



# ILUMINACIONES PROFANAS

---

Lecturas latinoamericanas de y desde  
la obra de Walter Benjamin

Jaime Villarreal  
Víctor Barrera Enderle  
*Editores*

Como resultado del Primer Coloquio “Lecturas latinoamericanas de y desde la obra de Walter Benjamin”, surge esta obra, en la cual se describe un amplio repertorio de estrategias críticas que cruzan campos como la antropología, la sociología, la crítica literaria, la filosofía, los estudios comunicacionales, la crítica de arte, los estudios de las religiones, entre otros. Se trata de un trabajo colectivo y múltiple, que tiene, como punto de partida, las lecturas de la obra (heterogénea y fragmentaria) de Walter Benjamin para cuestionar la realidad presente y los modos de conocerla e interpretarla.

En este tenor, el lector encontrará aquí una revisión de la obra del filósofo y sociólogo Michael Löwy; una reflexión en torno a la recepción que el filósofo Jesús Martín Barbero ha hecho de la obra del alemán a lo largo de los años; las diversas relaciones posibles entre *constelaciones estéticas* y las artes representativas del lenguaje; así como las nuevas posibilidades del cine-ensayo latinoamericano. De igual forma, hallará una lectura de la función crítica del antólogo en la escritura de José Emilio Pacheco; una revisión al concepto de “lector devoto” que entabló Sergio Pitol respecto a la obra de Benjamin; un novedoso abordaje a lo que Ricardo Piglia propuso como una periodización historiográfica basada en la literatura como práctica; y se vuelve al concepto benjaminiano de “facultad mimética” para describir la relación entre obra y autobiografía en la escritura de Porfirio Barba Jacob. Hallará también reflexiones profundas respecto al arte latinoamericano contemporáneo, desde la perspectiva estética benjaminiana; la forma en que la traducción, la alegoría y la imagen dialéctica revolucionan el discurso sobre las artes, así como una revalorización al legado intelectual de la obra de Bolívar Echeverría. Desde el contexto de la pandemia, se propone una relectura de la Semana Santa guatemalteca, en clave benjaminiana, así como la apropiación del concepto de “imagen dialéctica” para aventurar un nuevo acercamiento al pasado maya.

Sirvan estas trece *iluminaciones profanas* como acto inaugural colectivo de nuestro tránsito por sendas de reflexión comunicantes del pensamiento omnívoro de la crítica benjaminiana y de la teoría crítica con el conocimiento situado de los estudios latinoamericanos.

Los editores



# ILUMINACIONES PROFANAS

Lecturas latinoamericanas de y desde  
la obra de Walter Benjamin

Jaime Villarreal  
Víctor Barrera Enderle  
Editores



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MA. LILIA CEDILLO RAMÍREZ  
Rectora

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO  
Secretario General

GIUSEPPE LO BRUTTO  
Director del Instituto de Ciencias Sociales y  
Humanidades "Alfonso Vález Pliego"

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

SANTOS GUZMÁN LÓPEZ  
Rector

JUAN PAURA GARCÍA  
Secretario General

JOSÉ JAVIER VILLARREAL  
Secretario de Extensión y Cultura

ANTONIO RAMOS REVILLAS  
Director de Editorial Universitaria

VÍCTOR BARRERA ENDERLE  
Director de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

*Iluminaciones profanas. Lecturas latinoamericanas de y desde la obra de Walter Benjamin*

La obra fue dictaminada por especialistas en la modalidad de pares ciegos, por lo que cumple con estándares de calidad académica.

Primera edición, 2023

D.R. © Los autores

D.R. © Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
4 Sur 104, Col. Centro Histórico, Puebla, Pue. C.P. 72000  
Teléfono (222) 229 55 00  
www.buap.mx  
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades  
"Alfonso Vález Pliego"  
Av. Juan de Palafox y Mendoza 208, Centro Histórico  
C.P. 72000, Puebla, Pue. Tel. (222) 229 55 00 Ext. 3131  
www.icsyh.com

D.R. © Universidad Autónoma de Nuevo León  
Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta  
Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000  
Teléfono: (5281) 8329 4111 /e-mail: editorial.uanl@uanl.mx  
www.editorialuniversitaria.uanl.mx

D.R. © Editora Nómada Sciolibris  
Tepalcatitla 39, La Concepción, Coyoacán  
Ciudad de México, 04020  
www.editoranomada.mx

ISBN: 978-607-8957-36-1 (BUAP)  
ISBN: 978-607-27-2176-0 (UANL)  
ISBN: 978-607-59554-3-8 (Editora Nómada Sciolibris)

<https://doi.org/10.47377/iluminacionesprofanas>

Coordinación editorial: Margarita Muñoz Loyola  
Edición integral: Katia Ibarra / Editora Nómada Sciolibris  
Diseño de portada: Miguel Sáenz Cardoza

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

De conformidad con la ley se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra en cualquier tipo de soporte, sea éste mecánico, fotocopiado o electrónico, sin la respectiva autorización del editor.

# Índice

Presentación	7
--------------	---

## AFINIDADES EMANCIPATORIAS

La dimensión <i>benjaminiana</i> en la obra de Michael Löwy. Marxismo, romanticismo y teología política	13
--	----

*Luis Martínez Andrade. Université Catholique de Louvain*

Jesús Martín Barbero y Walter Benjamin: sensorio y tecnificación como superación de dicotomías	29
---	----

*Jaime Villarreal. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

Walter Benjamin y el fenómeno mesiánico. Constelaciones estéticas en procesos antagónicos de artes representativas del lenguaje	49
---	----

*Fernando Matamoros Ponce. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

Notas para un cine por-venir. Archivo, historia y despertar en el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo	73
--	----

*Ignacio M. Sánchez Prado. Washington University in St. Louis*

## CONSTELACIONES Y ESCRITURAS CRÍTICAS

La experiencia hostil. Modernidad, crítica literaria y diálogo con Walter Benjamin y Ángel Rama en la <i>Antología del modernismo, 1884-1921</i> , de José Emilio Pacheco	107
--	-----

*Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León*

Walter Benjamin y Sergio Pitlor: la posibilidad de un nuevo arte aurático	127
--	-----

*Alejandro Lámbarry. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

Narraciones en reposo, la historia posible de  
la lectura de los escritores en Ricardo Piglia 141

*Roberto Kaput González Santos. Universidad Autónoma de Nuevo León*

Los prólogos de Porfirio Barba Jacob a su obra selecta:  
Una lectura desde la facultad mimética de Walter Benjamin 157

*Esnedy Zuluaga. Universidad Nacional Autónoma de México*

#### ESTÉTICAS Y TIEMPO-AHORA

Reproductibilidad técnica o recuperación del aura.  
Posible diálogo entre el arte contemporáneo  
latinoamericano y la estética benjaminiana 179

*Analía Melamed. Universidad Nacional de La Plata*

Traducción, alegoría e imagen dialéctica:  
tres claves revolucionarias de la crítica de arte 197

*Miguel Sáenz Cardoza. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

Sobre el deambular: propuesta al análisis benjaminiano de  
la cotidianidad moderna, en la mirada de Bolívar Echeverría 225

*Anaid Sabugal Villamar. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

El símbolo religioso en el instante de peligro:  
observaciones etnográficas durante la Semana Santa  
de la Ciudad de Guatemala en 2020 249

*Mauricio José Chaulón Vélez. Universidad de San Carlos de Guatemala*

La pirámide de la restitución:  
imágenes auráticas de pasado maya 275

*Carlos Rafael Castillo Taracena. Universidad de San Carlos de Guatemala*

Acerca de los y las autoras 291

## Presentación

*Pero la verdadera superación creativa de la iluminación religiosa no se encuentra desde luego en los estupefacientes, sino en una específica iluminación profana, en una inspiración materialista; una inspiración antropológica, cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa.*

Walter Benjamin, 1929

En la ciudad de Puebla en febrero de 2022 se llevó a cabo, de manera híbrida, el Primer Coloquio “Lecturas latinoamericanas de y desde la obra de Walter Benjamin”. La Casa del Libro Gilberto Bosques del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” le sirvió de sede presencial y centro de operaciones. Con el apoyo institucional de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, nos propusimos realizar un encuentro multidisciplinario que tuviera como matriz la diversa y heterogénea recepción de la obra de Walter Benjamin en América Latina.

De esta manera, las preguntas de base cambiaron, de la clásica “¿por qué leer a Benjamin?” a “¿cómo ha sido leída su obra a lo largo y ancho de nuestro subcontinente?”, “¿por qué han tenido tal repercusión las reflexiones de un centroeuropeo entre estudiosos y pensadores de lo latinoamericano?”, “¿para qué han servido estas exploraciones de su escritura ensayística fragmentaria, coherente y aguda?”. El viraje en el cuestionamiento nos permitió describir un amplio repertorio de estrategias críticas que cruzaban campos como la antropología, la sociología, la crítica literaria, la filosofía, los estudios comunicacionales, la crítica de arte, los estudios de las religiones y un largo y variado etcétera.

El contexto, se podría decir, era “benjaminiano”: estábamos saliendo de la crisis global de la pandemia de Covid 19, que, entre tantas afectaciones, había impactado al mundo de la academia y nos había obligado a repensar las funciones de las humanidades en la era digital. ¿La hibridez medial no implica forzosamente una reflexión sobre los propios soportes de la comunicación? Las jornadas del Coloquio nos confirmaron esa urgencia. La riqueza y diversidad de las ponencias y las animadas, horizontales y enriquecedoras discusiones que siguieron al cierre de cada una de las mesas nos alentaron a dar el siguiente paso y transformar esa experiencia en un libro. Este es, pues, el resultado de un trabajo colectivo y múltiple, que tomó, como punto de partida, las lecturas de la obra (heterogénea y fragmentaria) de Walter Benjamin para cuestionar la realidad presente y los modos de conocerla e interpretarla.

El proceso fue, empero, largo. Pasar de las ponencias a los capítulos de este libro implicó, primero, la revisión y la autocrítica, para dar lugar después a la evaluación externa (vía el par ciego). Tras el arbitraje de los artículos, emprendimos la edición y confección del libro. Lo hemos dividido en tres partes, siguiendo como hoja de ruta algunos conceptos benjaminianos: 1) “Afinidades emancipatorias”, 2) “Constelaciones y escrituras críticas” y 3) “Estéticas y tiempo-ahora”. La primera parte agrupa una serie de ensayos abarcadores que confirman la diversidad temática expuesta en la escritura de Benjamin y su repercusión en el suelo latinoamericano. Comienza con una revisión de la obra del filósofo y sociólogo franco-brasileño Michael Löwy, consumado estudioso de la obra del berlinés, por parte de Luis Martínez Andrade, quien destaca la “dimensión *benjaminiana*” en la escritura de Löwy, en concreto: la interpretación que este hace de las *Tesis sobre el concepto de historia* para, de ahí, tratar de entender el mesianismo revolucionario de Benjamin y, al mismo tiempo, el cristianismo liberacionista en América Latina. Jaime Villarreal describe y analiza, a continuación, la recepción que el filósofo hispano-colombiano Jesús Martín Barbero ha hecho de la obra del alemán a lo largo de los años: desde el deslumbramiento del primer encuentro (tras la lectura de “El autor como productor”) a fines de la década del sesenta, hasta la reinterpretación que Barbero hizo del campo cultural latinoamericano y de los estudios comunicacionales en los años noventa. Las constelaciones estéticas y sus relaciones con las artes representativas del lenguaje son el tema abordado por

Fernando Matamoros: “¿Dónde están históricamente el origen de la palabra y sus representaciones multifacéticas?”, se pregunta al iniciar su ensayo. Por su parte, Ignacio Sánchez Prado rastrea en el repertorio cinematográfico nuevas posibilidades para el cine-ensayo latinoamericano; valiéndose del concepto de “archivología” describe la reutilización de los materiales de archivo para proyectar una nueva iluminación sobre nuestra historia cinematográfica.

La segunda parte, “Constelaciones y escrituras críticas”, muestra el enraizamiento de la crítica benjaminiana en la reflexión moderna sobre la literatura y la cultura latinoamericanas. Víctor Barrera Enderle ensaya una lectura de la función crítica del antólogo en la escritura de José Emilio Pacheco (en concreto de su *Antología del modernismo, 1884-1921*), quien utiliza este dispositivo para reordenar el canon poético moderno en México. El concepto de “lector devoto” le sirve a Alejandro Lámbarry para explorar la relación ensayística que entabló Sergio Pitol con la obra de Benjamin: una manera de reactivar o reinventar prácticas culturales relacionadas con los conceptos de “aura” y de “ritual”, tan productivos en la escritura del berlinés. Roberto Kaput González toma como punto de partida el seminario “Las tres vanguardias”, que Ricardo Piglia dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en los años noventa, para evidenciar las estrategias que el narrador y ensayista desplegó, a partir de la idea de una subterránea tradición de lectura de los escritores argentinos, para proponer una periodización historiográfica basada en la literatura como práctica. Finalmente, Esnedý Zuluaga utiliza el concepto benjaminiano de “facultad mimética” para describir la relación entre obra y autobiografía en la escritura de Porfirio Barba Jacob.

“Estéticas y tiempo-ahora”, la tercera y última parte de *Iluminaciones profanas*, abre con un ensayo de Analía Melamed que busca establecer un punto de unión entre el arte latinoamericano contemporáneo (caracterizado, entre otras cosas, por poner en crisis conceptos y teorías emanados de la estética tradicional) y la obra, heterogénea y fragmentaria de Walter Benjamin, en una suerte de diálogo transgeneracional y transespacial. En el mismo tenor crítico, Miguel Sáenz Cardoza, en conversación con el filósofo chileno Pablo Oyarzún, pone sobre la mesa tres operaciones benjaminianas clave para revolucionar el discurso sobre las artes: traducción, alegoría e imagen dialéctica. El deambular moderno en el pensamiento crítico de

Bolívar Echeverría es estudiado aquí por Anaid Sabugal Villamar, quien propone, de esta manera, un acercamiento benjaminiano a la obra de este importante intelectual latinoamericano. Benjamin expuso, en sus *Tesis sobre el concepto de historia*, diversas aproximaciones (y apropiaciones) del pasado; Mauricio José Chaulón Vélez, desde el contexto de la pandemia, ensaya aquí una relectura de la Semana Santa guatemalteca desde esas perspectivas. Por último, Carlos Rafael Castillo Taracena utiliza también el concepto de “imagen dialéctica” (que se opone, como sabemos, a la percepción tradicional de la imagen como algo estático y atemporal) para aventurar (vía la experiencia aurática que posibilita el encuentro, aquí y ahora, con lo olvidado de la historia) un nuevo acercamiento al pasado maya.

Sirvan estas trece *iluminaciones profanas*, trece capítulos que trascienden el llamado inicial al diálogo concretado en Puebla en febrero de 2022, como acto inaugural colectivo de nuestro tránsito por sendas de reflexión comunicantes del pensamiento omnívoro de la crítica benjaminiana y de la teoría crítica con el conocimiento situado de los estudios latinoamericanos.

Jaime Villarreal  
Víctor Barrera Enderle  
(Puebla y Monterrey, septiembre de 2023)

# **Afinidades emancipatorias**



# La dimensión *benjaminiana* en la obra de Michael Löwy. Marxismo, romanticismo y teología política

LUIS MARTÍNEZ ANDRADE  
*Université Catholique de Louvain*

## Introducción

Autor prolífico (treinta libros publicados en veintiocho lenguas) y con una impresionante trayectoria internacional (medalla de plata del *Centre national de la recherche scientifique* en Francia), el sociólogo franco-brasileño Michael Löwy obtuvo en el año 2020 el *Premio europeo Walter Benjamin* por sus valiosos aportes en el estudio de la obra del autor de las *Tesis sobre el concepto de historia* (Berdet 2021). Aunque en otros trabajos he consignado sus aportes en el terreno de la sociología del hecho religioso (Martínez Andrade 2021) y en el campo de la Teoría crítica (Martínez Andrade 2020a), en este texto, retomo algunas de sus interpretaciones que permiten acercarnos a la obra del pensador alemán. Para ello, primero abordo la *dimensión benjaminiana* en el marxismo heterodoxo de Löwy, posteriormente, retomo su noción de *romanticismo revolucionario* y, finalmente, muestro la profundidad de su exégesis de las *Tesis sobre el concepto de historia* para dar cuenta del vínculo entre teología y política.

