta. Con más impulso hacia la recreación de cuadros de costumbres, pero eso sí, bastante preocupado por los cambios que advierte en su terruño, Sánchez Arenas se desvía a menudo de los marcos de la crónica, en la que destaca el sentido del humor y su agudeza en la mirada de ciertas circunstancias locales, para hacer de su discurso lo que Echeverri Uribe ya había hecho y por lo cual fuera exaltada su labor en los ámbitos del poder municipal.

Con Ricardo Sánchez se inaugura una concepción idílica del pasado, en oposición a un presente que hace visible los ritmos acelerados de los tiempos modernos. Cuando se detiene a considerar el arribo de la tecnología y de los progresos del transporte, cuando observa desconfiado la existencia de la luz eléctrica, la magia del cinematógrafo, las primeras construcciones en cemento, la proliferación de la delincuencia, el cronista se queja, no entiende lo que sucede, no sabe cuándo se complicó el mundo y a través de la nostalgia, intentará eternizar los serenos ambientes de su aldea de infancia: "Definitivamente la civilización nos ha venido a 'complicar' mucho la situación, sobre todo aquí en Pereira donde vivíamos tan tranquilos y tan contentos"[4], se lamenta el cronista.

[4] Sánchez Arenas, Ricardo. *Pereira 1875-1935*. Manizales, Casa Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata, 1937.

Esta visión parcial y mediada por la añoranza, que habría dado sus primeras muestras en los textos y viñetas de los periodistas que mantenían sus columnas en *El Día*, *Variedades* y *El Diario* de los años veinte, bajo seudónimos que pretendían ocultar la identidad de quien osaba burlarse y examinar, en ocasiones, con desparpajo e ironía los acontecimientos más triviales del poblado, se prolongará, sin medida, en textos posteriores: *Historia de una ciudad. Pereira* (1963); *Retocando imágenes: 33 crónicas del Pereira antiguo* (1984); *Terror!!! (Guiones). Crónicas del viejo Pereira, que era el nuevo* (1984).

A pesar de que en la obra periodística de Luis Carlos González y Euclides Jaramillo, se lleva a un alto grado la construcción de la crónica, resalta en esta memoria, en todo caso, una visión ideológica que obliga a presumir el pasado como el tiempo idílico y memorable, al que debería regresarse, pues la vida en comunidad resultaba más tranquila, la ciudad era una sola para las familias de aquel entonces, no había disputas políticas muy fuertes, sobre todo porque los intereses colectivos primaban sobre los particulares. Por lo menos así lo han querido ver los cronistas a través de sus "Trocitos de historia", de sus "cordeles" y "Fototipias". Es decir, cuando Rafael Cuartas Gaviria, símbolo de lo que se ha querido entender como *'civismo pereirano'*, escribe en 1977 su nostalgia por un poblado que moldeó la infancia de su padre, "¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres!" y estigmatiza la ciudad presente, llena de inmigrantes "de todas las condiciones, más malos que buenos", mientras proliferan "indeseables que a la larga nos crearon mil complicaciones y problemas"[5], sabemos que la mirada de los cronistas se ha convertido, a su vez, en la mirada evaluadora de un acontecer, palmaria en los discursos de sus dirigentes.

En este sentido, no extraña por eso que los grupos políticos en boga, promuevan en sus idearios discursos fundacionales que pretenden alambicar una memoria, convertida también en un pretexto para alentar los discursos proselitistas, en un país tan dado a la retórica y al eufemismo.

El otro momento, anunciado en las páginas iniciales de esta ponencia, corresponde al valor que constituye la obra de Hugo Ángel Jaramillo, en el ámbito de una tradición que habría sido ampliada y revelada por él a través de su paciente quehacer de investigador. Si el periodismo surgió en la aldea de un día para otro, como lo señalara Eduardo Correa Uribe, uno de los editores de *El Diario* en los años veinte, a propósito de la apertura en la ciudad de las primeras imprentas, el otro milagro descubre el nacimiento del historiador local. Esta nueva eclosión arrastrará

[5] Cuartas Gaviria, Rafael. "El pueblo de ayer, la ciudad de hoy", Periódico *La Tarde*, Pereira, 1977.

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

consigo un fenómeno político que sólo deviene atractivo, cuando se lo observa en relación con las implicaciones sociales y políticas del lenguaje hecho discurso y huella de un devenir en el que los grupos buscan ser representados. Así, el historiador no puede prever el rumbo que tomará su visión parcial de las cosas y cómo llegará a ser manipulada en el orden de las mentalidades grupales. Del milagro primero, se desprende la rútila del historiador oficial.

De sus actividades como deportista y organizador de eventos en este campo, Ángel Jaramillo salta, de pronto, a desempeñar el papel de historiador que estaban esperando las clases dirigentes. Aclaro, de paso, que la honestidad intelectual de Ángel Jaramillo, de la que fui testigo en largos diálogos con él, siempre lo llevaba a defender su rol de cronista, a pesar del reconocimiento que una universidad de la Costa Atlántica le hiciera como historiador, para no enumerar aquí las múltiples imposiciones simbólicas que por su oficio, le tributara el establecimiento local durante veinte años, en una estratagema binaria, que lo habría unido para siempre al destino de Luis Carlos González, el símbolo de unos valores y emblemas terrígenos, "poeta de la raza, cantor de la tierra y guardador enamorado de su sentimiento entrañable"[6].

Lo que domina en los textos de Ángel Jaramillo en torno a la ciudad, es su calidad de archivo, acaso porque el origen de sus libros se apoya en tales fuentes: las actas de la Sociedad de Mejoras Públicas, los informes periódicos del Concejo Municipal, cartas privadas, memorias inéditas, colecciones bibliográficas particulares, periódicos de circulación local. Ninguna obra como la suya para hacer el inventario de un recorrido histórico, enaltecer la labor de sus gestores, validar el rol de las entidades cívicas, enumerar las obras materiales para subrayar los signos del progreso y escribir el directorio de personajes ilustres, la mayoría de ellos, vinculados a las prácticas comerciales y políticas.

Pero en medio de los tránsitos extraños que la propia escritura impone, se escapan en las páginas de Ángel Jaramillo memorables crónicas que, aunque breves, lo unen a la herencia de los cronistas en los que apoya algunas de sus miradas hacia el pasado. Su texto en el que refiere el mundo paradójico de Héctor Escobar Gutiérrez, *El diablo*, o la crónica sobre la diversidad de animales que existen en el zoológico de Matecaña, o su mirada en torno a la *masonería* en la ciudad, corroboran, por sí solos, las dotes del cronista.

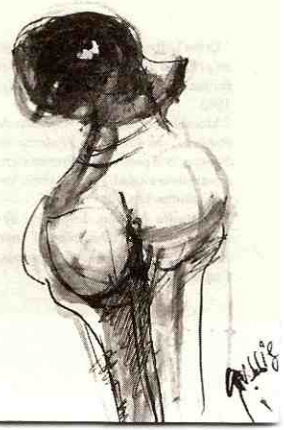
Ángel Jaramillo no hablará ya tanto de un pasado nostálgico ni se dejará llevar sólo por la añoranza de los tiempos idos. Más

[6] López Gómez, Adel. *ABC de la literatura del Gran Caldas*. Armenia, Universidad del Quindío, 1997, p.178.

bien surge con él una fuerza que lo hará ver en toda acción, el vigor "épico de una raza". De ahí que su discurso convoque expresiones de otro tenor que lo acercan, sin que lo supiera, a los últimos coletazos del *grecoquimbayismo*: "gesta", "prohombres", "alarifes antioqueños", "Valor humano de inconmensurables condiciones y méritos", "desvelado impulsor del progreso patrio". Ante calificativos tan sonoros y sugestivos, se entiende, en parte, por qué surgió el historiador oficial, justo cuando la ciudad de la que el cronista vivía orgulloso, dirimía su destino en medio de las pugnas de los grupos políticos, organizados alrededor de sus caciques.

Hasta aquí, he intentado remarcar el carácter ambiguo de la crónica, reparando en la transgresión de su esencia, sobre todo cuando se tiene presente en el horizonte, por reflejo, el trabajo periodístico de un Luis Tejada o el de los hermanos Correa Uribe en su primera época, para no hablar de una fuerte tradición nacional enriquecida en las obras de Eugenio Díaz, Lino Gil Jaramillo, Eduardo Santa, García Márquez o Gonzalo Arango. Pienso que la imprecisión en la naturaleza de la crónica, motivo de estas reflexiones, se origina en dos circunstancias básicas. Por una parte, la situación podría emanar de una práctica de los oficios empíricos. Sin formación, sin escuelas, sin antecedentes que pudieran sustentar una experiencia en la escritura, el grueso de las obras literarias, periodísticas y de otros géneros que nutren la memoria local, habría sido hecha por comerciantes con inclinaciones intelectuales. La vida y obra de Alfonso Mejía Robledo sería el ejemplo mayor. Y una ironía, que se le endilga a Euclides Jaramillo: "En Pereira las únicas letras que tienen valor son las letras de cambio", sería la nota al margen del ejemplo mayúsculo.

Por otro lado y aunque esto merecería una justa consideración a futuro, presiento un gran nudo, un dilema autorial, un problema de giro enunciativo, en las intenciones con que los cronistas habrían bautizado sus trabajos, muchos de los cuales soportaron primero los límites de las columnas de opinión y las premuras del ejercicio periodístico, quizá cuando las aspiraciones individuales, en materia de estilo y propuesta estética, sin contar los móviles de divulgación, eran más bien pocos. Piénsese en las repercusiones de un título como *Pereira 1875-1935*. No es difícil admitir de inmediato la posibilidad de una periodización, de un marco histórico que el propio cronista fractura cuando relata, a su manera, las pugnas entre los grupos indígenas al arribo de los conquistadores. Detrás del título *Historia de una ciudad. Pereira*, de Fernando Uribe, se esconde en realidad una serie de cuadros de costumbres, afincados en la añoranza y en el uso oportuno de un lenguaje preciosista:



revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

> Leyendas y tradiciones dulces como la miel de los trapiches. Recuerdos de la infancia, juegos pueriles, serios semblantes de los viejos varones que amojonaron la ciudad para sus descendientes, dejando en cada esquina un hito de pujanza, para marcar la ruta hacia un seguro devenir[7].

Cuando Echeverri Uribe opta por nombrar su obra *Apuntes para la historia de Pereira* y Ángel Jaramillo la denomina *Pereira: proceso histórico de un grupo étnico colombiano*, en dos volúmenes, los títulos de estos libros, como rutas de navegación y fuentes de entrada, ubican a los lectores en terrenos impropios. Esto daría lugar a la confusión y a la existencia de un género híbrido, cuya naturaleza, desconocida aún por sus propios gestores, se aleja por completo de la naturaleza que cobra cuerpo en el discurso mismo, con su tono personal, nada pretencioso, buscando recrear atmósferas y situaciones o hacer el inventario, a modo de glosa, de los hombres cívicos y sus proezas. Animado por establecer un registro de causas comunes, el propio cronista, sin embargo, se empeña en considerar su oficio de manera humilde:

> Mi ausencia absoluta de literatura y brillo en mis relatos, tendrá que pasar desapercibida porque sólo quiero contar, conversar, decir todo lo que aún retengo en mi memoria y que conmueve mi espíritu en esta fecha brillante de la ciudad que nos es tan grata a todos[8].