En el prólogo de *La révolution est le frein d'urgence*, Michael Löwy (7) reconoce haber descubierto el pensamiento de Walter Benjamin en el año de 1978. Sin embargo, dicho *descubrimiento* no lo apartó de la corriente marxista sino que lo llevó a radicalizar su crítica de la civilización moderna

capitalista (Mascaro 2016). Después de haber realizado su tesis de doctorado, bajo la dirección del sociólogo francés de origen rumano Lucien Goldmann, sobre el joven Marx (publicada en 1970 por la editorial Maspero con el título *La théorie de la révolution chez le jeune Marx*), Löwy se interesó en la dimensión anticapitalista del pensamiento del filósofo marxista Georg Lukács. En aquellos años, Löwy tomó contacto con el romanticismo anticapitalista, y junto a su colega Robert Sayre, propuso entender el romanticismo como una visión del mundo. Efectivamente, en la línea de Lucien Goldmann y de Karl Mannheim, el sociólogo franco-brasileño sostiene que la visión romántica del mundo es un rasgo que caracteriza a algunos *pensadores judíos y no judíos* de Europa central (*Mittleuropa*) de finales del siglo XIX y de principios del XX. Para Löwy (*Judíos heterodoxos* 39), el romanticismo no es sólo un movimiento literario o una corriente estética sino una *Weltanschauung*, es decir, “un estilo de pensamiento y una estructuración de actitudes y sentimientos, una *Stimmung* presente en el conjunto de los ámbitos de la vida cultural”. Dicho *ethos* romántico implica una crítica cultural de la civilización capitalista moderna en nombre de valores “premodernos” o “precapitalistas”. En ese sentido, la visión romántica del mundo es una denuncia contra la cuantificación y la mecanización de la vida, la reificación de las relaciones sociales, la racionalidad instrumental (*Zweckrationalität*) y el espíritu calculador que configura la cultura moderna. Aunque existen tendencias conservadoras o reaccionarias en el romanticismo (una *visión paseista* de la historia), también hay las revolucionarias y anticapitalistas. Para el antropólogo francés Erwan Dianteill (55) el interés de Löwy en la “constelación judeo-germana” forma parte de su sociología *benjaminiana* del conocimiento.

### **Crítica de la ideología del progreso**

El sociólogo brasileño Fabio Mascaro (73) indica que, gracias a la lectura de las *Tesis*, Michael Löwy enriqueció su perspectiva marxista *goldmaniana-luckasiana* y, por consiguiente, el autor de *La théorie de la révolution chez le jeune Marx* empezó a trabajar nuevas temáticas (surrealismo, teología de la liberación, ecosocialismo, entre otras) que lo llevaron a profundizar su crítica de esta *modernidad realmente existente*.

Por su parte, Michael Löwy (*Judíos heterodoxos* 17) menciona que, aunque la ideología del progreso desempeñó un papel crítico frente al absolutismo monárquico y al oscurantismo clerical, para finales del siglo XIX, esta ideología fue adoptada por la burguesa liberal y modernizadora. De este modo, el progreso se convirtió en un elemento central de la *estructura mítica* de la modernidad capitalista (Hinkelammert 2009). Fue precisamente Walter Benjamin, nos dice Löwy, uno de los raros pensadores marxistas del siglo XX que elaboró una crítica radical de la ideología del progreso.

Según el sociólogo franco-brasileño, la conferencia impartida en 1914 por Benjamin sobre “La vida de los estudiantes” puede ser tomada como punto de partida en su crítica del progreso (Löwy, “Walter Benjamin y la crítica...” 20). Efectivamente, en su discurso como presidente del grupo de “Estudiantes Libres” de Berlín, Benjamin lanzó sus más afilados dardos contra la concepción del tiempo lineal, vacío y homogéneo de la modernidad. Inspirado en el romanticismo alemán y en el mesianismo judío, a partir del verano de 1924, Benjamin (*Correspondance* 325) incorpora, por medio de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács, la teoría marxista en su perspectiva teórica con la finalidad de proponer otra manera de entender las diversas temporalidades (Martínez Andrade 2020b).

En una carta dirigida a su amigo Gerhard Scholem, fechada en junio de 1917, Walter Benjamin (*Correspondance* 128) escribió que el romanticismo es evidentemente el último movimiento que rescató en el presente a la tradición, ya que su prematura tentativa en esta época y en este terreno fue la liberación sin sentido y orgiástica de todas las fuentes secretas de la tradición que debía irresistiblemente sumergir a toda la humanidad. La relación con la tradición es una temática romántica revolucionaria que acompañó a toda la obra de Benjamin.

Si, como sugiere Löwy (2001), las *Tesis sobre el concepto de la historia* sintetizan la crítica radical (marxista y romántica) de las ideologías del progreso, la “Tesis XIV” es categórica en la “carga explosiva y revolucionaria” de la tradición de los oprimidos.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de “tiempo del ahora” [*jetztzeit*]. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de “tiempo del ahora”, que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se entendía a sí misma como un retorno a Roma. Citaba a la antigua Roma tal como

la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual, donde quiera que lo actual de señas de estar en la espesura de lo de antaño. La moda es un salto de tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución, como la comprendía Marx. (Benjamin, *Tesis sobre la historia* 29)

Al respecto, Michael Löwy (*Walter Benjamin* 104) aduce que la revolución del presente se alimenta del pasado en el acto de hacer volar en pedazos el *continuum* de la historia. En ese sentido, la imagen de la explosión que debe hacer volar el *continuum* de la opresión está en concordancia con la metáfora del tejido, es decir, hay que entretejer, en la trama del presente, los hilos de la tradición que durante siglos se encontraban perdidos.

En un texto coescrito con Robert Sayre, Michael Löwy (203) sostiene que, en el caso de Benjamin, la protesta romántica contra la modernidad capitalista se hace en nombre de un pasado idealizado, real o mítico. De allí la pregunta: ¿Cuál es el pasado que sirve de referencia al marxismo de Walter Benjamin en su crítica de la civilización burguesa y de las ilusiones del progreso? Sayre y Löwy responden lo siguiente: si, en sus escritos teológicos de juventud se trata del Edén bíblico, a partir de los años treinta, es el comunismo primitivo el que ocupa ese sitio. Incluso, como también fue en el caso de Marx y de Engels que fueron discípulos de la antropología romántica de Maurer, Morgan y Bachofen.

Una vez asumido el horizonte marxista, nos dice Löwy (2001), Benjamin pugna en sus *Tesis* por la importancia para el materialismo histórico de deshacerse de la idea de progreso (“Tesis IX”) y, en ese sentido, intenta establecer una relación armónica con la naturaleza (“Tesis XI”). En ese orden de ideas, Benjamin insiste en la crítica de la temporalidad vacía y homogénea de la modernidad capitalista (“Tesis XIII”).

Por otra parte, cabe mencionar que la crítica romántica de la modernidad de Walter Benjamin guarda coincidencias –y por supuesto también diferencias– con la crítica realizada por el marxista peruano José Carlos Mariátegui. Al respecto, en un excelente e iluminador ensayo, el investigador mexicano Jaime Villarreal (124), siguiendo algunos planteamientos de Löwy, identifica rasgos comunes; por ejemplo, ambos desarrollaron una escritura fragmentaria, los dos fueron simpatizantes del anti-positivismo de Georges Sorel y compartieron un interés revolucionario. Sin embargo, en

lo que respecta a la relación con el *pasado arcaico*, Michael Löwy (“Walter Benjamin y José Carlos Mariátegui...” 45) identifica una diferencia importante, mientras que para el pensador alemán el pasado es una cuestión de recuerdo, para el marxista peruano se trata de una tradición viva que se encuentra en el corazón de la estrategia revolucionaria actual.

### **El títere y el enano jorobado**

La relación de Walter Benjamin con la teología ha sido abordada por investigadores de distintos horizontes geopolíticos (Agamben 2006; Bensussan 2001; Boer 2007; Cohen 2015; Coelho 2021; Derroitte 2011; Dussel 2012; Echeverría 2010; Münster 1996; Mosès 1992; Tiedemann 1999); sin embargo, la interpretación de la primera *Tesis sobre el concepto de historia* es la que más desacuerdos ha generado entre algunos de ellos. Echando mano de la traducción realizada por el filósofo marxista Bolívar Echeverría de las *Tesis sobre el concepto de historia*, leemos en la primera tesis lo siguiente:

Según se cuenta, hubo un autómatas construido de manera tal, que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad, dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como “materialismo histórico”. Puede competir sin más con cualquiera, siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie. (*Tesis sobre la historia* 19)

Para Michael Löwy (*Walter Benjamin* 28), Benjamin elaboró en esta tesis una *alegoría irónica* en la que se entrelazan dos temáticas importantes, por un lado, una crítica de la corriente marxista, sobre todo la llevada a cabo por los ideólogos de la II y la III Internacional, que interpreta la historia como un proceso mecánico conduciendo *automáticamente* al triunfo del socialismo y, por el otro, el deseo de restaurar el impulso explosivo y mesiánico-revolucionario del materialismo histórico. Ahora bien, este “muñeco vestido de turco” no es capaz de ganar la partida. Por “ganar la partida”, nos dice Löwy, debemos entender dos cosas: 1) interpretar correctamente la

historia y, por tanto, luchar contra la visión de la historia de los opresores y 2) vencer al enemigo histórico, esto es, las clases dominantes (en 1940 era el fascismo).

Según Löwy (*Walter Benjamin* 30), esta alegoría benjaminiana se inspiró del cuento “El jugador de ajedrez de Maelzel” de Edgar Allan Poe. Al respecto, el sociólogo franco-brasileño está convencido de que la relación entre el cuento de Poe y la tesis de Benjamin no es sólo anecdótica. Si en el texto del escritor estadounidense las jugadas del autómatas son reguladas por “el espíritu”, en la tesis del filósofo alemán es la teología o “espíritu mesiánico” sin el cual el materialismo histórico no puede “ganar la partida”, ni la revolución podrá vencer. Además, sostiene Löwy (32), para entender el significado de la teología en Benjamin tenemos que tener en consideración dos conceptos básicos: 1) la rememoración (*Eingedenken*) y 2) la redención mesiánica (*Erlösung*).

Sobre la *rememoración*, en el apéndice B de las *Tesis*, Benjamin escribió:

Es seguro que los adivinos que inquirían al tiempo por los secretos que él guarda dentro de sí no lo experimentaban como homogéneo ni como vacío. Quien tiene esto a la vista puede llegar tal vez a hacerse una idea de la forma en que el pasado era aprehendido en la rememoración, es decir, precisamente como tal. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido investigar el futuro. La Thorá y la plegaria los instruyen, en cambio, en la rememoración. Esto los liberaba del encantamiento del futuro, al que sucumben aquellos que buscan información en los adivinos. A pesar de esto, el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Porque en él cada segundo era la pequeña puerta por la que podía pasar el Mesías. (*Tesis sobre la historia* 33)

La interpretación de Löwy (*Walter Benjamin* 122) sugiere que tanto las acciones y la fuerza de los revolucionarios se inspiran de la rememoración, pero conscientes de que no hay garantías en el futuro. Al igual algunos disidentes de la tradición dominante del judaísmo rabínico (*dohakei haketz*), los revolucionarios no deben esperar pasivamente la llegada de la revolución (el Mesías) sino precisamente provocarla. De ahí que, “rememoración histórica y praxis subversiva, mesianismo herético y voluntarismo revolucionario, Rosenzweig y Blanqui son asociados en esta *imagen dialéctica* de la llegada del Mesías por la *pequeña puerta*” (123). En lo que respecta a la “redención mesiánica”, la “Tesis II” arroja algunas pistas:

Con otras palabras, en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. Lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oídos no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a la que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro [*Verabredung*] está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialismo histórico. (*Tesis sobre la historia* 20)

Es evidente que para Benjamin la redención mesiánica/revolucionara es una tarea que nos es asignada por las generaciones pasadas, esto es, por las acciones de nuestros mártires y de nuestros antepasados que aún derrotados no dejaron de combatir con arrebatos y obcecación. Es por ello que, como apunta Löwy (*La révolution est le frein d'urgence* 134), “la redención nunca está asegurada pues ella no es más que una pequeña posibilidad que hay que saber agarrar”.

Por otra parte, Löwy (*Walter Benjamin* 33) afirma que el vínculo entre teología y marxismo es una de las tesis de Benjamin que más ha generado perplejidad e incompreensión. Quizá el hecho de que Löwy creció en Brasil y es un prominente especialista en la sociología de la religión pudo entender la primera *Tesis* a la luz de lo que sucedió en la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica con la emergencia, primero del *crístianismo liberacionista* y, posteriormente, de la teología de la liberación. No hay duda de que la teología de la liberación representa un punto de inflexión importante en la historia intelectual del pensamiento crítico latinoamericano e, incluso, es un antecedente geo-epistémico del *giro decolonial* (Martínez Andrade 2016). Desde finales de la década del sesenta y principios de los setenta, aparecen los primeros escritos de sus principales exponentes: Gustavo Gutiérrez, Leonardo y Clodovis Boff, Enrique Dussel, Hugo Assmann, Jon Sobrino, Frei Betto, Pablo Richard, Rubén Dri, Jorge Pixley, Juan Luis Segundo, principalmente. Para Löwy (1999), la teología de la liberación es la punta del *iceberg* de un movimiento social de la década de los sesenta mucho más profundo –que Löwy ha llamado *crístianismo liberacionista*– y de consecuencias políticas importantes. En su *Guerra de dioses: religión y*

*política en América Latina*, Löwy (46) expuso, desde una perspectiva marxista, las principales características del *cristianismo liberacionista* y explicó los fenómenos socio-históricos que condicionaron de alguna manera el florecimiento de la teología de la liberación latinoamericana. Para el sociólogo franco-brasileño, entre 1958 y 1959, surgieron un par de fenómenos fundamentales para lo que será, posteriormente, el desarrollo del *cristianismo liberacionista*. Por un lado, tenemos la elección de Juan XXIII que fue el responsable de la organización de Vaticano II (1962-1965) y, por el otro, la Revolución Cubana que, con un programa antimperialista y anticapitalista, sembró las bases de lo que posteriormente se conocerá como guevarismo. Además, el sociólogo franco-brasileño menciona que es, a través del impacto de una tradición específicamente francesa del anticapitalismo cristiano progresista (sobre todo católico, pero también ecuménico), que en Brasil va a emerger durante la década de los sesenta “la primera manifestación de un *cristianismo progresista*” (Löwy, *Guerra de dioses* 45), conocida como “izquierda cristiana brasileña” y que, años más tarde, se expandirá por toda Latinoamérica. Esto en razón de la relación privilegiada que mantenía la Iglesia católica francesa con la brasileña; un claro ejemplo de ello es el sindicato de estudiantes católicos conocido como la Unión de Estudiantes Católicos (JUC).

Michael Löwy rescata algunos acontecimientos clave que nos permiten apreciar “la nueva cultura religiosa” durante la década del sesenta y que antecedieron la emergencia de la teología de la liberación. Mencionemos sólo cuatro de ellos. El primero es el documento presentado por la JUC en 1960 conocido como “*Algumas diretrizes para um ideal histórico para o povo brasileiro*” en el que se denuncian los nefastos mecanismos del capitalismo. El segundo es el artículo titulado “*Juventude cristã hoje*” y publicado en 1962 por Herbert José de Souza “Betinho” (representante de la JUC) donde se observa un *ethos* anticapitalista católico. El tercero es la conferencia de protestantes progresistas celebrada en 1962 en la ciudad de Recife: “*Cristo e o processo revolucionário brasileiro*”. El cuarto es la creación en 1962, en la ciudad de Belo Horizonte, de Acción Popular (*Ação Popular*), movimiento que unió a militantes de la JUC y del movimiento por la Educación básica, con la finalidad de luchar por el socialismo y por el uso del método marxista. En 1964 la Acción Popular se alejó de la Iglesia para engrosar las filas del Partido Comunista de Brasil (PCdoB). Por tanto, estos acontecimientos

indican que “la nueva cultura religiosa” que se estaba configurando era aún más radical que el “espíritu de Vaticano II”. En ese sentido, Michael Löwy propone entender al *cristianismo liberacionista* como el movimiento social –que implicó millones de personas organizadas en comunidades eclesiales de base, pastorales populares, movimientos campesinos, entre otros– que tuvo a la teología de la liberación como expresión espiritual e intelectual. Incluso, hay que mencionar que Gustavo Gutiérrez debió interrumpir la redacción de su obra *Teología de la liberación* para dirigirse a Brasil en 1969 con la finalidad de discutir y entrevistar a los militantes de la Juventud Universitaria Católica (Gomez de Souza 9).