Los cronistas serán los encargados de señalar los cambios y transformaciones de la ciudad, independientemente de que su mirada estigmatice o realce los procesos. En épocas distintas, el cronista se adjudica el papel de cara al hecho cotidiano, se enfrenta a dilucidar algo de las relaciones entre los grupos y a testimoniar, tras esa noción de centro que nos vincula a una mirada colonizadora, la ampliación del espacio urbano, la complejidad de la vida en su tejido, los progresos en materia de obras y transacciones comerciales, que vincularían la ciudad con el resto del país. Por boca del cronista, emergen las voces y las inquietudes de las gentes. La crónica, a su vez, se resuelve espejo de un devenir, ya nombrado, que actualiza su réplica. Aflora por fin una mirada crítica a ciertos fenómenos de la vida en comunidad, sobre todo la que se une a las prácticas políticas y a las acciones individuales que buscan un beneficio común.

En tal sentido, la obra periodística de Euclides Jaramillo y Luis Carlos González, crea un nexo entre una tradición que promueve sus orígenes y un tiempo actual que se observa con desconfianza y recelo. El cronista no puede ocultar los cambios que experimenta el poblado de "mangas y potreros", donde se deslizó su infancia. No puede encubrir la existencia de una ciudad más caótica y rumorosa, "una selva de ferroconcreto sin alma y en un ambiente de ruido y de delito»[9], consecuencia de un país

[7] Uribe Uribe, Fernando. *Historia de una ciudad. Pereira* (Con motivo del primer centenario). Bogotá, Kelly, 1963.

[8] Monsalve, Francisco. "*Crónica de Pereira*", en *Concurso Historia de Pereira*, con motivo del Primer Centenario de la ciudad. Pereira, 1963. Varios autores. Op. cit.

[9] Jaramillo Arango, Euclides. *Terror!!! (Guiones).Crónicas del viejo Pereira, que era el nuevo*. Armenia, Cosmográfica, 1984, p.29.

inestable y violento, que aglutina en los centros urbanos de la región Andina, las olas de desplazados, familias itinerantes víctimas de la guerra.

Si bien el cronista hereda esa mirada nostálgica de Ricardo Sánchez o Fernando Uribe sobre un tiempo bucólico, también es cierto que existe más euforia en él para imaginarlo en la distancia, así el presente reúna pocas esperanzas y constriña a maldecir la ciudad, como dejó escrito Luis Carlos González en uno de sus bambucos.

Hacia finales de la década del noventa, sospecho el resurgir de la crónica en el trabajo periodístico y literario de Gustavo Colorado, en su condición de inmigrante y, por tanto, un poco al margen de los lemas simbólicos que tanto solazan a las autoridades locales. Puesto que es improbable seguir ocultando los rostros de una ciudad ajena a las divisas fundacionales y de una ciudad que de forma inevitable sobrelleva la crisis del país, la crónica se apresta a registrar los ritmos nerviosos y las voces que tiñen de extrañeza el tejido urbano idealizado con exceso. Atrás quedan los directorios de nombres insignes, las gestas de los líderes cívicos, los convites, los anecdotarios personales, las proezas de los miembros afiliados a clubes o entidades privadas, es decir, la imagen romántica y apacible de una ciudad que se hubiese preferido *chiquita* para siempre, según se lee en las páginas de Luis Carlos González. A ella se antepone la imagen realista y contradictoria de una ciudad que si bien ha definido su tránsito en las prácticas comerciales y en las improntas que la han querido exhibir como tolerante, cívica, generosa y abierta, debe sondear el componente humano en toda su variedad, sin excepciones, sin miramientos. Leo en *Rosas para rubias de neón* los fragmentos de un acontecer que no siempre se acepta con beneplácito, por lo incómodo, por lo sintomático de una crisis general, que no respeta clases ni ascendencias.

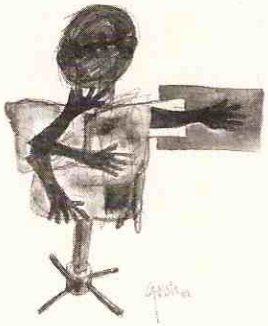
Lo intrincado de nuestra realidad empieza por admitir, en el registro de sus voces y en la representación de los conflictos individuales, el síndrome de un país agresivo y desmedido, la fuerza de clases emergentes capaces de corromper toda suerte de principios, las necesidades de expresión que exigen ciertos grupos opuestos a las convenciones. Admite, a su vez, la existencia de un complejo urbano mediado por hábitos de consumo que nos ligan a una idea virtual de contacto con el mundo. Pero también y la obra de Colorado Grisales insistirá en ello, se admite el furor de la vida que se niega a naufragar y perecer en los bordes y límites, esto es, en los dominios de la pobreza, la drogadicción, los vicios de los solitarios, el comercio de los cuerpos, acaso

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

porque, lo subraya el título de una de sus crónicas, "Maluco también se vive bueno". Esta manera de acoger la existencia de una realidad marginal, mediada por la pobreza y la exclusión, pero que asimismo denota unas formas de vida, unas formas de ser, ajenas a toda mirada lastimera y compasiva, ya lo habría hecho latente en los años sesenta Oscar Lewis en *Los hijos de Sánchez*, un libro aún difícil de clasificar por los diversos géneros que circulan en él.

A estas alturas de mi querella, la crónica ha recuperado algo de su esencia, ha vuelto a contar, a escenificar y recrear ambientes, se ha preguntado por sus orígenes y ha tomado una sana distancia frente a la naturaleza de otros documentos. Podrá criticarse en las crónicas de Colorado Grisales su exceso de literatura, la mordacidad de quien llega a burlarse de sus personajes, su permanente enfado contra el *establishment*, su regodeo por los cuadros miserables, las fórmulas, ya aprendidas, que continúa aplicando en sus últimos libros. Pero de lo que no hay duda en el trabajo de este escritor, es la manera como endereza el rumbo de la crónica, tan apreciada en los fueros de la actividad periodística profesional. Lástima que la ausencia de cronistas hoy en la ciudad determine apenas la existencia de la obra de Colorado Grisales, en ese tránsito que ya insinúa el autor. El cronista declara su adhesión a un género que, en nuestro medio, ha padecido, si conviene la metáfora, las contradicciones de clase. Un género que tampoco hoy se sigue cultivando con denuedo, quizá porque las empresas periodísticas locales no lo propician, en un medio donde la mayor parte de la práctica periodística se concentra en manos de unos cuantos personajes, tan comprometidos políticamente, que es inevitable no leer sus textos con desconfianza y recelo.

Por último, como testigo y parte, reconozco que existe un problema de recepción en los años noventa, cuando algunos escritores y académicos vuelcan su mirada hacia el pasado, con el objeto de recuperar o, más bien, *revaluar* y *resignificar* el contenido de una memoria impresa. Sospecho una lectura equivocada y poco diáfana, de los coletazos de la modernidad, haciendo metástasis en un país enfermo, el mismo que permanece contra la espada y la pared frente a unas exigencias internacionales por vincular las regiones y los países periféricos a través de los *mass media* y las economías globales, mientras los conflictos internos parecieran recordar que aún nos debemos al campo, que aún no ha habido reformas agrarias claras y contundentes.

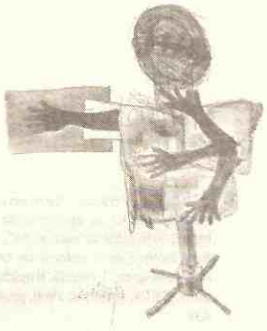


He vuelto a leer el texto de Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* y he llegado a una con-

clusión, terrible sólo para mí: no lo comprendo. No se precisa allí cuáles son las manifestaciones de la nueva "sensibilidad posmoderna" y si ella sólo se puede sostener interpretando las obras de Warhol o algunos complejos arquitectónicos o ciertos textos de poetas jóvenes, que parecieran refritos del *surrealismo* y la generación *beat*. No logro discernir qué significa la *posliteratura* y qué variante promueve este mismo término, traducido en otra edición como *cultura posliteraria*, de cara a los universos estéticos de Melville o Kafka o Hawthorne, sólo por nombrar a algunos de los contemporáneos. Y como he tocado el campo literario, recuerdo cómo esta clase de estigmatización hacia un presente, es decir, un nuevo orden impuesto por ese "capitalismo retardado" -así a veces se traduce-, toca a su vez las propuestas literarias de los más recientes novelistas colombianos. Aludo a Mario Mendoza y su novela *Relato de un asesino*, en cuyas páginas persigue, de manera desafortunada, recrear una atmósfera bogotana, anunciada pomposamente como *posindustrial*. Nada más falso, cuando sólo surge, en sus páginas, el brillo tenue de una ciudad sujeta a la noción de centro que remarca los fueros de la mirada colonizadora.

En tal sentido, tampoco me queda claro si lo que Jameson denomina "Sociedad posindustrial", "Sociedad de consumo" o "Sociedad de los media", forme parte, como él enfatiza, de unas "teorías" que tendrán como propósito, si insisten en sobrevivir, demostrar que para leer la nueva "formación social" de hoy, debe hacerse, no ya desde las leyes del "capitalismo clásico", es decir, la producción industrial y la inmanencia de la lucha de clases, sino desde una "posición posmoderna", esto es, reconociendo el imperio expandido del "capitalismo multinacional". ¿Puede asumirse lo que leo como categorías para nombrar fenómenos en su acepción de "teorías"? ¿Qué ocurre en ese momento? ¿Problemas de traducción? ¿Problemas en la construcción de un discurso, tanto o más graves que los que invaden los llamados *Estudios culturales,* en los cuales el discurso de Jameson funge de referente obligado?

El teórico no estima, a pesar de su anuncio inicial por periodizar un proceso, dónde termina la modernidad y cuándo se da inicio a lo posmoderno. Lo que sí comprendo, en el texto de Jameson, sobre todo por el tipo de referencias que emplea para argumentar, es que el asunto de la posmodernidad es un problema local, norteamericano, sólo que a veces él mismo pretende ver este fenómeno como global, propio de los países europeos, pero allí sus observaciones suenan tan débiles como sus referencias. Si mal no recuerdo, no hay una sola mención de Jameson al ámbito latinoamericano. Traigo a tema este ejemplo para determinar que de



revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

manera un tanto automática, sin mucho discernimiento, aquellos discursos sobre el fenómeno de la posmodernidad y con ella, el fin de los metarrelatos, el fin de la historia, el fin de las certezas, pretendimos volcarlos hacia la mirada de una pequeña ciudad que quizá nunca ha observado con beneplácito este tipo de discurso, por lo ajeno, por lo impropio y tal vez improcedente.

Lo que ahora trato de elevar al plano de la discusión, con base en una experiencia muy local, ya lo había planteado Ernesto Volkening en los años sesenta, cuando se preguntaba de qué manera había operado hasta entonces la recepción y la apropiación de los "bienes culturales de raíz ajena" en el circuito latinoamericano. Volkening evaluaba esa recepción, desde dos factores precisos: la "curiosidad", como el principio que mueve a la búsqueda y asimilación de lo "otro" y la "resistencia", fundamental para que la recepción no se haga de manera mecánica y en cambio sí, consiga despertar intereses y otras preocupaciones que forta-lezcan esa "pugna". Al ensayista le preocupa, en fin, que la recepción sólo consiga crear "injertos", es decir, superposiciones y, por tanto, problemas en la representación de los fenómenos.