Desde finales de la década del ochenta, los teólogos de la liberación subrayan el carácter idolátrico del capitalismo. Para ellos el problema central en América Latina no es el ateísmo sino la idolatría como culto de los dioses falsos. Al respecto, teólogos como Pablo Richards, Severino Croatto, Jorge Pixley, Franz Hinkelammert, Hugo Assmann y Jung Mo Sung se encuentran reflexionando sobre el carácter fetichista del sistema capitalista. En ese sentido, la temática de la tradición bíblica sobre la lucha de los dioses ha sido central en sus planteamientos teológicos (Martínez Andrade 2019). La idolatría es concebida como manipulación de símbolos religiosos que legitiman el poder fetichizado, de ahí que, dicha manipulación necesite de sacrificios para la consolidación y reproducción de la mística de la muerte. Los falsos dioses (los ídolos de la modernidad capitalista) exigen la inmolación de los pobres (Hinkelammert).

Retomando el concepto weberiano de *profecías éticas*, Löwy (1999) identifica algunos preceptos fundamentales en la crítica al capitalismo y a la modernidad de la teología de la liberación que, indudablemente, se encuentran en la *praxis* de los movimientos sociales: *a*) lucha contra la idolatría pues esta es identificada como la enemiga de la religión (*Mammón*, dinero, riqueza, Estado, Junta militar), *b*) liberación humana histórica entendida como imagen del reino de Dios, *c*) crítica de la teología dualista tradicional, producto de la filosofía platónica, *d*) nueva interpretación de la Biblia donde el paradigma de la liberación del pueblo esclavizado es central (por ejemplo, el caso del seminario en el archipiélago nicaragüense de Solentiname dirigido por el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal), *e*) reconocimiento del *pecado estructural* para referir el sistema capitalista neocolonial, *f*) uso del marxismo como instrumento de análisis para comprender

las causas de la pobreza, *g*) opción preferencial por los pobres, *h*) desarrollo de las comunidades eclesiales de base como nueva forma de ser Iglesia.

Cierto, la “teología de la revolución” esbozada por Walter Benjamin es distinta a la desarrollada por los teólogos de la liberación pues, como advierte Löwy (*Walter Benjamin* 34), en el caso de los latinoamericanos se trató de una teología que se había convertido en un *muñeco estático* y que, gracias a la introducción de algunos elementos del marxismo, fue revitalizada. Además, y aunque la dimensión mesiánica/profética estuvo presente, fue una teología cristiana y no judía. En ese sentido, Löwy sostiene que la asociación benjaminiana entre teología y marxismo puede ser observada en la teología de la liberación. Quizá la primera *Tesis sobre el concepto de historia* permite entender la dinámica sociopolítica y religiosa de Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, así como la *experiencia latinoamericana* abre la posibilidad para comprender en su verdadero peso y magnitud el *mesianismo materialista* del filósofo marxista alemán.

En el año 2012 tuve la oportunidad de entrevistar en la ciudad de Lausana a Enrique Dussel, al preguntarle sobre las *afinidades electivas* entre el marxismo cálido y el cristianismo liberacionista expuestas por Michael Löwy en su libro *La Guerra de Dioses*, el fundador de la Filosofía de la liberación contestó que: “La teología de la liberación, como dice Michael Löwy –y fue el primero en decirlo– realizó la intuición de Walter Benjamin. Lo que intuyó Benjamin, la teología de la liberación latinoamericana no sólo lo llevo a cabo, sino que además lo reformuló, lo hizo política y lo hizo revolución” (Dussel, “Hacia la política y la economía de la vida” 91). Notamos pues que la teología de la liberación, expresión intelectual y espiritual del cristianismo liberacionista, fue una especie de encarnación de las intuiciones románticas revolucionarias de Walter Benjamin.

### **Teología política de la revolución**

En el verano de 1921, gracias a Gershom Sholem, Walter Benjamin descubrió *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig. En su carta con fecha del 8 de noviembre de ese mismo año, Benjamin le confesó a su amigo que la estructura del libro hace difícil su lectura. Incluso, escribe Benjamin (*Correspondance* 258), “no estoy seguro, después de haber leído todo el texto, de poder emitir un juicio”. Un año más tarde, Benjamin conoce

personalmente a su autor; sin embargo, como él mismo le cuenta a Sholem, Rosenzweig ya se encontraba muy enfermo y con serias dificultades para expresarse. Sea como fuere, como sostiene Löwy (*Judíos heterodoxos* 44) la obra de Rosenzweig nunca dejó de estar presente en el horizonte intelectual de Benjamin.

Para el sociólogo franco-brasileño, entre 1922 y 1924, el horizonte filosófico y político del filósofo alemán se expande gracias a dos acontecimientos importantes. Es por ello que Löwy nota que:

En cualquier caso, su percepción del libro de Rosenzweig, igual que *Historia y conciencia de clase*, como uno de los libros más importantes de su tiempo, muestra que el Benjamin marxista, partidario del materialismo histórico y simpatizante del movimiento comunista, no había dejado de ocuparse en general por las cuestiones teológicas y en particular por las cuestiones expuestas en *La estrella de la redención*. (*Judíos heterodoxos* 46)

Michael Löwy (*Judíos heterodoxos* 48) está convencido de que la obra de Rosenzweig desempeña un papel decisivo en dos textos importantes de Benjamin. Primero, en 1922, durante la redacción del *Fragmento teológico-político*, y después, en 1940, mientras escribe sus *Tesis sobre el concepto de historia*. La afinidad entre Rosenzweig y Benjamin, nos dice Löwy, se encuentra en que ambos oponen una *temporalidad mesiánica* a la ideología del progreso. A partir del verano de 1924, cuando Benjamin asume el horizonte marxista en su perspectiva filosófica, el itinerario de ambos comienza a tomar distintos caminos. Sin embargo, el “activismo mesiánico” de Rosenzweig vuelve a estar presente en el testamento filosófico de Benjamin: las *Tesis sobre el concepto de historia*. Mientras que, en *La Estrella de la redención*, Rosenzweig critica la escuela neokantiana alemana expresada en los “adoradores del progreso”, Benjamin, en la nota preparatoria XVII A de sus *Tesis*, critica el neokantismo social-demócrata, pero lo hace desde el horizonte marxista.

Frente al ascenso del fascismo en Europa en la década del treinta, Benjamin es uno de los primeros pensadores no sólo en denunciar la ideología del fascismo (*Teorías del fascismo alemán* de 1930), sino también en entender la modernidad del fascismo (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). Por su parte, Michael Löwy (*La révolution est le frein* 123) observa que, a partir de 1938, la dimensión teológica en Benjamin

–presente en sus escritos de juventud– reaparece nuevamente, pero ahora con una tonalidad antifascista.

La lectura de la novela *Die Rettung* (*La salvación*), de la autora alemana Anna Seghers, de la que Benjamin escribió una reseña con el título “Crónica de los desempleados alemanes” en la que se exponen las nefastas consecuencias que padecen los trabajadores alemanes llevan al filósofo alemán a esbozar una crítica teológica judeo-cristiana del nazismo como falso mesías, es decir, como el Anticristo. Cabe hacer mención que la imagen del nazismo como *Anticristo moderno* ya había sido planteada, en 1934, por un amigo de Benjamin: el teólogo suizo Fritz Lieb (Löwy, *Walter Benjamin* 54). Recordemos que, en la “Tesis VI”, Benjamin (*Tesis sobre la historia* 22) apuntó que: “En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo”.

Algunos investigadores han planteado que otro interlocutor de Benjamin fue el jurista alemán y teórico político Carl Schmitt (Goupy 2016). Efectivamente, el antipositivismo reaccionario y el antiparlamentarismo conservador del autor de *Teología política* (1922) se encuentra diametralmente opuesto al *mesianismo materialista* del autor de las *Tesis*. Mientras que el primero observaba en el Levantamiento Espartaquista (*Spartakusaufstand*) de 1919 la impotencia del orden liberal, el segundo identificaba “el salgo del tigre al pasado bajo el cielo libre de la historia” (“Tesis XIV”). De hecho, en la “Tesis VIII” de su testamento filosófico político, leemos que:

La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. La oportunidad que éste tiene está, en parte no insignificante, en que sus adversarios lo enfrentan en nombre del progreso como norma histórica. (*Tesis sobre la historia* 24)

Al respecto, Löwy (*Walter Benjamin* 68) sostiene que Benjamin estuvo interesado por algunas reflexiones expuestas por Schmitt en su *Teología política*, sobre todo en lo que refiere a la noción de soberano, e incluso en

diciembre de 1930, el autor de *Dirección Única (Einbahnstrasse)* le habría enviado un ejemplar al jurista alemán en el que reconocía su influencia en la redacción del *Trauerspielbuch*.

A diferencia y en oposición del “estado de excepción” schmittiano, el “verdadero estado de excepción” propuesto por Benjamin hace referencia a la sociedad sin clases, es decir, una formación social donde no haya espacio para la explotación de los seres humanos, ni dominación sobre la naturaleza.

### Conclusión

Probablemente la dimensión *benjaminiana* en la obra de Michael Löwy (2012) se pueda observar nítidamente en sus reflexiones en torno al ecosocialismo como proyecto civilizatorio radicalmente alternativo a la modernidad capitalista. Casi al mismo tiempo en que la teología de la liberación comenzó a ganar espacios en el debate intelectual de la década del sesenta, un grupo de intelectuales marxistas y socialistas empezaron a poner en cuestión la dinámica productivista del sistema capitalista. Así, una pléyade de autores como André Gorz en Francia, Raymond Williams en Inglaterra, Manuel Sacristán en España, Elmar Altvater en Alemania o John Bellamy Foster en los Estados Unidos empezaron a vincular el marxismo con la ecología. Dentro de las conclusiones a las que llegaron, mencionaremos las siguientes: 1) el modo de producción y de consumo capitalista es ecocida, es decir, es letal para la naturaleza, 2) el progreso capitalista es peligroso para la supervivencia de la vida humana y no-humana y 3) la racionalidad económica del capitalismo debe ser combatida por una racionalidad ambiental que pugne por un cambio civilizatorio.

Michael Löwy ha sido no sólo uno de los principales promotores del ecosocialismo (autor, junto a Joel Kovel, del *Manifiesto ecosocialista internacional* de 2001 y miembro y fundador de la *Red Brasileña Ecosocialista*), sino además uno de los primeros en identificar la sensibilidad pre-ecológica de Walter Benjamin. Efectivamente, desde 1928, el autor de *Dirección Única (Einbahnstrasse)* criticó en “Panorama imperial” la dinámica de la explotación de la naturaleza hasta en la “Tesis XI” de 1940 donde denunció la lógica productivista de la modernidad capitalista. La actualidad político-ecológica de las reflexiones de Benjamin radica, según Löwy

(*Ecosocialismo* 91), en su idea de revolución, no como locomotora de la historia, sino como el acto en que se jala el “freno de emergencia” de este tren que nos está conduciendo a la catástrofe...

En 2012, durante la consulta nacional llevada a cabo en el Cauca, en Colombia, de los pueblos autóctonos para la defensa de la Madre Tierra, los indígenas bautizaron a la concesión minera como: “La locomotora... de la muerte”. Esta *imagen dialéctica* –en el sentido de Walter Benjamin– jala el freno de urgencia, puesto que la “locomotora” (la ideología del progreso) nos está dirigiendo hacia la catástrofe. Recordemos que, si para Marx “las revoluciones son la locomotora de la historia”, para Walter Benjamin, es quizás “el acto por el que la humanidad que viaja en dicho tren jala el freno de urgencia”. Más allá de los mitos de origen, estos pueblos y comunidades se encuentran jalando el *freno de urgencia* de una locomotora que, orgullosa de su tecnología y obnubilada por Mammón se dirige hacia el abismo.

Por su lado y a contracorriente del pensamiento dominante, en las montañas del sureste mexicano, los indígenas del movimiento zapatista continúan la lucha por un mundo menos enajenado, abyecto y necrófilo. Desde 1994, este movimiento no deja de abrir nuevas brechas en la forma de comprender la política. Estos indígenas encapuchados dan una lección de dignidad en una sociedad alienada en donde las mercancías reinan y la política es un *reality show*. Al respecto de la *locomotora*, los miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declararon en un texto publicado el 17 de noviembre de 2013, esto: “pero si alguien nos preguntara por qué no subimos a ese tren, nosotros diríamos porque las estaciones que siguen son *decadencia, guerra, destrucción* y el destino final es *catástrofe*. La pregunta pertinente no es por qué no nos subimos nosotros, sino por qué no se bajan ustedes”. Creo que tanto el filósofo alemán Walter Benjamin como el sociólogo franco-brasileño Michael Löwy identificarían las *astillas mesiánicas* en la lucha de los campesinos e indígenas que se siguen oponiendo a la lógica destructora de esta *modernidad realmente existente*.

### Obras citadas

Agamben, Giorgio. *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos*. Trotta, 2006.

- Benjamin, Walter. *Correspondance 1910-1928*. Aubier, 1979.
- . *Dirección única*. Traducido por Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, 1987.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ediciones desde abajo, 2013.
- Berdet, Marc. “Entrevista a Michael Löwy, galardonado con el Premio europeo Walter Benjamin 2020”. *Acta poética*, n. 42, 2021, pp. 171-185. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2021.2.18128>
- Bensussan, Gérard. *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*. Vrin, 2001.
- Boer, Roland. *Criticism of Heaven. On Marxism and Theology*. Brill, 2007.
- Coelho, Allan da Silva. *Capitalismo como religião. Walter Benjamin e os Teólogos da Libertação*. Editora Recriar, 2021.
- Cohen, Esther. “Walter Benjamin: mesianismo y felicidad. Una relectura del ‘Fragmento teológico político’”. *Walter Benjamin: resistencias minúsculas*. Editado por Esther Cohen. Godot, 2015, pp. 187-201.
- Derroitte, Elise, “*Quelle critique de l’histoire pour sortir de la répétition? Une lecture des Thèses Sur le concept d’histoire de Walter Benjamin*”. *Nouvelle critique sociale. Europe-Amérique Latine*. Editado por Marc Maeschalck y Alain Loute. *Polimetrika*, 2019, pp. 331-350. <http://doi.org/10.4000/books.europhilosophie.793>
- Dianteill, Erwan. “Les trois constellations Löwy: contribution à une sociologie benjaminienne de la connaissance”. *Cartographie de l’utopie. L’œuvre indisciplinée de Michael Löwy*. Sandre, 2011, pp. 47-58.
- Dussel, Enrique. *Pablo de Tarso en la filosofía política actual y otros ensayos*. San Pablo, 2012.
- . “Hacia la política y la economía de la vida”. En *Las dudas de dios: teología de la liberación, ecología y movimientos sociales*. Luis Martínez Andrade. Otramérica, 2015, pp. 89-102.
- Echeverría, Bolívar. *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Ediciones desde abajo, 2010.
- Gomez de Souza, Luiz Alberto. *A JUC: Os estudantes católicos e a política*. Vozes, 1984.
- Goupy, Marie. *L’état d’exception ou l’impuissance autoritaire de l’État à l’époque du libéralisme*. CNRS éditions, 2016.
- Hinkelammert, Franz. *The ideological weapons of death. A theological Critique of Capitalism*. Orbis books, 1986.
- Hinkelammert, Franz. *Hacia la crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad*. Ediciones desde abajo, 2009.
- Löwy, Michael. *La théorie de la révolution chez le jeune Marx*. Maspero, 1970.
- . *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina*. Siglo XXI, 1999.