Desde la sicología, expresa Volkening, las "superposiciones" o los "enquistamientos", derivan en "fenómenos esquizoides", de doble personalidad, en la que el implicado pierde su referente más próximo y empieza a sufrir una doble vida. Desde la sociología, continúa el autor, es irremediable la formación de *élites* o "círculos privados" que, en el caso de nuestra realidad local, alimenta, en cierto grado, la atmósfera ambigua que hoy tanto nos caracteriza. Pequeños grupos que hablan sólo para unos cuantos, dando a entender, que se trata de "exiliados voluntarios en su propia tierra"[10]. Y como es en el discurso donde mejor se revelan estas contradicciones de clase, ahí está el libro de cuentos *Los papeles de Dédalo*, de Eduardo López Jaramillo, para corroborarlo. Un libro que más allá de su singularidad por ser de "difícil lectura" -las palabras son del propio autor-, los temas son ajenos por entero a la realidad más próxima de su gestor, y aunque este no es el problema, lo es sí la forma como el escritor maneja los referentes, construye un discurso críptico, habla en una suerte de lenguaje sólo para "cultos", al punto que, este libro, salvo por uno o dos relatos, no podría ubicarse en la línea de una tradición cuentística colombiana. Allí no cabe, allí se hace molesto, quizá porque los cuentos señalan su pertenencia a algo desconocido, muy afín a la atmósfera extraña e interpuesta de la sala de cine en la que uno de los personajes del libro, ve una película, en privado, de Antonioni, mientras captura imágenes de un antiguo continente sublimado.

[10] Volkening, Ernesto. "Aspectos contradictorios de la apropiación de bienes culturales de raíz ajena", en, *Eco, Revista de la cultura en Occidente*. Bogotá, Librería Buchholz, Tomo XIII/4, agosto de 1966, pp.419-438.

¿Cuál sería entonces nuestro *lugar de la enunciación*?. Sólo es preciso leer los ensayos y viñetas de Alberto Verón para percibir la magnitud del asunto. Enrevesados, dudosos, débiles en estilo, los textos del cronista cultural no consiguen dar el giro de un decir que, si bien insinúa, apenas se proyecta inestable, quizá por ese doble juego que los contiene, entre la realidad de un aldea nostálgica, casi polvorienta y el deseo imaginario de una ciudad intercomunicada, "posindustrial", híbrida, pero apenas presentida en la oscuridad de los cines o en las páginas de autores foráneos. Los síntomas del giro además se hacen visibles en los relatos de un escritor que se firmaba Tagore, originados, al parecer, en una lectura extraña y muy personal a la obra literaria de Juan Goytisolo, en una versión criolla de *Paisajes después de la batalla*. En ambos, la escritura anuncia, propone, recrea, aunque no logra esconder lo que su propio lenguaje desenmascara de la esencia lábil que lo mueve a nombrar.

Desde estos ejemplos, se advierten los terrenos, aún movedizos, de nuestra *enunciación*. Me refiero, desde luego, a una experiencia de escritura que tuvo lugar en los años noventa en las páginas de la prensa local. Y en medio de este florecimiento convulso, antecedente a los discursos programáticos de las universidades en materia de comunicación y cultura, despertó el interés hacia las crónicas de Echeverri Uribe, Ricardo Sánchez, Luis Carlos González y Euclides Jaramillo, sólo que ahora, el carácter de recepción de esta memoria de archivo, toca los nodos de un discurso que quiero hacer metáfora en el horizonte galimático de Jameson y en los brotes de una *enunciación* que aún no se revela clara en nuestro contexto, mientras ella habita muy dinámica entre nosotros, en virtud de que no posee lectores críticos que frenen o valoren sus alcances.

Debo admitir que en los fuelles de este maremagnum de metalenguajes y metadiscursos , la recepción que en los últimos años hemos hecho sobre la memoria escrita de la ciudad, y con mayor énfasis en los escasos ejemplos que tenemos sobre crónica, ha pecado por confusa y ambigua, al endilgar a los documentos lo que ellos no estarían en condiciones de ofrecer, acaso porque osamos convertir las experiencias de Benjamin, Clifford Geertz, Vattimo o Lipovetsky -cuya recepción hemos hecho a través de traducciones y esto ya genera un grave problema de comprensión y de sospecha-, en una suerte de vademécum que alivia y sirve para orientar cualquier tipo de mirada, en el ámbito que se requiera. Por tanto, a la naturaleza ya de por sí equívoca de la crónica, leída en la región como texto que ha cubierto el espacio estéril del documento pensado y escrito por el historiador, lo cual impondría hacerlo desde un marco referencial am-

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

plio en el contexto del país, hemos abonado la naturaleza de una mirada tal vez *esquizofrénica*, para utilizar una palabra empleada por Jameson, cuando se detiene a pensar en el "sentido" actual del lenguaje y en la "ruptura de la cadena significante".

¿Cómo es posible que le hayamos endilgado a los textos de nuestros primeros cronistas virtudes que no les pertenecen, sólo por pretender leerlos como señales y visos de un *despertar a la modernidad*, cuando quizá estos textos refieren tan sólo los penosos cambios que en términos generales han padecido las provincias colombianas, al intentar dejar atrás el mundo bucólico y rural, para vincularse a dinámicas urbanas que hablan, por sí solas, de procesos de modernización aún no acabados?

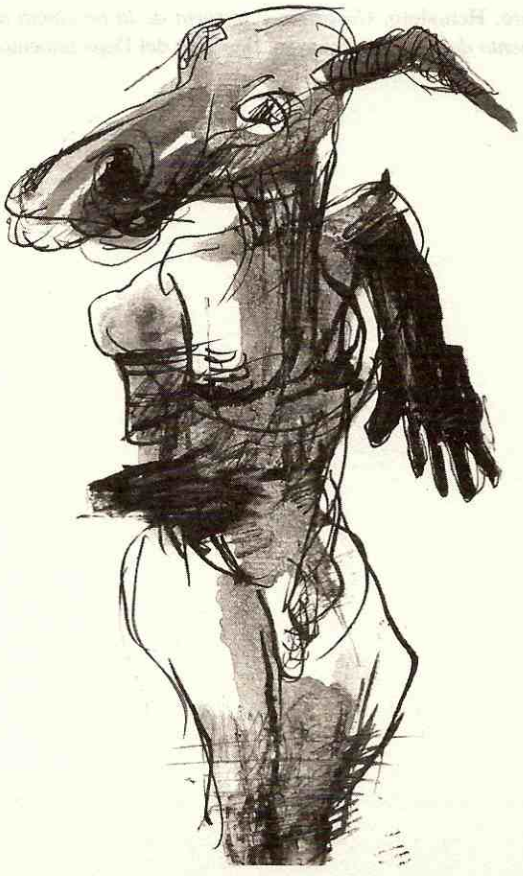
Y aunque este no habría sido jamás un propósito de los oferentes, de esta manera hemos servido a los intereses de unas instituciones oficiales y privadas que siguen regodeándose con los símbolos patrios y los emblemas de una cultura que nos acercan más a los antioqueños que a nosotros mismos, reificando un discurso que en todo caso, por lo reiterativo, plano y mal comprendido, hemos optado por considerarlo verdad única, mirada irrebatible, por aquello de pretender ver en tal discurso sus *marcas simbólicas* o el *aura* de sus creadores. Basta detenerse a pensar en los distintos lemas con que se imagina el decurso de la ciudad, para sentirnos presos, inmóviles en un espectro de mundo, perpetuado en las emociones de nuestros cronistas y vivificado en nuestros discursos aún promiscuos.

Nunca como hoy observo, con más desconfianza, el tipo de recepción que ha operado en torno a buena parte de nuestra memoria escrita, cuando ella ha sido garante para unificar preceptos ideológicos, imponer plataformas de partido, sembrar unos valores que se desvanecen en el aire y crear la idea de una comunidad que más bien se fortalece en la nostalgia por un pasado idílico y en la permanencia de unas virtudes que habríamos heredado de líderes pulcros y siempre honestos -en eso porfía la memoria de los cronistas/historiadores-, mientras los grupos políticos y la aristocracia local del presente, deciden en conjunto qué ciudad es la que quieren y precisan y entre menos plural y contradictoria -lo advierten sus acciones- mucho mejor.

La desconfianza también se debe al hecho de nuestra participación, ingenua o deliberada, que habría permitido la ampliación y lectura de esa memoria, un tanto de manera equivocada, demasiado aprisa y emotiva. Sólo con el tiempo y ante la toma de distancia frente a ese devenir que preferimos entrever en los linderos de un ejercicio personal en la escritura, pensamos que son

posibles y urgentes otras interpretaciones de la breve tradición escritural, menos locales y amañadas, distantes, por salud mental, a los intereses de un poder institucionalizado, ávido de ficciones y mitos. Es necesario arriesgar lecturas menos dérmicas, menos nostálgicas, pues ellas nos han hecho proclives a repetir y hacer eco, parafraseando al poeta López Jaramillo, de *lo que han dicho otras voces, aunque parezca siempre ser la primera vez.*

Ciudad de México, mayo de 2004.



Otras referencias

Ángel Jaramillo, Hugo. *Pereira: proceso histórico de un grupo étnico colombiano*. 2 tomos. Pereira, Gráficas Olímpica, 1983.
Colorado Grisales, Gustavo. *Rosas para rubias de neón*. Pereira, Litografía Prenóbel, Colección Literatura y Juventud, Vol. 2, 1997.
García, Antonio. *Geografía económica de Caldas* (1936). Bogotá, Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional, 1978.
Gil Montoya, Rigoberto. *Nido de cóndores: aspectos de la vida cotidiana de Pereira en los años veinte*. Santafé de Bogotá, Ministerio de Cultura, 2002.
González Mejía, Luis Carlos. *Retocando imágenes: 33 crónicas del Pereira antiguo*. Pereira, Fondo Editorial Gobernación de Risaralda, 1984.
Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
Jaramillo Uribe, Jaime. *Historia de Pereira 1863-1963*. Bogotá, Club Rotario de Pereira /Librería Voluntad, , 1963.
Lewis, Oscar. *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*. México, Joaquín Mortiz, 1966.
López Jaramillo, Eduardo. *Los papeles de Dédalo*. Pereira, Gráficas Olímpica, 1983.
Peña Piñeiro, Heliodoro. *Geografía e historia de la provincia del Quindío (Departamento del Cauca)*. Popayán, Imprenta del Departamento, 1892.

Colaboradores

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

Andrea Cortés-Boussac
Candidata al título de doctor en filosofía Dr. Phil. de la Freie Universität Berlin (Universidad Libre de Berlín) con una tesis sobre "La recepción de Heidegger en América Latina". Ha publicado: *Ensayos sobre Hegel: memorias del seminario,* Ediciones Sergio Arboleda. Bogotá 1999 y varios artículos y reseñas en revistas especializadas en Colombia y Alemania.

andreacortes@hotmail.com

Augusto Escobar Mesa
Doctor en Letras de la Universidad de Bordeaux III, Francia. Investigador y crítico literario, profesor de la Universidad de Antioquia. Autor de los libros: *Cuatro náufragos de la palabra: diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero.* Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2003; *Estudio bio-bibliográfico de Manuel Mejía Vallejo.* Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1997; *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana.* Santafé de Bogotá, Universidad Central, 1997; *Después un viento... y en ese viento mi alarido: memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo.* Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1997; *De capitán de mares a piloto de sí mismo: vida y obra de Arturo Echeverri Mejía.* Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1995; *Marea de ratas. Arturo Echeverri Mejía: Edición crítica.* Medellín, Universidad de Antioquia, 1994; *Quand une litterature prend les armes et la violence... la parole.* Bordeaux: Girdal-C.N.R.S., 1987; *La violence a travers la production litteraire de l'ecrivain colombien Arturo Echeverri Mejía.* Bordeaux, Université de Bordeaux III, 3 vols. 1987. *Imaginación y realidad en "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez.* Medellín, Pepe, 1981.