- . *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*. PUF, 2001.
- . *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe ecológica capitalista*. Biblioteca Nueva, 2012.
- . *Judíos heterodoxos. Romanticismo, mesianismo y utopía*. Anthropos, 2015a.
- . "Walter Benjamin y la crítica del progreso". *Walter Benjamin: resistencias minúsculas*. Editado por Esther Cohen. Godot, 2015b, pp. 17-32.
- . *La révolution est le frein d'urgence. Essais sur Walter Benjamin*. L'Éclat, 2019a.
- . "Walter Benjamin y José Carlos Mariátegui: dos marxistas disidentes de la ideología del 'progreso'". *Casa de las Américas*, enero-marzo 2019b, pp. 38-47.
- Löwy, Michael y Sayre, Robert. *Esprits de Feu. Figures du Romantisme anticapitaliste*. Sandre, 2010.
- Martínez Andrade, Luis. "La Teología de la liberación como antecedente geo-epistémico de la crítica decolonial". *Religión, Historia y Sociedad en las luchas por la naturaleza*. Coordinado por Carlos Figueroa, Giuseppe Lo Brutto y Fernando Matamoros. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016, pp. 75-90.
- . *Ecología y Teología de la liberación. Crítica de la modernidad/colonialidad*. Herder, 2019.
- . *Textos sin disciplina. Claves para una Teoría crítica anticolonial*. Universidad de Guadalajara, 2020a.
- . "Religión cultural y fetichismo de la mercancía. Centenario sobre *El capitalismo como religión* de Walter Benjamin". *Solar. Revista de Filosofía Iberoamericana*, n. 16/2, 2020b, pp. 99-118.
- . "Michael Löwy y la sociología de la religión". *Veredas. Revista del Pensamiento Sociológico*, n. 42, 2021, pp. 71-93.
- Mascaro Querido, Fabio. *Michael Löwy. Marxismo e crítica da Modernidade*. Boitempo, 2016.
- Mosès, Stéphane. *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Seuil, 1992.
- Münster, Arno. *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire*. Kime, 1996.
- Tiedemann, Rolf. *Etudes sur la Philosophie de Walter Benjamin*. Actes Sud, 1999.
- Villarreal, Jaime. "Mariátegui y Benjamin: El itinerario del intelectual vanguardista". *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, n. 2, 2018, pp. 122-139. <https://doi.org/10.31009/ae.i18.09>

# Jesús Martín Barbero y Walter Benjamin: sensorio y tecnificación como superación de dicotomías

JAIME VILLARREAL

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

*El repercutir de Walter Benjamin en el pensamiento latinoamericano de las décadas recientes tal vez encuentre en Martín Barbero a su interlocutor más audaz.*

Hermann Herlinhaus

El primer encuentro de uno de los teóricos fundamentales de la comunicación en Latinoamérica, Jesús Martín Barbero (1937-2021), con la escritura de Walter Benjamin (1892-1940) se dio a finales de los años sesenta en París. Estudiaba en Lovaina, trabajaba en Bruselas y escapaba a la capital francesa para respirar el aire libertario que había dejado el mayo de 1968. En el volumen de *Ensayos sobre Bertolt Brecht (Essais sur Bertolt Brecht)* editado por la editorial y librería Maspero, encontró y desde entonces atesoró la conferencia “El autor como productor” (1934): “si hay amores a primera vista, o más a lo intelectual, parentescos espirituales, eso fue lo que sentí a través de la lectura de ese libro” (*Contemporaneidad* 11). El marxismo heterodoxo del alemán llamó poderosamente la atención del estudiante de filosofía, porque, en lugar de preguntarse sobre el papel que jugaba la lucha de clases en las obras literarias, Benjamin reflexionó sobre la nueva realidad que el advenimiento del capitalismo había traído a los escritores: les echó en cara a los artistas románticos y artepuristas su nueva condición

desaturatizada, su dependencia del mercado para subsistir con sus obras constituidas en mercancía: “Lo que ahí estaba en juego era ‘el derecho a la existencia del poeta’ en el socialismo, que era el derecho a su autonomía, ligada por Benjamin, ¡oh escándalo!, no a la ideología sino a la *técnica*, como mediación capaz de superar la estéril oposición entre fondo y forma” (*Contemporaneidad* 11-2). A partir de entonces identificó en Benjamin una prosa ensayística aguda que iba más allá de los lugares comunes y ponía en relación esferas nunca confrontadas.

En un volumen dialógico firmado junto a Hermann Herlinghaus, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin* (2000), Martín Barbero ofrece un recuento de tres momentos clave en que la lectura del pensador berlinés le dejó huellas que lo marcaron hasta su madurez. Aquel de la década de los sesenta fue su primera coincidencia.

Su segundo encuentro con dicha ensayística fue en Madrid en la primera mitad de los años ochenta, indagaba entonces en lo que llamó las *matrices culturales de la massmediación*,<sup>1</sup> a través de una pesquisa histórica de las expresiones de cultura popular y masiva previas al advenimiento de los medios tecnológicos.<sup>2</sup> La popular literatura española de cordel del siglo XVII, la lectura en voz alta, las iconografías religiosas, el melodrama, el teatro y el folletín fueron los hitos históricos en los que halló el antecedente de las más representativas manifestaciones de la cultura de masas latinoamericana del siglo XX. Hace alrededor de cuarenta años, se embarcó en la lectura sistemática de aquellos volúmenes que la editorial Taurus de Madrid había empezado a publicar en los setenta: *Iluminaciones I y II* y *Discursos interrumpidos*. En dicha experiencia lectora, ocupan un lugar especial los ensayos “París, capital del siglo XIX”, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, “Pequeña historia de la fotografía”, “Experiencia y pobreza” y “Tesis de filosofía de la historia”. También por esos años leyó la

<sup>1</sup> El concepto de matriz proviene de la misma reflexión de Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”: “La masa es la matriz donde sin duda, en la hora actual, se engendran las nuevas actitudes hacia la obra de arte” (“La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada” 349). Más allá, la masa es considerada por Martín Barbero una matriz de la nueva percepción o sensorio generales.

<sup>2</sup> Uno de sus referentes en esa pesquisa es Bajtín en el clásico *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona, 1974).

traducción de “El narrador”, publicada también en la década anterior por la *Revista de Occidente* (traducción de Jesús Aguirre, 1973). Sobre esa égida, explica el comunicólogo:

Más que sus temas, lo que me aportó Benjamin fue la disolución del centro como método: “que la única trabazón está en la historia, en las redes de huellas que entrelazan unas revoluciones con otras, o al mito con las narraciones que cuentan las abuelas, en las ‘oscuras relaciones’, parentescos, entre la refinada escritura de Baudelaire y las turbadoras expresiones de la masa urbana, y de ésta con las figuras del montaje cinematográfico, entre los dialectos de clase y el tejido de los registros que marcan la ciudad’, escribí en otra parte”. (*Contemporaneidad* 15-6)

El tercero de los encuentros de Martín Barbero con Benjamin se generó en los años noventa, cuando desde diferentes ángulos se retomó la lectura del alemán como clave de interpretación del campo latinoamericano. Esta etapa es caracterizada por Martín Barbero como un reencuentro colectivo, incentivado en especial por dos agudas autoras latinoamericanas: “Nelly Richard me ha ayudado a encontrar en Benjamin el descifrador de los destiempos, y Beatriz Sarlo a leer las contradictorias señales de la presencia de Benjamin a la hora de pensar nuestras experiencias de ciudad” (*Contemporaneidad* 19). Las tensiones entre olvido y recuerdo, manifiestas en el deseo de dejar atrás el horror de las dictaduras de los años setenta en el Cono Sur y la necesidad de hallar a los insepultos, han sido acicate en la solicitud de iluminaciones benjaminianas por parte de pensadores de América Latina para la exploración reflexiva de la memoria y de la violencia institucional.

### **La noción materialista de *sensorio***

La categoría de *sensorio* pone en relación al sujeto o los sujetos cognoscentes con los estímulos perceptivos que objetos externos producen en sus pautas de acción y conocimiento. Aunque la versión específica que aquí nos interesa es la presente en los ensayos benjaminianos, tan relevantes en la formación intelectual de Martín Barbero, refiero brevemente aquí algunos antecedentes útiles para comprender el significado y las repercusiones que dicha noción ha tenido a lo largo de la historia de las ideas.

En un ensayo reciente de sistematización del concepto, Mallamaci (2018) ha identificado dos usos precedentes de *sensorium*, en las reflexiones de

Isaac Newton (1643-1727) y en tratados médicos de los siglos XVIII y XIX. Por un lado, en el caso de su libro *Opticks*<sup>3</sup> (1704), que contiene una de las primeras menciones del término en un pasaje más bien metafísico, Newton reflexiona sobre el espacio infinito divino como una especie de sensorio. Dicha reflexión generó polémica con el filósofo alemán Gottfried Leibniz (1646-1716), que consideraba una ineptitud filosófica de parte de Newton considerar divino al sensorio, ya que aquello estaba relacionado exclusivamente con las sensaciones humanas. Por otro lado, posteriormente se empleó el término en el campo de las ciencias médicas, donde se llegó a utilizar como identificador de un aparato sensorial fisiológico que integra la cognición, las sensaciones, el cerebro y otros aspectos relevantes para el funcionamiento del cuerpo humano, como el sistema circulatorio o la alimentación.

Siguiendo a Mallamaci, se destaca en este sondeo la *formulación materialista del sensorium*, a cargo de estudiosos alemanes como el sociólogo Georg Simmel (1858-1918) o el mismo Benjamin. Como tentativas de reflexión complejas acerca de la experiencia en las sociedades industrializadas, estas propuestas significaron un cambio de paradigma que conjugó tanto a la percepción como a las variables sociales, históricas, estéticas y de tecnificación. La indagación materialista-histórica de Karl Marx (1818-1883), así como evidenció la violencia sobre los cuerpos producida en el cambio de modelo de producción –fundamental para los estudios del cuerpo–, también amplió las consideraciones acerca de la percepción y de la sensibilidad, que dejaron de estar estrictamente relacionadas con el funcionamiento neurofisiológico humano y se constituyeron como claves de indagación de la dinámica histórica moderna de los grupos sociales. Así, Marx y Engels, en una crítica de las ideas de Ludwig Feuerbach (1804-1872), acerca de la llamada “certeza sensorial”, afirmaron en *La ideología alemana* (1845-1846) que este filósofo “No ve que el mundo sensible que le rodea no es algo directamente dado desde toda una eternidad y constantemente igual a sí mismo, sino el producto de la industria y del estado social, en el sentido de que es un producto histórico” (Marx y Engels 47). De hecho, en *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx llega a la

---

<sup>3</sup> *Opticks: or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light. Also two treatises of the species and magnitude of curvilinear figures* (1704).

conclusión de que “La formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior” (*Manuscritos* 121).

Con base en estos antecedentes, Simmel, con su enfoque de análisis de las transformaciones de la sensibilidad en la vida urbana moderna, sólo recientemente ha sido reconocido como precursor de la sociología de lo sensorial contemporánea (Howes). En “Digresión sobre la sociología de los sentidos” (1907), el sociólogo explora cómo se han modificado las percepciones provenientes de tres de nuestros sentidos –la vista, el oído y el olfato– en el contexto de las ciudades modernas. Y en dicha circunstancia, por ejemplo, subraya la manera en que la vista es predominante en la interacción con los recursos técnicos de las grandes ciudades, de dicha experiencia nace una nueva sensibilidad, un nuevo sensorio tendiente a destacar lo compartido en masa: “La vista percibe, además de lo individual, manifiesto en la figura del hombre, también lo igual a todos; y lo percibe en mayor escala aún que el oído” (Simmel 685).

Esta perspectiva ha sido retomada por Benjamin para formular sus propias consideraciones acerca del cambio de sensorio presentes en buena parte de sus ensayos, en especial en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), “El narrador” (1936), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938) y “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939).

En el primero de esos ensayos, la exploración benjaminiana se centra en dar cuenta de la serie de transformaciones de la percepción que trajo consigo la tecnología de reproducción de imágenes (litografía, xilografía, calcografía, aguafuerte, fotografía, etcétera), en especial de las obras de arte. El imperante deseo de acercar lo lejano dio como resultado una democratización del acceso a las iconografías artísticas o religiosas, trayendo consigo la consiguiente desaturación o pérdida del aura de la experiencia no sólo del arte, sino de todos los ámbitos ritualizados tradicionales. Estos medios de reproducción y los nuevos usos, tipos de consumo o de lectura que impulsaron son antecedentes de la cultura de masas que se forjará en las grandes ciudades del siglo XIX, como París o Londres.

Por supuesto, el medio revolucionario por excelencia en aquella época de entre siglos, en términos de la reproducción técnica de imágenes en movimiento, ha sido el cine, que reveló un paisaje visual antes inaccesible para el ojo humano al que Benjamin llamó *inconsciente óptico*: “Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los

aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralentí el movimiento” (“La obra de arte...” 77).

Más adelante, en algunos ensayos de madurez, Benjamin cita directamente al Simmel de la “Digresión sobre la sociología de los sentidos”, cuando se refiere a esas adecuaciones que los pioneros de las grandes ciudades debían experimentar:

Y es que la gente tenía que adaptarse frente a una nueva circunstancia, y una que era además bastante extraña, específicamente peculiar de las grandes ciudades. Simmel consignó lo que decimos mediante una feliz formulación: “El que ve sin oír está sin duda mucho [...] más inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo que es característico de la sociología de las grandes ciudades. Las relaciones entre las personas [...] se distinguen en ellas por la patente y cabal preponderancia de la actividad del ojo sobre la del oído. Y las principales causas de ello son los medios de transporte públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, y los ferrocarriles y los tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra”. (“El París del Segundo Imperio...” 124-5)

Este fragmento, retomado también por Benjamin en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, sirvió para profundizar en el interés del ensayista acerca del gran cambio perceptivo que llegó acompañado de las masas modernas y de su dinámica estructurada mediante la visualidad en las grandes ciudades. El condicionamiento moderno visual, al principio desconcertante y después asimilado socialmente, generó la necesidad de experimentar estímulos colectivos cada vez mayores, hasta la llegada estrepitosa y triunfante del cine. Así, Benjamin contrasta en el siguiente pasaje la pionera experiencia urbana visual fabulada en el cuento “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe, centrada en un habitante del Londres de la primera Revolución industrial (1760-1840) que sigue y espía sin ser visto a un anciano por la ciudad, con la conducta de sus contemporáneos, acostumbrados a la movilidad urbana regida por señales de tránsito, y con la intensa necesidad de *shocks* que satisfizo el cine:

Si los transeúntes que hay en Poe lanzan miradas para todos lados aparentemente sin motivo, los actuales ya tienen que hacerlo para orientarse respecto a las señales que regulan el tráfico. La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una

nueva y más que urgente necesidad de estímulos. En el cine, en efecto, la percepción al modo de los shocks cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción. (“Sobre algunos motivos...” 234)

De esas observaciones pioneras abreva Martín Barbero, en su reinención de los estudios comunicacionales y sus replanteamientos de la cultura popular latinoamericana.

### **Replanteamiento de la industria cultural**

Una de las principales aportaciones de la obra del teórico Jesús Martín Barbero al campo de los estudios latinoamericanos ha sido la fundamentación de un cambio de paradigma en la consideración de nuestra historia sociocultural y en cuanto a la gran relevancia que nuestra relación con los medios de comunicación representa en esa historia. Ese cambio ha recuperado tanto la relevancia de los estudios comunicacionales, tan vilipendiados hace algunas décadas dentro de las Ciencias Sociales, como un cambio general de perspectiva que constituya, más que a los medios de comunicación, a las *mediaciones* –dimensiones relacionales, de intercambio y de negociación, lo que se encuentra entre medios y receptores– ejercidas desde la sociedad de masas o de clases subalternas, como su principal fuente de reflexión. Esa mediación, concepto debido a Paul Ricœur, según indica el mismo teórico, implica la recepción y los usos que las sociedades latinoamericanas han dado a los medios de comunicación y viceversa, a partir del siglo XIX y hasta nuestros días, para asegurarnos la convivencia.

En este sentido, en su ensayo fundamental, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), siempre teniendo en la mira el campo latinoamericano, Martín Barbero se muestra como adaptador, practicante y desarrollador de varias de las vías que Benjamin ensayó en sus indagaciones de la modernidad europea durante la primera mitad del siglo XX. Lleva estas reflexiones a un replanteamiento del problema de la comunicación y de su relevancia social. Uno de los principales cambios que opera el estudioso, apoyado en el ideario benjaminiano, se sitúa precisamente en las reconceptualizaciones de lo popular, lo masivo y del pasado oprimido en América Latina.

En la primera parte del ensayo mencionado, dedicada a despejar epistemológicamente los problemas de lo popular, lo masivo y la industria cultural, Martín Barbero sitúa un subapartado definitorio titulado “Benjamin versus Adorno o el debate de fondo”. Ese pasaje pone en diálogo las principales ideas sobre industria cultural presentes principalmente en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944-1947), que firman Adorno y Horkheimer, y el ensayo benjaminiano “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). Para el fundador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad del Valle, había necesidad de desmontar la marcada influencia del pensamiento de Adorno en el ámbito latinoamericano.

De esta manera, signados tanto por su experiencia violenta con el autoritarismo en la Alemania nazi como por su exilio norteamericano, los juicios lapidarios y tremendistas, lanzados por los integrantes de la Escuela de Frankfurt, señalaban a la industria cultural naciente en Estados Unidos en los años treinta como detonador de un proceso involutivo o de barbarización social, con sus manifestaciones principales en la propaganda fascista y el cine hollywoodense. De ahí la sentencia: “La cultura ha contribuido a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace aún algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada” (*Dialéctica de la ilustración* 197). La cultura de masas se configura así como aquel espacio de ocio necesario para volver al trabajo extenuante de la jornada siguiente. Y, no sólo eso, desde la perspectiva internacionalista derivada de los asertos de los frankfurtianos, la industria cultural estadounidense habría de resultar uno de los mecanismos de la hegemonía imperialista en Latinoamérica.

En este sentido, Martín Barbero reconoció la relevancia de la Escuela de Frankfurt para el desarrollo de los estudios de la cultura de masas en Latinoamérica, en el sentido positivo, por su introducción precursora de los debates acerca de lo masivo, y en el negativo, por las anteojeras teóricas que significó esa perspectiva centroeuropea rígida que impedía acceder cabalmente a la reflexión sobre nuestro campo cultural: “fuimos descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt nos impedía pensar a nosotros, todo lo que de nuestra realidad social y cultural no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica” (*De los medios* 49). Dado que

argumentó especialmente en contra de la omnipresencia del pensamiento de Adorno en América Latina, ha sido a través de las ideas de Benjamin que pudo sacudirse la camisa de fuerza centroeuropea: “El encuentro posterior con los trabajos de Walter Benjamin vino no sólo a enriquecer el debate, sino a ayudarnos a comprender mejor las razones de nuestra desazón: desde dentro, pero en plena disidencia con no pocos de los postulados de la Escuela, Benjamin había esbozado algunas claves para pensar lo no-pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción” (*De los medios* 49).

### **El cambio de *sensorio*: clave de lectura de las nuevas experiencias**

Sobre las incontables lecturas de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Martín Barbero denunció el reduccionismo explícito frecuente en aquellas interpretaciones:

Pocos textos tan citados en los últimos años, y posiblemente tan poco y mal leídos, como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mal leído ante todo por su descontextualización del resto de la obra de Benjamin. ¿Cómo comprender el complejo sentido de la “atrofia del aura” y sus contradictorios efectos sin referirla a la reflexión sobre la mirada en el trabajo sobre París o al texto sobre “experiencia y pobreza”? Reducido a unas cuantas afirmaciones sobre la relación entre arte y tecnología, ha sido convertido falsamente en un canto al progreso tecnológico en el ámbito de la comunicación o se ha transformado su concepción de la muerte del aura en la de la muerte del arte. (*De los medios* 57)

Entonces, el acento de lectura de Martín Barbero sobre el ensayo benjaminiano de 1936 –cuya valía, por cierto, generó dudas de parte de Adorno en aquellos años– ha recaído en otorgarle el debido contexto a la genial identificación del proceso revolucionario del sensorio o de la percepción social modificada por la tecnificación. La reproducción masiva y mecanizada de productos culturales había permitido tanto el acceso democratizado a esos bienes como la liberación de las prácticas receptivas y productivas relacionadas con esa misma reproducción. Para el berlinés, a diferencia de los de Frankfurt, no todo era barbarización y decadencia en la era de la modernidad tecnificada.

Ahí está todo: la nueva sensibilidad de las masas es la del acercamiento, ese que para Adorno era el signo nefasto de su necesidad de engullimiento y rencor resulta para Benjamin un signo sí pero no de una conciencia acrítica, sino de una larga transformación social, la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo. Y es ese sentido, ese nuevo *sensorium* es el que se expresa y materializa en las técnicas que como la fotografía o el cine violan, profanan la sacralidad del aura –“la manifestación irreplicable de una lejanía”–, haciendo posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas. (*De los medios* 58)

La nueva sensibilidad, que llegó con la preponderancia moderna y urbana de lo visual, ya había sido puesta de relieve en los textos pioneros de Simmel: “La vista percibe [...] lo igual a todos”, señaló el sociólogo. Y, más allá, en consecuencia con su perfil ideológico, para Benjamin significó la apertura de posibilidades de replanteamientos participativos en la producción cultural y en la acción política. Como caso emblemático contrario de lo que estaba pasando con el fascismo, a Benjamin le interesó la experimentación cinematográfica en la Unión Soviética, donde todo hombre podía “defender la pretensión de ser filmado” (“La obra de arte...” 70), como parte de ese movimiento politizador del arte de las que llamó “fuerzas constructivas de la humanidad”.

De esta manera, el proceso desaturador, desatado por el deseo de acercar lo lejano y por la liberación de los usos de la iconografía (artística, religiosa o política), podía tener varias direcciones políticas, en su tiempo específicamente marcadas por fascismo y comunismo. Y algo similar ocurrió también con el ámbito literario de principios del siglo XX que, desaturado,<sup>4</sup> se veía liberado de la ritualidad en torno al genio de los autores: “La competencia literaria no se basa ya en la educación especializada, sino en la politécnica, y de este modo se convierte en un bien común” (“La obra de arte...” 71).

Martín Barbero también atendió la reflexión benjaminiana sobre lo letrado, que se remonta, en el ensayo *El narrador*, a una crítica del previo empobrecimiento de la experiencia comunicable boca a boca. Se trata de una pérdida implícita en el desuso del relato oral compartido en comunidad por la lectura silente y solitaria que facilitó la imprenta y los géneros literarios de largo aliento de ella derivados, como la novela. La crisis de

---

<sup>4</sup> “El lector está siempre preparado para convertirse en escritor” (“La obra de arte...” 71), nos dice sobre el caso soviético.

la experiencia comunicable oralmente, que había advertido Benjamin en “Experiencia y pobreza” (1933), se divisa en “El narrador” (1936) como el fin del arte de narrar experiencias que concernían ética y moralmente tanto a narradores como a escuchas.<sup>5</sup> A diferencia del novelista: “El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez lo convierte en experiencia de los que escuchan su historia” (*De los medios* 57).

### **El melodrama latinoamericano como redención de lo popular**

No se queda el latinoamericanista con aquella sentencia benjaminiana tajante que da por muerto al arte de narrar, por el contrario, encuentra en el formato latinoamericano del melodrama –radiofónico, televisivo o el de la música popular– un dispositivo recuperador, a partir de una oralidad secundaria, de la narración tradicional y de su cualidad comunal:

Como en los viejos tiempos del folletín, ahora, en su versión más nueva y más latinoamericana –tanto que junto con los grandes textos del realismo mágico, la telenovela es el otro producto cultural que Latinoamérica ha logrado exportar a Europa y a Estados Unidos–, el melodrama se halla más cerca de la narración, en el sentido que le diera Benjamin, que al de la novela, o sea, al libro, y más cerca de la literatura dialógica, tal como la entienda Bajtín, que de la monológica. [...] De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del contar a, con lo que ello implica de presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo –se sabe cuándo empieza pero no cuándo acabará– y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato, y a las condiciones mismas de su efectucción. (*De los medios* 246)

A diferencia del de la novela, cerrada en su textualidad y consumida en silente aislamiento, el del melodrama televisivo latinoamericano es un relato atento a las expectativas del público receptor que, en buena medida, dicta con su preferencia la duración y peripecias de la historia.

---

<sup>5</sup> “Una vez podrá consistir esta utilidad en una moraleja, otra vez en una indicación práctica, una tercera en un proverbio o en una regla de vida: en todos los casos, el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente” (*El narrador* 64).

Sin embargo, dado que pesa sobre estas producciones el gran prejuicio que las encasilla como anodinas y enajenantes, el teórico consideró necesaria una perspectiva política compleja y abierta que pondere genuinamente la riqueza del melodrama como señal de lo popular en los medios de comunicación masiva: “Y es sin duda otra cultura política la que puede aceptar que el melodrama sea a un mismo tiempo forma de recuperación de la memoria popular por el imaginario que fabrica la industria cultural y metáfora indicadora de los modos de presencia del pueblo en la masa” (*De los medios* 247). Su posición se volvió especialmente polémica cuando declaró su aprecio por los cambios de mentalidad que entre los latinoamericanos habían sembrado precisamente las telenovelas norteamericanas.

Quando yo empiezo a plantear “qué sería de Colombia sin las telenovelas gringas”, de las que abominaban todas las escuelas de comunicación de América Latina: ¿Dónde aprendimos que existía el divorcio? ¿Dónde aprendimos que una pareja no eran amo y esclava y se podían decir vainas de tú a tú? ¿Dónde aprendimos que había formas de hacer justicia que tenían que ver con códigos muy desiguales? En la televisión gringa, aprendimos montones de cosas buenas. Nos metieron un montón de goles y nos metían un montón de cosas que no necesitábamos. (Martinic 2021)

Ya se ve que Martín Barbero, en sus estudios de finales del siglo XX, declaró superado al cine y señaló a la televisión como el medio hegemónico transformador del sensorio en Latinoamérica. Con referencia a dicha tecnología, el español-colombiano describió las transformaciones perceptivas y de sensibilidad específicas provenientes de la aceptación generalizada de la pantalla chica en los hogares y entre las productoras de América Latina:

Benjamin, cuyas reflexiones siguen repercutiendo entre nosotros por lo abierto de su epistemología, había leído las transformaciones del *sensorium* de la modernidad en las mediaciones urbanas. Hoy, el medio que cataliza lo que se podría llamar “la experiencia posmoderna de la ciudad” ya no es el cine. El cine no desaparece, se reinventa en sus relaciones con el video y la televisión, abarcando otras posibilidades de producción e interculturalidad que en tiempos benjaminianos. El medio que hoy expresa en lo más amplio el *sensorium* colectivo es la televisión en sus diferentes formas tecnológicas y etapas de desarrollo. Benjamin había planteado dos elementos expresivos del cambio que introducía el cine en la percepción estética: la dispersión y la imagen múltiple. Me parece que en la actualidad se divisan dos nuevos dispositivos que obran en la configuración de un *sensorium* que la televisión sedimenta y cataliza: la fragmentación y el flujo. (*Contemporaneidad* 69)

La reflexión de Martín Barbero continuó hasta nuestros días para ocuparse de los grandes cambios de sensibilidad emanados de la adopción de la digitalidad, la internet y las redes sociales. Si la televisión había llamado su atención por la manera en que “escuchaba” a su teleaudiencia para adaptar y modificar sus producciones, las posibilidades interactivas y democratizantes de internet lo fascinaron de inmediato

### **Tecnología, nuevas sensibilidades y nuevas escrituras**

En un fragmento publicado en YouTube de una entrevista concedida para la Universidad de Barcelona,<sup>6</sup> Martín Barbero identifica, con la gran elocuencia que lo caracterizó, como una de las claves del cambio de sensibilidad que ha traído internet, precisamente la eliminación de varias dicotomías fundamentales para las generaciones previas a dicha tecnología:

Quizás, la pista más interesante para entrever –porque indudablemente estamos en el umbral de cambios profundos, pero no vemos muy bien qué es lo que viene detrás–, pero una pista para entrever algo de lo que puede venirse tiene que ver con la “superación”, entre comillas, de aquellas dicotomías que vivimos los adultos entre juego y trabajo o entre juego y aprendizaje, entre consumo y producción, entre lo serio y lo festivo, entre lo estético y lo argumental, lo cognitivo. Si no tenemos en cuenta esto, no vamos a poder entender que el modo como se relaciona la gente joven con las nuevas tecnologías, especialmente con internet, no es con un aparato, no es con una máquina sino con una mediación a través de la cual ellos navegan. (“El consumo cultural de los jóvenes” s/p)

Uno de los más admirables intereses de madurez en el pensamiento de Martín Barbero han sido los jóvenes y sus prácticas culturales tecnificadas. Con ayuda de Benjamin, el teórico apostó por cambiar la perspectiva conservadora y tecnofóbica con que la cultura juvenil, la cultura audiovisual y la del rock habían sido denigradas constantemente por incomprensión. Eso fue decisivo para entender el papel estratégico que los nuevos medios empezaban a jugar en los procesos políticos y culturales:

Hoy hay montones de asociaciones de padres de familia preocupadísimos por la cantidad de horas que sus adolescentes pasan ante la pantalla del computador. Dicen “pero están solos”. La soledad de la que hablan sus papás no tiene 200 años, la modernidad inauguró un tipo de soledad que era: el tipo que está más

<sup>6</sup> “Jesús Martín Barbero - El consumo cultural de los jóvenes”, 10 de mayo de 2010 ([https://www.youtube.com/watch?v=4\\_kRy3sGV94](https://www.youtube.com/watch?v=4_kRy3sGV94)).

solo es el que camina por una avenida de una gran muchedumbre. Y eso se lo descubrió Baudelaire a Walter Benjamin. La soledad de este tiempo es otra, porque esos adolescentes están profundamente acompañados por otros adolescentes, con los que están conversando, jugando juntos al mismo juego, escribiendo, dibujando, insultándose, intercambiando canciones. Hay otros modos de estar juntos. (Martinic s/p)

En un volumen que compila algunos de sus textos y conferencias dedicados a la cultura de los jóvenes, Martín Barbero implica que la pregunta por el sensorio es vital para entender el papel revolucionario de globalidad, experiencia y cognición que juegan las tecnologías contemporáneas de redes digitales:

Es así como la tecnología hoy remite, mucho más que a la novedad de unos aparatos, a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras. Y la pregunta por la técnica se nos vuelve cada día más crucial en la medida en que la diversidad cultural de las técnicas, persistentemente testimoniada por los antropólogos, se enfrenta hoy a una tecnicidad-mundo que opera como conector universal en lo global. (*Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto* s/p)

### **Martín Barbero como historiador materialista**

Entre las estudiadas vertientes del que Löwy ha llamado “uno de los textos filosóficos y políticos más importantes del siglo XX” (16), se encuentra la constitución del ensayo-testamento “Sobre el concepto de la historia” (1940) como un breviario de la doctrina historiográfica materialista de Benjamin para la posteridad de alumnos, estudiosos e intérpretes de su escritura. El alemán parece decirnos que sólo el historiador entendido en los principios materialistas de la historiografía que propone, en contraste con el historicismo tradicional positivista, accederá realmente a la redención del pasado oprimido. La serie de principios que Benjamin sienta ha servido al español-colombiano como manifiesto y definición de la perspectiva con que se acercó a su amado campo latinoamericano. Así, se muestra muy atento al peligro de empatizar con los vencedores de la historia y por esto mismo revisa nuestro pasado pasándole un cepillo a contrapelo. Tal como lo declara Benjamin en su séptima tesis, para Martín Barbero: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de

transmisión por el cual es traspasado de unos a otros. Por eso, el materialista histórico se aleja de ello cuanto sea posible. Considera como su tarea pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, “Sobre el concepto de historia” 43). El español-colombiano es uno de los exégetas que escribe de y desde el pensamiento del berlinés.

Lo que agrava más fuertemente la incertidumbre del presente en que vivimos es la dificultad de nuestras sociedades para asumir que convivimos con una mutación que ha comenzado a trastornar nuestra experiencia del tiempo pues liquida la concepción moderno-hegemónica de un tiempo en secuencia lineal ininterrumpida. Se trata de una concepción compartida por derechas creyentes e izquierdas ateas con la misma convicción ya que se apoya o en la divina providencia o en la más secular de las utopías. Walter Benjamin fue el primero en desafiar esa concepción oponiéndole la tarea de “hacer obrar la experiencia de la historia” mediante “una conciencia del presente que haga deflagrar la continuidad histórica” pues “esa continuidad en la historia no existe sino para los vencedores. Y ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”. (*Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto s/p*)

Martín Barbero cita precisamente el ensayo “Sobre el concepto de la historia” (en especial la “Tesis VI”) y encuentra en él la clave para comprender la fragmentariedad temporal que se impuso desde la época de entre guerras, aunque la mayoría de los interesados en el estudio del pasado se hayan sometido a la tiranía de la linealidad histórica. Si eso pasaba entonces, mucho más necesario se ha vuelto en nuestros días abrirse a la complejidad e inseguridad fragmentaria y discontinua de los procesos caóticos que reconfiguran constantemente nuestra experiencia: “Necesitamos no sólo repensar sino re-hacer el sentido del presente como el tiempo-ahora: esa chispa que conecta el pasado con el futuro, o sea todo lo contrario de nuestra instantánea y aletargada actualidad” (*Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto s/p*).