aescobar@quimbaya.udea.edu.co

Rigoberto Gil Montoya
Profesor auxiliar Universidad Tecnológica de Pereira. Doctor en literatura de la Universidad Autónoma de México. Autor de los libros: *El laberinto de las secretas angustias*, novela, 1992; *La urbanidad de las especies*, cuentos, 1997; *Perros de paja*, novela, 2000.; *Retazos de ciudad*, cuentos, 2002; *Pereira: visión caleidoscópica,* ensayo, 2002;. Premio departa-mental de historia por su trabajo *Nido de cóndores: Aspectos de la vida cotidiana de Pereira en los años veinte*, Ministe-

revista de literatura y filosofía u.t.p. n. 2, junio-diciembre 2004

rio de Cultura, 1998. Coautor del trabajo hipertextual *Valores pereiranos. Pereira: Frontera y cruce de caminos.* 2000; y *Universidad Tecnológica de Pereira 40 años. Una mirada a sus orígenes,* 2001. Sus artículos han sido publicados en revistas especializadas en Colombia y en el exterior.

rigoroso@utp.edu.co

Julián A. Giraldo Naranjo
Profesor auxiliar de la Universidad Tecnológica de Pereira. Candidato a Magister en Literatura, en la Universidad Tecnológica de Pereira. Sus artículos han sido publicados en revistas especializadas en Colombia.

jualgina@utp.edu.co

César Pérez Pinzón
Cuentista, novelista, ensayista, historiador, profesor de la Universidad de Ibagué (Coruniversitaria). Ganador del Premio Nacional de Literatura "Ciudad de Bogotá", con el libro de cuentos *Hijos del fuego,* Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Autor de los libros: *Hacia el abismo*, novela, 1986; *Cantata para el fin de los tiempos,* novela, 1996; *La calle del farol dormido,* cuentos, 1986.

cesarperezpinzon@yahoo.com

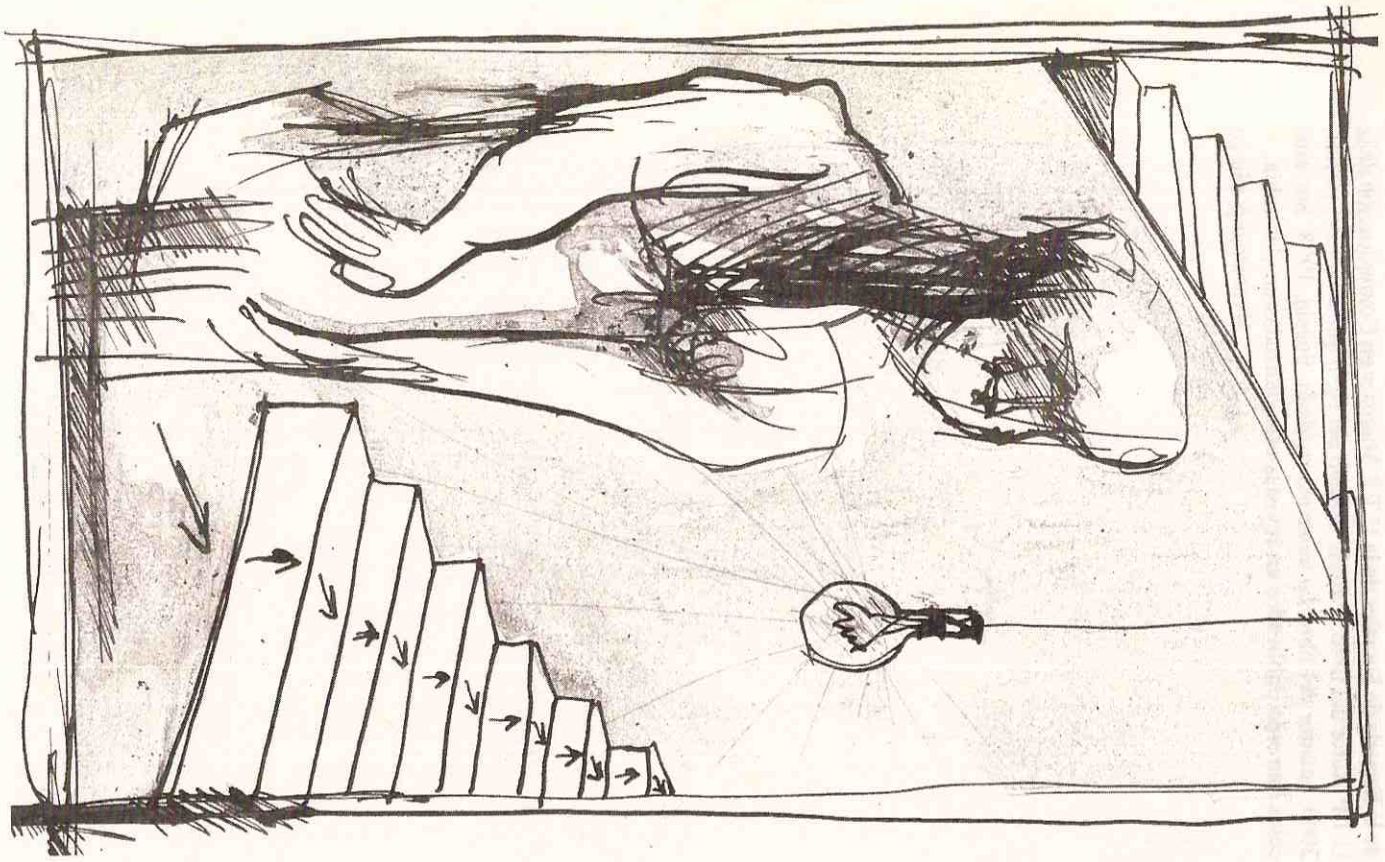
Rosa Helena Santos-Ihlau
Doctora en Filosofía de la Universidad de Tubinga (1970). Profesora de varias universidades en Bogotá, Lima y Berlín (Freie Universität, desde 1988). Es traductora de las obras filosóficas: Edmund Husserl, *Filosofía primera* (Editorial Norma, Bogotá, 1998); Ernst Tugendhat, *Autoconciencia y Autodeterminación* (Editorial Fondo de Cultura Económica, México, D.F./ Madrid, 1993); Ernst Tugendhat, *Ser, Verdad, Acción* (Editorial Gedisa, Barcelona, 1998). Ha publicado algunos ensayos en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