De esta manera, las incursiones en el pasado de Martín Barbero han tenido la marca de estas máximas benjaminianas. Así como el alemán identificó en los métodos mecanizados de reproducción de imágenes el antecedente de la cultura de masas, de las tecnologías que harían posible el notable aumento en el valor de exhibición de las obras, con la consabida disminución en el valor de culto; Martín Barbero se remontó a la literatura popular de cordel o de *colportage*, como precedente del paso de las clases

populares de una cultura de tradición oral a otra propiamente letrada. Eran aquellas:

Literaturas que inauguran una relación otra con el lenguaje: la de aquellos que sin saber apenas escribir saben no obstante leer. Escritura por tanto paradójica, escritura con estructura oral. Y ello no sólo por el verso en que está escrita buena parte de ella, pues transcribe canciones y romances, coplas y refranes, sino porque está sociológicamente destinada a ser leída en voz alta, colectivamente. (*De los medios* 111)

Así, la literatura de cordel, cuyo auge en la península ibérica se situó entre los siglos XV y XVI, toma su nombre del tipo de comercialización de los pliegos comúnmente ilustrados con xilografías y exhibidos en tendedores. En esas publicaciones dirigidas al sector popular se presentaban versiones sintetizadas y con frecuencia versificadas de historia sagrada, leyendas, cuentos tradicionales, obras de teatro del Siglo de Oro, etcétera. Se trata de un antecedente del proceso transformador de textos y motivos de la alta cultura, tan típico del cine, por ejemplo, adaptados o *vulgarizados* para un público inculto:

Hay vulgarización en el doble sentido: puesta al alcance del vulgo, y rebajamiento, es decir, simplificación y estereotipia. Y en la literatura de cordel hay un tercer sentido, aquel que indica al vulgo como “lo que se mueve en la ciudad”, lo popular-urbano en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de lo popular como lugar de mestizajes y reapropiaciones”. (*De los medios* 116)

Junto con el estudio de los orígenes del melodrama, este interesante sondeo arqueológico de lo popular-urbano significa una recuperación historiográfica del proceso que ha llevado a la construcción de una cultura de masas específica Latinoamericana, una de las marcas de nuestro presente.

### **“Perder el objeto para ganar el proceso”**

Para cerrar esta reflexión, recupero brevemente en este subtítulo una de las máximas que Jesús Martín Barbero expresó con elocuencia en sus coloquios para explicar la inevitable adaptación de los investigadores al cambio de experiencial posmoderno tecnificado y, por lo tanto, al advenimiento de otro paradigma de estudios sociales y de la comunicación. En un artículo

publicado originalmente en 1984, describía el ensayista el tránsito en los estudios comunicacionales desde las seguridades teórico-metodológicas positivistas hasta la inevitable y productiva incertidumbre que regresa al investigador a la atención a los procesos vivos de la comunicación:

Yo diría que, aunque parezca paradójico, durante estos últimos años, tuvimos que perder la obsesión por el objeto propio, tuvimos que perder la obsesión positivista por acortar la especificidad de nuestro campo, para que pudiéramos empezar a escuchar en serio las voces que nos llegan de los procesos reales en los que la comunicación se produce en América Latina. Y voy seguir con la paradoja: hemos tenido que perder la seguridad que nos daba la semiología o la psicología, o la teoría de la información, para que nos encontráramos a la intemperie, sin dogmas, sin falsas seguridades, y solo entonces empezáramos a comprender que lo que es comunicación en América Latina no nos lo puede decir ni la semiología ni la teoría de la información, no nos lo puede decir sino la puesta a la escucha de cómo vive la gente la comunicación, de cómo se comunica la gente. Si aceptamos eso estamos aceptando que hay que llegar a la teoría pero desde los procesos, desde la opacidad, desde la ambigüedad de los procesos. Lo cual nos vuelve mucho más humildes, nos vuelve mucho más modestos, y mucho más cercanos a la complejidad real de la vida y de la comunicación. (“De la comunicación a la cultura...” 78)

La incertidumbre significó para Martín Barbero una clave de acceso al campo cultural latinoamericano. Este principio básico de indagación lo obligó a mantener una esmerada observación y lectura antropológica de los fenómenos, como condición previa a la producción teórica. Dicha situación incierta también se ve reflejada en su concepto metodológico de *mapa nocturno*. Ideado a partir del libro de memorias de De Saint-Exupéry, *Piloto de guerra* (1942), que narra la experiencia del autor como piloto de reconocimiento de la Fuerza Aérea Francesa durante la Batalla de Francia, en la Segunda Guerra Mundial. Eran tiempos en que la aviación dependía en mayor medida del conocimiento de los pilotos, sobre todo por la noche, y esa idea inspiró a Martín Barbero para generar un punto de partida desprovisto de aquellas viejas seguridades que no respondían más a nuestras realidades inexploradas.

Perdidas las seguridades que procuraba la inercia y desplazados los linderos que demarcaban las instancias, es el mapa de los “conceptos básicos”, de que habla Willians, el que necesitamos rehacer. Pero no creo que ello sea posible sin cambiar de lugar, sin cambiar el lugar desde el que se formulan las preguntas. Es lo que expresa en los últimos años la tendencia a colocar preguntas que rebasan la

“lógica diurna” y la desterritorialización que implica el asumir los márgenes no como tema sino como enzima. (*De los medios* 229)

La apertura a la incertidumbre caracterizó tanto la escritura de Benjamin como el ideario de Martín Barbero, del que se desprende la máxima barberiana que llama a los estudiosos a atreverse a “perder el objeto para ganar el proceso”. Porque sólo aceptando esa crisis se gana el espacio “para pensar nosotros y no dejar que otros piensen por nosotros” (“De la comunicación a la cultura...” 78).

### Obras citadas

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Tercera edición. Trotta, 1998.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”. *Obras. Libro I. Vol. 2*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Abada, 2008, pp. 323-353.
- . “Sobre el concepto de historia”. *Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. Segunda edición. Lom, 2009.
- Howes, Davis. “El creciente campo de los estudios sensoriales”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2014, n. 15, pp. 10-26. <https://www.redalyc.org/pdf/2732/273231878002.pdf>
- “Jesús Martín Barbero - El consumo cultural de los jóvenes”, 10 de mayo de 2010. [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_kRy3sGV94](https://www.youtube.com/watch?v=4_kRy3sGV94)
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Martín Barbero, Jesús. “De la comunicación a la cultura. Perder el ‘objeto’ para ganar el proceso”. *Signo y Pensamiento* 60. *Antología de aniversario: 30 años*, vol. XXX. Enero-junio de 2012, pp. 76-84.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Segunda edición. Gustavo Gili, 1991.
- . *Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto*. Edición de Carlos Feixa y Mónica Figueras-Maz. NED, 2017. [Versión en línea].
- . “Mapas nocturnos y mediaciones diurnas”. *Philosophical Readings*, v. XI, n. 3, 2019, pp. 193-198.
- . *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Martinic, Martín. “Jesús Martín Barbero en *Pueblo*”. Entrevista con Martín Martinic. *Informes especiales en Pueblo*. Radio Provincia AM 1270. Junio de 2021. [provinciaradio.com.ar/programa.php?prog\\_id=153](http://provinciaradio.com.ar/programa.php?prog_id=153)
- Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Grijalbo, 1968.
- Marx, Carlos y Federico Engels. “Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista (introducción)”. *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Quinta edición. Pueblos Unidos / Grijalbo, 1974, pp. 13-90.
- Simmel, Georg. “Digresión sobre la sociología de los sentidos”. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 622-637.



# Walter Benjamin y el fenómeno mesiánico. Constelaciones estéticas en procesos antagónicos de artes representativas del lenguaje

FERNANDO MATAMOROS PONCE

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

## I

Las palabras que constituyen los lenguajes en los discursos con diferentes variantes políticas son imprescindibles para la producción conceptual de espacios. ¿Dónde están históricamente el origen de la palabra y sus representaciones multifacéticas? ¿Qué contendrán las configuraciones socio-culturales de los surrealismos utópicos? ¿Serán ecos comunicativos del lenguaje poético y el arte del pasado en el presente? Con estas preguntas podríamos seguir cuestionándonos sobre los gestos y las sensibilidades creativas de las artes arqueológicas del lenguaje de Walter Benjamin, entre otros, sobre el quehacer comunitario con la naturaleza. ¿Se encontrarán en las representaciones milenarias del arte rupestre o en las arqueologías de tantos santuarios diversos mesoamericanos y tantas iglesias góticas y barrocas, por ejemplo, posibilidades de superar el naufragio de las esperanzas? Si consideramos socio-antropológicamente que, en cualquier lugar del mundo, comunidades tienen una religiosidad configurada con lazos socio-culturales en santuarios diversos, sería necesaria una *traducción* del sentido para favorecer el advenimiento del reino mesiánico, entendido como

la realización de la felicidad. Con una confianza ilimitada con la lengua y la revelación de la literatura de textos sagrados y libertad, Benjamin afirma que la traducción del sentido de las palabras deberá ser fiel a las intenciones contenidas en ellas. Estas nos ofrecen en sus interlíneas un arquetipo ideal de las leyes de belleza en la invención creativa de las artes del hacer.

Como lo afirma Michel Foucault (1966, en Matamoros, 2018 106), las *palabras y las cosas* no describen en su forma empírica lo que son. Son “jeroglíficos” que, como *arqueólogos del saber* (Foucault 1969), deberemos traducir “para descubrir los símbolos y alegorías del sentido de imaginarios en la *historia de las últimas cosas, antes de las últimas* (Kracauer 2010). Con este dispositivo de leer en las interlíneas lo que se contiene, como Marx (1968) lo propone en los *Manuscritos filosóficos de 1844*, existe una doble estructura en las cosas y, para seguir a Benjamin, no basta describir positivamente la estructura empírica del significante del fetiche que domina con el trabajo abstracto del valor. Es necesario exponer el sentido en su existencia humana completa, natural genérica como un ser social con interioridades eróticas, estéticas y antagónicas susceptibles de cambiar el mundo de la violencia en las cosas, subsumidas por la alienación y el fetichismo. En otras palabras, como lo sugiere Adorno (2003a y b) en su *dialéctica negativa y vida mutilada*, la tarea del conocimiento sería restablecer la naturaleza humana en su forma completa para destacar las sutilidades metafísicas de la *negatividad* en los imaginarios y sueños de las acciones.

Walter Benjamin (2000, vol. 1 263-5) plantea que, si los condicionamientos históricos exteriores son partícipes de una concepción del mundo, plasmada en representaciones artísticas, las palabras y las cosas tienen también este sentido de interioridades. Es decir que el concepto y el lenguaje con sus representaciones artísticas no solamente contienen las exterioridades orgánicas e inorgánicas en la naturaleza, pero también lo sobrenatural como experiencia poética y política comunitaria de la vida contra la muerte. Por lo tanto, es necesario traducir ese movimiento espiritual secularizado de la naturaleza mesiánica evanescente como una experiencia metafísica o surrealista de la felicidad que se opone constantemente con el sentido de la existencia: una felicidad buscada en la historia. Por esto concluye su *crítica a la violencia* en relación con el “Fragmento teológico-político”, escrito de su juventud (1920-1921): “Buscar esa evanescencia, también en los niveles del hombre que es naturaleza, es la tarea de la política

mundial, la cual se debería llamar nihilismo” (Benjamin, 2000 vol. 1 265). En palabras de Gershom Scholem (*La kabbale et symbolique* 47-8), lo que nos interesa aquí es destacar la forma en la cual la experiencia mística de contacto de los hombres con el manantial original de la vida se condensa en un símbolo que contiene en sí mismo la destrucción nihilista de la autoridad. La libertad mesiánica en la redención y el contenido de la iluminación, que corresponde a la esencia de esta libertad, se cristalizan alrededor del símbolo de la vida.

Entonces, para traducir lo que crearon las diferentes experiencias religiosas o utópicas de esperanza y felicidad, lo primero que debemos tener es modestia o cuidado en nuestras afirmaciones epistémicas sobre lo empírico, pues la realidad que vemos contiene diversas imágenes multifacéticas de imaginarios, incluso anacrónicas y abstractas en las temporalidades de vida y muerte. Así, en segundo lugar, me arriesgaré, desde el presente, a pensar que el pasado tiene sus peligros por las abstracciones en las palabras y las cosas. Pero los cambios artísticos, con sus imaginarios, reflejan los de sensibilidades ligados a experiencias culturales con fondos idénticos de esperanzas, pero en tanto que trascendencias de desesperanzas. Como veremos en este trabajo sobre la estética en las artes del hacer creativo, o recreado en acciones espectaculares de dramas y tragedias revolucionarias, la humanidad y las cosas más brutas están atrapadas por las “luces de diamantes” (Marx, en Desroche 239): el fetichismo de la mercancía que se actualiza en los anuncios de un *cisne verde* de bancas centrales en las crisis ecológicas con el fenómeno financiero (Carstens 2022).

No podemos evadir que, incluso, las ciencias mismas se encuentran en ríos revueltos de sensibilidades materiales de esperanzas y mesianismos frente a las crisis repetitivas del Capital; fiebres colectivas ritualizadas en trances de deseos para mejorar este mundo lleno de violencia –aspiraciones inscritas en éticas secularizadas de convicción y responsabilidad, como el protestantismo y puritanismo que conducen, según ellos, directamente a Dios (Weber 95)–. Apoyándose en Roger Bastide, Henri Desroche afirmaba que las esperanzas en los pensamientos y acciones serían comparables a esos trances de explosión salvaje. Mediante atracciones secretas contagian esperanzas por la felicidad. Se encuentran en los abismos nocturnos de los demonios que habitan esas aparentes ataraxias científicas. Aspectos del conocimiento que podrían ser, desde luego, esos esfuerzos de energías de

la política que intentan cambiar el curso trágico del mundo. Como sugiere Max Weber (1963), toda experiencia histórica lo confirma: “nunca hubiéramos alcanzado lo posible si en el mundo, siempre y a cada instante, no se hubiera atacado lo imposible” (221; traducción propia).

Por esto, nuestro acercamiento a lo *extra-ordinario* en lo *ordinario* cotidiano del lenguaje se apoyará en la mirada mesiánica y dialéctica de Walter Benjamin y Franz Kafka también. Benjamin (“Tesis XIX” y “Apéndices A y B” 40-1) afirma que el concepto de presente debería ser comprendido como el “tiempo del ahora”, un tiempo constante de *a-presentes* donde están incrustadas todas las astillas rebeldes del tiempo mesiánico de la historia de la humanidad en el universo, incluyendo los millones de años de prehistoria paleolítica de la humanidad. Habría que recordar, rápidamente, que Benjamin vivió excluido o marginado en los espacios científicos –incluso por sus propios amigos y mecenas–, justamente, porque desde su juventud insistía en la necesidad de ir más allá de las teocracias del poder establecido, incluyendo el misticismo como experiencia social. Destacaba que el mayor mérito de los aportes de Ernst Bloch es el rechazo de las significaciones políticas de utopías teocráticas establecidas –que no hay que confundir con la categoría de *teología* como experiencia mesiánica del mismo Benjamin–. Consideraba que, más allá del tiempo homogéneo y vacío del historicismo establecido por la repetición del tiempo de lo *Mismo*, existen en esos pequeños detalles de la vida iluminaciones de que algo es posible.

Así, rastreaba en las singularidades del tiempo cómo “cada segundo” era la pequeña puerta [entreabierta] por la que podía pasar el mesías”. Una esperanza que Kafka (en Desroche 241) también visualizaba y dibujaba junto con Benjamin con sus perfiles temporales de rememoración: “El mesías no vendría que cuando no sea más necesario. Vendría solamente un día después de su acontecimiento. No vendría el día del juicio final, pero al día siguiente” (241). Esto para Benjamin significaba que el conocimiento histórico es esa clase oprimida que combate por ideales de liberación, timbres redentores que han hecho temblar el mundo en los siglos pasados. Pero no se trata solamente en el pasado. Benjamin insistía que las generaciones del pasado son como nuestras; debemos recordar que fuimos abatidos, pero sigue existiendo una solidaridad en pos de una liberación mayor que los mitos establecidos, y más con el sentido de los muertos que con los herederos de los vencedores.

## II

Soy consciente de que nuestro acercamiento socio-antropológico e histórico aparecerá como anacrónico y no sincrónico con cronologías y metodologías científicas autorizadas. Se le podrá juzgar como demasiado virtual cuando nos referimos a, por lo menos, tres milenios de cultura mesoamericana –sin mencionar las historias rupestres– en contraparte con los poquitos más de 500 años de la llamada “humanidad civilizada” del capitalismo (Matamoros 2021). Sin embargo, con esta disposición de explorar contenidos exteriores e interiores en lo visible de imágenes arqueológicas, podríamos decir que las imágenes, en los códigos lingüísticos de artes plásticas, representan fisionomías oníricas e imaginarias de lo extra-ordinario en las artes del hacer diario, pero con las sensibilidades de lo sagrado y divino del pasado actualizado en historias contemporáneas. Entonces, constatamos, modestamente y sin los mitos de verdades afirmadas por las formas de dominación, que las palabras organizadas conceptualmente en representaciones artísticas contienen una multiplicidad de anacronismos actualizados como posibilidades iluminadoras de comprensión de lo que sigue movilizándose en *mónadas* representativas del pasado actualizado en el presente.