helena@santos-ihlau.de

César Valencia Solanillla
Doctor en Literatura de la Universidad de La Sorbona, París. Investigador, crítico, director de la Maestría de la Universidad Tecnológica de Pereira. Autor de los libros: *Rumor de voces: la identidad cultural en Juan Rulfo,* Educar, Bogotá, 1993, *La escala invertida: ensayos sobre literatura y modernidad,* Fondo Mixto de Cultura del Tolima, Impresión Gráficas Olímpica, Pereira, 1996. Artículos suyos han sido publicados en revista nacionales y extranjeras, algunos de ellos traducidos al francés.

ceval@utp.edu.co

Alberto Verón Ospina
Profesor asistente de la Universidad Tecnológica de Pereira. Director de la Escuela de Sociales de la U.T.P. Magister en Comunicación de la U.T.P. Autor del libro: *Paisaje urbano del siglo que amanece,* poesía, 2000; coautor del libro *La manzana oxidada,* poesía, 1998. Sus artículos han sido publicados en revistas especializadas en Colombia.
alveos@utp.edu.co



Convocatoria

Revista de Literatura y Filosofía es una publicación periódica semestral editada por la Maestría en literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira que tiene como objetivo fundamental divulgar artículos, ensayos avances e informes de investigación sobre las áreas de la literatura y la filosofía, de profesores y estudiantes de la maestría y de investigadores reconocidos a nivel nacional e internacional.

Los autores de los escritos aquí publicados son responsables de sus trabajos y el Comité Editorial no asume responsabilidad sobre los enfoques ideológicos, políticos o de otra índole que ellos contengan.

Los trabajos recibidos no implican publicación, puesto que tanto los evaluadores como el Comité Editorial seleccionan los artículos según criterio de calidad, pertinencia, originalidad, rigor investigativo, carácter de inédito y cumplimiento de las siguientes normas:

1. Los trabajos deben versar sobre literatura o filosofía. Los **artículos,** con una extensión mínima de 25.000 y máxima de 40.000 caracteres. Las **reseñas críticas,** con un mínimo de 10.000 y un máximo de 15.000 caracteres.

2. Estos materiales deben entregarse en diskette o CD y copia impresa en tamaño carta, a doble espacio, a través de la Oficina de Archivo y Correspondencia, en Word; en versión corregida y definitiva, de tal forma que los posibles errores sean de responsabilidad de cada autor.

3. Respecto del manejo interno de los textos, tanto en las notas de pie de página como en la bibliografía al final del texto, es preciso tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

3.1. Para libros y folletos: Apellidos y nombres del autor. *Título* (Edición) ciudad: editorial, fecha. Ejemplo: Reyes, Alfonso. *El deslinde*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

3.2. Para artículos de revista: Apellidos y nombres del autor. "Título del artículo", en: *Nombre de la revista*. (Volumen) ciudad, número, fecha, páginas. Ejemplo. Figueroa Sánchez, Cristo Ra-

fael. "Relectura de *Los parientes de Ester* en la geografía narrativa de Luis Fayad: historia de una crisis urbana", en: *Revista de Ciencias Humanas*, Pereira, No. 29, 2001, p. 35-45.

3.3. Para artículos en obras colectivas: Apellidos y nombres del autor. "Título del artículo", en: Apellidos y nombres del editor o coordinador. *Título del libro*. (Edición) ciudad: editorial, fecha, páginas. Ejemplo: Hoyos, Guillermo. "Elementos filosóficos para la comprensión de una política de ciencia y tecnología", en: Viviescas, Fernando y Giraldo Isaza, Fabio (comp.). *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Foro Nacional por Colombia, 1994, p. 396-451.

3.4. Las citas textuales, entre comillas. Las palabras o frases en otros idiomas, en *cursiva* simple, con su correspondiente traducción en el cuerpo del trabajo o nota de pie de página.

3.5. Los artículos deben contener siempre el abstrac o resumen, en una extensión aproximada de diez (10) renglones, al comienzo de artículo, en letra *cursiva*.

3.6. Las traducciones deben estar acompañadas de su texto original y de la autorización por escrito del autor del artículo o reseña.

3.7. Todas las colaboraciones deben estar acompañadas de un breve currículo del autor, en donde se exprese: nivel en el escalafón docente, último título universitario, libros publicados con referencia bibliográfica completa, investigaciones en las que actualmente trabaja.

4. Los textos deben ser enviados a:

Revista de Literatura y Filosofía
Maestría en Literatura
Universidad Tecnológica de Pereira
Apartado 097
Pereira - Colombia

Sumario

Literatura

César Pérez Pinzón
Borges, delito y condena 7

Augusto Escobar Mesa
Diálogo compartido con María Helena Uribe 21

César Valencia Solanilla
La historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa 38

Julián Giraldo Naranjo
Simbolismo esotérico en "La tejedora de coronas" o el testimonio de la historia bajo el signo del ánima 54

Filosofía

Rosa Helena Santos
Configurar la vida como buena y bella. Eros y belleza en Platón 85

Andrea Cortés-Boussac
El fantasma de Benjamín recorre ciudades en América Latina 102

Alberto Verón Ospina
Walter Benjamín y su recepción en América Latina 121

Estudios transversales

Rigoberto Gil Montoya
La crónica en Pereira: contradicciones de clase 137

UNIVERSIDAD
TECNOLÓGICA
DE PEREIRA