Así en la “Tesis XIX” y “Apéndice A” de las *Tesis sobre el concepto de historia* (40-1), Walter Benjamin mencionaba que la historia de los miserables 50 milenios de presencia del *homo sapiens* representaba algo así como dos segundos del final de un día de 24 horas. En esta escala, los mitos de la historia del capitalismo, llamado *civilización* con el mito del *Progreso* representarían un quinto del último segundo de la última hora. Aunque los estudiosos del periodo prehistórico puedan acusarnos de virtuales o exagerados en afirmaciones sobre lo abstracto en huellas de la historia, consideramos que podríamos verificar con estos datos cronométricos del tiempo que la historia cultural de las obras del periodo llamado *salvaje*, paleolítico, neolítico o mesolítico son, como Benjamin lo afirma, un modelo resumido del tiempo mesiánico universal de la humanidad. ¿Qué queremos decir? ¿Qué comunican conceptualmente esas huellas, incluso anacrónicas del movimiento? Si cuestionamos los datos historiográficos lineales de causas-efectos (descriptivos solamente) de esos momentos o situaciones, podemos establecer que las constelaciones del “tiempo ahora”, fragmentos mesiánicos de una

época, se incrustan en épocas posteriores. Si no, ¿cómo explicamos diversas representaciones indígenas de obras mesoamericanas en los muralismos mexicanos o en obras de artistas plásticos (Rufino Tamayo o Francisco Toledo) que actualizan el tiempo del aquí y ahora, la belleza del tiempo de naturaleza orgánica e inorgánica del mundo avasallado? Desde luego, este cuestionamiento sobre el tiempo mesiánico podríamos extenderlo a representaciones de otros periodos. El gótico y el barroco hacen emerger diversos vocabularios ornamentales, otras iconográficas para plasmar no solamente el sufrimiento de Cristo, sino también la esperanza del *Ecce Homo* en formas, signos, líneas, colores, movimientos exteriores de belleza y potencia divina de la naturaleza dañada cotidianamente.

En el texto *ornamento de la masa*, Siegfried Kracauer (*La fotografía y otros ensayos* 51) subraya que, de las imágenes subsumidas por descripciones lineales, polares o glaciales, resurgen esas experiencias que no renuncian al pasado, sino que lo actualizan, aunque muchas veces místicamente. Por esto, interrogarnos sobre la inmanencia de la divinidad en los procesos creativos nos acerca, milagrosamente, a dioses antiguos, tan presentes en la humanidad que, muchas veces, los confundimos con la vida en la naturaleza. Tláloc-agua en Mesoamérica, por ejemplo, vive diariamente con los imaginarios de la tierra y la cultura de la vida que, muchas veces, entrelaza lo mundano con lo religioso. Estamos atraídos por esas bellezas, pues aun cuando el ornamento está constituido por la racionalidad de la realidad, allí mismo se encuentran estos tiempos productores de sentido estético. Por esto, el placer estético en el arte provoca los movimientos que se han nutrido de belleza de poderes de la naturaleza milenaria. Parafraseando a Alain Testart (27-8), los rituales estacionales de religiones antiguas evocan *espiritualmente* el triunfo mundano de esfuerzos laborales diarios. Desde aquellos guerreros sioux en sus relaciones con sus búfalos, hasta los indígenas mesoamericanos en sus relaciones con Tláloc-agua y Quetzalcóatl-serpiente emplumada, todo debería hacernos pensar en los contenidos extra-ordinarios de salvación en imágenes objetuales del sujeto en la naturaleza: “salvación del alma y de todo aquello que se relaciona al mundo espiritual, siendo más importante que lo que queda de mundano” (27-8). Incluso podríamos decir con Olga Tokarczuk (2019) que en la simbología de *Los errantes* “el verdadero dios es un animal. Está en los animales, tan cerca que no somos capaces de verlo. Se sacrifica por nosotros todos

los días, muere una y otra vez, nos alimenta con su cuerpo, nos viste con su piel, permite que lo usemos en nuestros ensayos clínicos [...] Así nos muestra su afecto, nos entrega su amistad y amor”. Sugiere que “deberíamos más bien ensamblar piezas de pesos similares [afinidades electivas] disponiéndolas concéntricamente sobre una misma superficie para crear así un todo. La constelación, y no la secuencia, es la portadora de la verdad” (69, 76 y 78).

Lo remarcable de la reproducción tecnológica en la modernidad capitalista es que no solamente muestra las desigualdades del desarrollo en múltiples niveles de la cotidianidad, pero, al mismo tiempo, pone en evidencia resistencias múltiples y variadas que se oponen o luchan constantemente. Siguiendo la propuesta de Henri Lefebvre (1958), podemos verificar que las artes del hacer en sus diferentes niveles familiares son hechos sociológicos de primera importancia en la guerra de las imágenes en los procesos históricos, desde el descubrimiento de América por Cristóbal Colón hasta *Blade Runner*, diría también Serge Gruzinski (1990). Sin embargo, la importante acumulación de detalles tecnológicos no debería disimular el carácter contradictorio del proceso de producción de imágenes, al mismo tiempo que una degradación increíble de las condiciones coloniales de la acumulación de Capital acompañada de pobreza, racismo, guerra y muerte del *Otro*, en particular de las comunidades indígenas en su vida cotidiana. En este sentido, podemos ver cómo los nuevos discursos de la modernidad se nutren de desviaciones o evasiones de las tradiciones culturales y religiosas barrocas sin mirar el sentido crítico del mundo. Las imágenes que circulan en las diversas pantallas de la modernidad retoman elementos difusos de lo religioso barroco en propuestas paradisiacas de mercado y consumo. Destiladas de la presencia inmediata de la inmanencia crítica, devienen en los desórdenes del imaginario con el *Otro* una apariencia de libertad controlada y vigilada por la estandarización del mercado.

En medio de la situación de crisis política y un horizonte de guerra, las propuestas excéntricas y/o extemporáneas de Walter Benjamin permiten irradiar el aura y la crítica de esa “débil potencia mesiánica” contenida en las imágenes dispersas de un movimiento barroco constante de alternancias en la vida y naturaleza humana: una expectativa en “los que esperan” un sentido superior que el sufrimiento e infortunio de la existencia. En la actualidad, vemos en el constante peregrinar de imágenes un vacío de

sentido espiritual. Un personaje que espera nuevos viajeros para habitarse con las “citas” pre-meditadas en el pasado reciente. (En lugar de llamados a la producción de armamentos, cada vez más mortíferos, imaginemos por un segundo los habitantes de generaciones de jóvenes en Woodstock invadir los escenarios del *continuum* de guerras contemporáneas).

Es importante observar que el mismo progreso técnico no ha suprimido la crítica a la violencia del mercado. Más bien la realiza con sus propias fabricaciones de valor para el consumo y se puede comprobar en la crítica encubada de sueños neobarrocos con las posibilidades de ese dios en las múltiples escenas doradas de santuarios para el turismo, donde resplandece con deseos y esperanzas, pero desaparecido. Es más, podríamos decir que las ideas y poesías disueltas devienen extrañas o extraordinarias en la vida degradada de una belleza *sublimée* en la gran variedad de imágenes mediocres, descontextualizadas, desestructuradas y reestructuradas por la invención de lenguajes étnicos y culturales neobarrocos de ficción milagrosa. Así, en la actualización de la moda para el mercado se evidencia cómo el sujeto vuelto espectador está arrebatado de su cotidianidad (deseos y sueños) por otra impuesta o extendida en *paraísos artificiales* de una inmanencia impalpable. Un inconstante peregrinar de imágenes en las redes sociales de internet muestra la enorme distancia que existe entre esos deseos de otro mundo, encantados, pero que hacen unívoca la idea de que, en la soledad, esa esencia ha desaparecido en el horror que domina las ansias de sus partícipes.

Desde una filosofía comprometida y una sociología antropológica contemporánea y participativa en-y-con la vida, podemos observar en los diversos movimientos de defensa de la naturaleza cómo la evasión y la crítica cuestionan las magias de fetiche y sus apariencias de felicidad. Se mueven o intervienen en el tiempo de las contradicciones del espectador que compone sus imágenes en la experiencia individual y colectiva de consumidores prostituidos por las trampas del mercado y consumo de imaginarios desordenados. Sin embargo, aunque invisibles, ilusiones temporales del tiempo mesiánico pelean entre esos elementos de seducción y alienación de hombres y mujeres.

Las imágenes son, pues, un laboratorio prodigioso para mirar en el caos de militarización, guerras nacionalistas y racistas, esos “instantes de peligro” (Benjamin, “Tesis VI” 26 ). Lugares de memoria y olvido “donde el

acontecer está por decidirse [en movimiento] en el sentido de la claudicación o en el de la resistencia o rebeldía ante el triunfo de los dominadores” (Echeverría, *La mirada del ángel* 32). Pero, también, en los amontonamientos de basuras de los más de 500 años del descubrimiento de América laten espiritualidades materiales y concretas de sensibilidades, memorias e imágenes mutiladas. Previamente existentes, antes de la invasión de Mesoamérica y América, esos contenidos se expresan como elementos restantes en los caminos engañosos de mitos con tintes nacionalistas, populistas y apocalípticos del fin de una época con delicadas mutaciones gubernamentales de mudanzas en tiempos furiosos de las guerras. Por eso, el materialista histórico debería retener la imagen dialéctica del pasado que se ofrece “inesperadamente” en el instante de peligro. A cada época, con sus generaciones, le son heredados contenidos de la tradición acorralada por el “conformismo que está siempre a punto de subyugarla. Ya que el mesías no sólo viene como redentor, sino también como vencedor del Anticristo” (Benjamin, “Tesis VI” 26), un don es ofrecido diariamente a las generaciones del presente, compenetrado del pasado, consciente de que si el viento desbastador del progreso continúa, ni los “muertos estarán a salvo del enemigo” (26). En este sentido, como diría Marcel Mauss (2021), “las cosas tienen todavía un valor de sentimiento además de su valor venal” (144) para llegar a esa *terra incógnita* llamada por las ciencias de ficción *arqueologías de futuro de la utopía* (Jameson).

### III

En el epígrafe inicial del *Ornamento de la masa*, Siegfried Kracauer (51) cita a Hölderlin. Recupera el sentido de la poesía para afirmar que es necesario dirigir la mirada hacia lo invisible en las imágenes visibles y leídas que circularon y lo siguen haciendo. Para él, esas minúsculas expresiones de sentimientos, inscritas en las palabras y representaciones artísticas, se arriesgan en las obras de arte con lo onírico e imaginarios para enfrentar las tinieblas de la oscuridad de la muerte. En las sombras del olvido, muchas veces invisibles, Hölderlin subraya que son como esas *líneas de la vida que siguen atizando las llamas de fuegos espirituales del pasado en el presente. Son distintas de los egoísmos e individualismos que viven del placer para*

*consumir. Son como los límites de las montañas, lo que somos aquí podrá completarlo un dios allá con armonía y eterna recompensa de paz.*

A través de rituales y fiestas con las estrellas y lunas cronológicas de la naturaleza, Kracauer considera que esos detalles de culturas milenarias iluminan posibilidades de las imágenes que, acompañadas de sacralidad con la naturaleza, movilizan con el gusto tensiones y conflictos de la felicidad. En sus múltiples representaciones y sensualidades cotidianas de las líneas del cuerpo se observa que el ornamento de rituales y relaciones humanas en la fiesta, como un caleidoscopio de figuras plásticas, ha perdido su sentido comunitario. Kracauer menciona que, en su época, las revistas de moda brotaron en una producción masiva de imágenes de *tillergirls* que podrían ser los antecedentes de esas *cheerleaders*, animadoras que posan formando cenefas humanas para los espectáculos. Actualmente podrían ser esas tantas imágenes de muchachas jóvenes posando en bikinis o ropas interiores en las múltiples pantallas del Facebook. Pero no son solamente imágenes sin contenidos, pues podemos mirar que en páginas personalizadas por especialistas de retoques en fotografías y videos se proponen ser acompañantes de soledades encerradas en las pantallas.

Frente a esta situación de vaciamiento de imaginarios en las imágenes que dominan la conformación de mercancías, y que se expresan simbólicamente en subjetividades de la necesidad, el proceso productivo no solamente se origina en una naturaleza primigenia. Para cumplir su cometido en la obra se destruyen las bases fundamentales interiores de esos organismos naturales (sensibilidad y sensualidad de la estética). La lógica devoradora de la racionalidad del sistema sustrae secretamente contenidos sustanciales de la realidad para alienarlos en movimientos mercantiles sin significación comunitaria y política. Sin embargo, al igual que Walter Benjamin, Kracauer está convencido de que el lugar de una época se acompaña de discretas expresiones de deseos para la felicidad. Aunque son frágiles resistencias del sentido de *Eros en una civilización* moderna de mercancías de cuerpos y subjetividades, también Marcuse (153-72) insiste en que la estética, con sus valores internos de la imaginación, acompañada de placer y sensibilidad, belleza y verdad, arte y libertad, no admite desilusiones al reposicionarse contra y más allá de las construcciones de piedras sin sentido. Plantea que la lucha de sensibilidades de la estética, refugiada en las diversas teorías del arte, desemboca en lugares de combate

contra la racionalidad dominante. Presentes en múltiples juegos de artes del hacer, las sensibilidades del deseo y placer desafían, silenciosa y metafóricamente, la razón dominante. Como los jóvenes en resistencia y rebeldía contra las guerras en 1968, recurren a lógicas tabús de lo salvaje en la naturaleza. Podríamos decir que en una lógica de satisfacción y placer de la fiesta, música y drogas se oponen a esta otra lógica de necesidad y represión. “Atrás de la forma estética sublimada aparece el contenido no sublimado: el apego del arte al principio del placer” (Marcuse 163).

Con *La Ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht confirmamos cómo esas huellas espirituales de los valores de la estética existen en *línea recta* contra las determinaciones y definiciones de identidades establecidas por el orden y progreso de la violencia. En ese “va sans dire” de la culpabilidad y el pecado, diría Brecht, podríamos verificar cómo materiales interiores se deslizan en las obras de arte. Se mueven con contenidos del *gusto*, pero a contracorriente de determinaciones del consumo de cuerpos sin el sentido de habitar con la naturaleza humana del respeto y reconocimiento. En la actualidad de las pantallas llenas de fotografías, un ejemplo de estas contradicciones podrían ser esas muchachas jóvenes, maquilladas y esbeltas a la moda en su condición sociológica de *top models*. Aunque sus movimientos devienen los mismos como experiencia de una matemática compleja de realidades sociales en sus formas exteriores e interiores, devienen también demostraciones estadísticas asexuadas para la industria cultural del consumo.

Sin embargo, consideramos que sus movimientos y sonrisas transigen, a pesar de todo y de diversas maneras, el esquema objetivo de violencia cotidiana. Si hacemos sociológicamente una relación matemática, sin distinguir en las figuras de sensualidad asexuada las particularidades que vienen de la comunidad y la fiesta, perdemos de vista aquellas temporalidades de instintos que, alguna vez, tuvieron lugar. Como diría Marcuse en *Eros y civilización*, si la culpabilidad acumulada en los sofás de los psicoanalistas puede ser comprada por la libertad que se enfrenta a la dominación y el dolor de la represión de la moral, el “pecado original” deberá volverse a cometer de nuevo para que el conocimiento transgresor regrese a los orígenes del “estado de inocencia” (174 y 188). En otras palabras, apoyándose en Freud, muestra cómo los instintos más salvajes de la sexualidad original en la libertad del paraíso podrían ser, justamente, esos momentos

actualizados de transgresión a las leyes dominantes de represión y castigo. Entonces, si dejamos de tomar la experiencia de naturaleza como objeto de dominación y explotación, resurgirían constelaciones de la historia estética sublimada en un “jardín de Edén” donde pudiera crecer la libertad reprimida.

Así, como afirma Bertolt Brecht, “el individuo mismo es de carne y hueso y se resiste al esquema”. La imagen del pasado aparece y desaparece como un *flash* que chispea y se desvanece en el instante mismo que se ofrece para el conocimiento. Y, podríamos decir con Benjamin (“Tesis V” 25) que la imagen y su *verdad no tienen piernas para correr*, pero son el espejo donde se reflejan los procesos neuróticos de mitologización y aberraciones de perversiones de la violencia que transforma todo en objeto y consumo. Por eso, para evitar que desaparezca de la lucha de clases centrada en perspectivas administrativas institucionales de distribución del botín, es necesario que la mirada materialista retenga bellezas del tiempo de la estética en el instante que aparece en el presente. Los recuerdos movilizan los puntos re-finados de confianza en la espiritualidad inmanente de la lucha de clases. Serían esas incondicionalidades y eficacias históricas de las resistencias y rebeldías de la *confianza, valentía, humor y astucia*, que se alejan de las maldiciones del mundo. El *sentido único* de esas palabras en la lejanía del tiempo, al igual que esas “flores vuelven su corola hacia el sol, así también todo lo que ha sido”, en la historia refinada de estirpe secreta en las *revoluciones moleculares* (Guattari), “tiende a dirigirse hacia ese sol que está por salir en el cielo de la historia” (Benjamin, “Tesis IV” 25).

Al igual que poetas e intelectuales insisten en los privilegios de negatividad para conocer más allá de lo visible, nosotros tampoco nos negamos a reconocer que, en las profundidades de los sótanos, existe un lugar habitado por una lucha constante de la racionalidad de belleza como fundamento principal de la humanidad. Incluso, al igual que Brecht, podríamos parafrasear con Juan Villoro (114-7) que bajo la tortura cotidiana de “una belleza errónea” se preparan zumbidos secretos de un placer inaudito. “La belleza más profunda es el error que se disfruta como virtud”. Para servir a la irrupción de un tiempo perdido de revoluciones moleculares en los procesos históricos, incluso, Villoro sugiere que las sonrisas, aun con dientes deformes, agregan un misterio en gestos salvados, rebeldes y fugitivos. Es ese gesto fragmentario del pecado en el derecho positivo, ese error del

conocimiento que no se somete al perfeccionamiento de la necesidad en las fábricas reproductoras con técnicas para el mercado.

Así, desde el cuento, Juan Villoro rastrea ese “tiempo detenido” en la forma que vivimos por ahora. Algo así como ese tiempo saturado de movimientos de la historia que, irritados por el mito de la necesidad del consumo y su violencia, siguen disparando contra los cuadrantes del reloj para detener el tiempo del poder y la dominación. “Cuando el pensar se detiene de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada” (Benjamin, “Tesis XVII” 37-8). Esas líneas o manchas mesiánicas de minúsculas resistencias ayudan a empujar esas puertas entreabiertas para una oportunidad revolucionaria del pasado oprimido. Por esto, el ingreso en ese recinto interior de la creación de la crítica coincide, estrictamente, con el sentido mesiánico de las acciones políticas. Con esta mirada extraviada, en vez de subyugar o subsumir las posibilidades del conocimiento, Kracauer afirma que este tipo de pensamiento extemporáneo “provoca su propia rebelión contra la racionalidad” que, desde luego, vigila y confronta para doblegarlas a la razón dominante del mercado.

Misteriosamente real en la *reproducción técnica de la obra de arte* esa aura irrumpe secretamente en una época saturada de simulacros dominados por el universo digital del mercado. Podríamos decir que la paradoja de la necesidad desde la sociología de una experiencia interior sería esa tentación que vale como un medio para acceder a lo desconocido, pero que se mueve en las imágenes de cualquier cosa ornamentada y conocida en el mundo capitalista. En otras palabras, ese virtuoso anacronismo mesiánico de imágenes en la escritura y la literatura concurren en esa sociología negativa de “experiencia interior” que, diría George Bataille (2002), es ese esfuerzo del lenguaje para desmitificar los diarios acontecimientos de la *necesidad* acuñada por la información diaria de guerras y mortandad administrada por el poder del capitalismo.

Es decir que todo sucede en las confusiones de una violencia divina con la esperanza y construcción del mito de violencia de la necesidad dominada por la desesperanza. Sin embargo, podemos anotar que la voluntad, aunque imperceptible, es esa circularidad del tiempo que deviene sentido íntimo en el retrato de lo que ocurre. Las lágrimas serían ese éxtasis de risas de júbilo apagadas por la miseria cotidiana. Gotas que vienen del corazón y

hacen temblar de miedo, pero la *virtud* de caminos andados en la guerra de tantas representaciones de dioses, vírgenes y santas, que ni se nota en la tormenta de violencia. Permite renovar aquellos instantes que sucumben con el alma de esos actores invisibles que les siguen rogando a los cielos. Son como esos profetas del *Antiguo testamento* y el *Ecce Homo-Jesucristo* con la consciencia segura de la salvación eterna en las preguntas del *por qué señor tanta violencia en la vida cotidiana*. Desde luego que, si se va hasta el final de esas intuiciones de la violencia en el mundo, “es preciso borrarse, sufrir la soledad, sufrirla diariamente, renunciar [a] ser reconocido” (Bataille, *La experiencia interior* 194). En este sentido, por ejemplo, consideramos que los propósitos del viaje de ultramar del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), entre otras tentativas representativas de la negatividad al mundo racional del capitalismo, se han expresado en la ausencia de la necesidad establecida, poniendo en perspectiva esas paradojas de lo *urgente e importante*, insensible en este mundo de violencia (Matamoros 2022).

Con palabras de Walter Benjamin (“Tesis II” 22), añadiré que, en las ideas que tenemos de felicidad, laten con el corazón y la melancolía, inseparablemente, aquellas ideas de redención del pasado en el presente. Y no son reliquias folclóricas de artes del conocimiento de una antropología descriptiva. Tampoco son los grandes tratados de una arqueología representativa de artes rupestres ni una sociología urbana del turismo, vaciada de conexiones estéticas en las artes del mercado reproductivo. Son expresiones que se resisten a morir, aun cuando la muerte está al lado. Así, las espiritualidades toman posicionamiento en las luchas cotidianas. Por esto, afirmo que, a pesar del peso esquemático y matemático del poder establecido en las subjetividades y cuerpos en la *sociedad del espectáculo* (Debord 1992a y b), existen constelaciones históricas de estéticas motivadas por un espíritu rebelde y versátil.

Incluso, podríamos decir que esta dimensión histórica no tiene nada de arcaico de las artes en la historia de la humanidad. Aunque los cuerpos y sus subjetividades son productos de una racionalidad reproductiva del consumo, también son partícipes de complejidades del concepto compuesto de fragmentos conceptuales en una figura dominante. Es decir que nuestro lenguaje está incluido en el esquema conceptual con el que pensamos el mundo. Con él nos pensamos en nuestras relaciones con los otros; somos peregrinos “*siempre en pos de otro peregrino*” (Tokarczuk 257). En

otras palabras, el lenguaje que empleamos está moldeado por lógicas que vacían nuestra experiencia interior personal y colectiva. Como las piedras de una construcción con *un fin en sí mismo*, las imágenes del ornamento de la masa vaciado de contenido ritual y comunitario devienen un espejo o un retrato de leyes y normas de sociedad represiva para el consumo. Ejemplos podrían ser aquellas *selfies* que inundan con sus sonrisas el mercado de imágenes. Dominan el espectáculo ornamentado por la racionalidad del Capital, sin comunidad, pero, también, contienen lo que existe en esas pequeñas expresiones inadvertidas de la vida mutilada por el fetiche del mercado y el dinero.

Así, desde la mirada de Walter Benjamin sobre las *astillas de tiempo rebelde*, y parafraseando a Linda Romero (en Tischler 171), podríamos decir que esas *selfies* son imágenes retocadas y editadas por el *Photoshop*, pero también son esas *astillas del tiempo rebelde*. Esas figuras plásticas de una vida erótica dañada siguen determinando en sus líneas figuras de apariencias, pero también en sus líneas imaginarias refieren aquellos rasgos ocultos inmemoriales de sentimientos hacia el *Otro*. Son esas huellas significantes en la complejidad de alegorías de lo barroco. Cada personaje y/o cada objeto en su combinación significativa significa en su significación comunicativa la inmanencia expresiva de sentimientos con sensibilidades que revelan rasgos de la vida humana en su singularidad. Finalmente, como en los cuentos de hadas, pero en el plano de la verdad, el método historicista compone metodológicamente con los documentos de la historia establecida una “imagen eterna” del pasado. Mientras el materialista histórico deja que el historicismo se agote en el burdel con la “puta del hubo una vez” (afirma Benjamin en las *tesis del concepto de la historia*), intenta representar la experiencia única (completa) del encuentro de la imagen dialéctica con el pasado en resistencia. Recupera las energías melancólicas del *afecto* del *don* comunitario (espiritualidad de las luchas por la felicidad), lo común en el lujo “caballeresco” de esplendores del pasado para reventar el *continuum* de la historia.

#### IV

En este sentido las huellas del *afecto* nunca quedan fuera del juego contextual del *rompecabezas*. Más bien son partes esenciales de convenciones establecidas en las luchas de resistencias y rebeldías. Como afirma Georges

Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*, Walter Benjamin y Bertolt Brecht se atrevieron a comparar la importancia de la *inmanencia política* de imágenes alegóricas barrocas para mirar en los *pasajes* de la historia el pathos de la lucha de clases de la humanidad, aquello que pudiera detener el reloj de sufrimientos (150-1). Se plantearon que era necesario rescatar aquellas pequeñas voluntades subsumidas por el poder establecido en la lucha de clases clásica de vencedores y vencidos. Las voluntades artísticas empecinadas de su tiempo como el expresionismo –por no decir también el dadaísmo y surrealismo– serían esas manifestaciones melancólicas de la gran historia patética de horrores y sufrimientos de la humanidad. Es más, Benjamin y Brecht advirtieron, con la ironía en el teatro de la historia y las líneas y manchas de colores de sus montajes escriturales, los peligros de una mecha encendida a través de los siglos. Sus gritos son advertencias inmaculadas de imágenes, exhortaciones que dejan sabor a cenizas en los siglos del fetichismo de la mercancía y sus guerras nacionales sanguinarias. Para ellos, la corta historia de la modernidad de la civilización y el progreso capitalista con sus guerras mundiales son caricaturas o torpes tentativas territoriales frente a las que amenazan actualmente.

Así, podríamos decir que, en sus escenarios contextualizados, el teatro de Brecht se relaciona voluntariamente con la vida cotidiana, pero no con el realismo que cumple con la función contraria. Es decir que los realistas, al igual que el historicismo dominante, ponen en escena el regreso de lo *Mismo*, relatan lo ordinario del hombre tal cual existe. Como lo diría el mismo Brecht (en Lefebvre 21), esos realistas repiten obstinadamente que “la lluvia cae de arriba para abajo», pero sin preocuparse de tantas sensibilidades subyacentes en lo banal, tan esenciales y maravillosas en la *sal de la vida*. Parafraseando a Françoise Héritier (2017), esa forma de ligerezas y de gracia en el simple hecho de existir permite descubrir en los frutos las delicias del tiempo *extraordinario* en lo ordinario de este mundo de violencia. Amar con confianza todo en la vida sobre la tierra, incluso las inconformidades, permite asumir o racionalizar con cordialidad y confianza esos orígenes profundos de *conjuraciones sagradas* de la *felicidad*, *erotismo* y la *literatura* (Bataille 2008a). Esas *lágrimas de Eros*, diría Georges Bataille (2012 y 2008b), que viven en las tinieblas de lo indecible. Como posibilidades de acciones de felicidad, son exaltaciones de cuerpos y almas que se resisten a morir en el combate cotidiano de tragedia y tristeza en la invisibilidad. Por

eso decimos con Georges Bataille que el lenguaje no solamente se dedica a *decir*. Nos invita a actuar para con-seguir la felicidad *perdida*, esos instantes que nos acompañan diariamente, como una lámpara que alumbramos los caminos a seguir. En efecto, *si fuéramos felices en la historia fetichizada que nos cuentan, estaríamos contentos y no haríamos nada para alcanzarla*.

Entonces, las palabras se encuentran en la violencia que desborda, pero que, también, da esas ventajas a las cuales no se puede renunciar. Es decir, un pensamiento crítico que refleja lo que es: una violencia que no deja de enojarme y angustiarme, pero que impulsa aquellos placeres sensuales de invención inscritos en las artes del hacer poesía *para ser y estar* en este mundo de violencia. Los gritos y desajustes a las metodologías autorizadas tienen el objetivo de ir más allá del silencio. Como violencia ilimitada de la prohibición al amor y amistad entre los pueblos, la violencia divina desenfrenada se aleja constantemente de la contingencia de la violencia mítica (Bataille 2008a); esas verdades establecidas en una democracia manipulada por la violencia del Capital, la guerra y exterminación del *Otro*. Jaime Villarreal (2021) subraya las características propias de la conceptualización de Walter Benjamin sobre violencia divina y violencia mítica. Subraya que el texto de la *Crítica de la Violencia* es un escrito de juventud (1920-1921) seguramente influenciado por la mística judía y por su amistad con Gershom Scholem (1989), especialista, entre otros temas, en los lenguajes de la *Kabbale y su simbólica*. Villarreal resalta del texto de Benjamin que la violencia mítica está en contraste con las experiencias divinas, las cuales confrontan esa violencia instaurada en el derecho de los vencedores. Podríamos decir que el sentido contenido en la violencia divina se enfrenta a la violencia del derecho (*rechtsvernichtend*) de los vencedores. Es decir que, si la violencia mítica del derecho positivo, casi naturalizado, establece límites en las formas de vigilancia, control y castigo, la segunda, la violencia divina, se encuentra constante e ilimitadamente contra la violencia mítica que es culpabilizadora (*verschuldend*) y expiatoria (*sühnend*) a la vez. Por eso, como lo hemos considerado, para Benjamin “la divina es redentora (*entsühnend*)”. Construye su idea de reino de libertad con los símbolos de la sangre como experiencia de la mera vida que Giorgio Agamben (2002) resalta con el concepto de vida desnuda (*nuda vita*). Sería ese *estado de excepción* que enfrenta al derecho demoníaco y su administración que culpabiliza y arrebatamos vidas constantemente.

Para Brecht y Benjamin, esa catástrofe maldita es inminente si no atamos las manos de aquellos que, sin esconderse en los corredores del pensamiento político de una guerra química, tienen los dedos junto al botón nuclear. En el texto de *advertencia de incendio*, Walter Benjamin (*Sens unique* 157) es incisivo. Seguir los caminos clásicos de la política de la lucha de clases de vencedores y vencidos en los espacios institucionalizados por las reformas mercantiles y financieras ha conducido a errores conocidos en las tantas tristezas de las formas políticas autorizadas en la democracia y su derecho culpabilizador. En ese texto, no se trata de saber quién vence o quién vencerá en las arenas milenarias de la confrontación contradictoria de una burguesía y un proletariado alienado por el trabajo abstracto y su fetichismo. Para él, la catástrofe no solamente se encuentra en estas dinámicas burguesas de cálculos e intercambios de distribución, también se manifiesta en términos de intercambios justos e injustos o de lógicas de enriquecimiento establecido por las élites y oligarquías que dominan el mundo. Afirma que todo estará perdido si no detenemos las estructuras del tren político que se dirige al precipicio. Por esto, son una responsabilidad política de la negatividad las artes del hacer en la comunidad. Cortar la mecha antes de que llegué a la dinamita es una cuestión esencial que decidirá sobre la “sobrevivencia o del fin de la evolución cultural tres veces milenaria”. Ya que el ataque, el peligro y el ritmo de las administraciones políticas estatales son técnicas, acompañadas de militarización, y no “caballerescas”, es necesario redimir esas astillas del tiempo mesiánico del pasado en el tiempo del presente como el *tiempo del ahora*, donde están incrustadas esas pequeñas resistencias de la *sal de la vida*.

Aunque las imágenes de este calidoscopio han perdido su sentido ritual erótico de felicidad, consideramos que, a pesar de todo el peso del valor de cambio y consumo, el espectro de Walter Benjamin sigue rozando los aires del tiempo que envuelven la inmanencia de sus creadores. Lo que pudo ser y no fue, lo que sería y no sucedió, lo que llegaría y no llegó en el contexto de creación novadora. Parfraseando a Juan Villoro (114) en la búsqueda literaria de *vida en la tierra*, esas bellezas de la vida diaria son como esas *manzanas bien rojas de la vanidad*. Provocan desconfianza, si no frustración por el vacío inmenso que dejan en el abandono lo sagrado de la comunidad. En las caídas contrarrevolucionarias en folclores reaccionarios del populismo en el ornamento de la masa, las conexiones de espiritualidad

prefieren desviarse de los desvaríos capitalistas de identidades nacionalistas y sus guerras. Muchas veces son impulsos emocionales inadvertidos en una época, pero son párvulas iluminaciones en el tiempo confinado por el poder del fetiche en el capitalismo.

¿Esta disposición metodológica permite salir del círculo vicioso y atormentado de la reproducción moral y reglamentaria del derecho civilizatorio del “demonio” capitalista? Apoyándonos en los aportes revolucionarios del psicoanálisis miramos cómo ese *yo* revisa, constantemente, los orígenes de una cotidianidad normada por los juicios racionales del poder en una época. Entonces, para no ser confundidos con la vida dañada en el ritual repetido del espectáculo mercantilizado, rastreamos, paradójicamente, la vida recta que existe en el dolor de *Ecce Homo* que, desde las sombras de las bombas y botas militares, mira las desproporciones de la grandeza maquiavélica del poder. Creemos, profundamente, en esas vidas mutiladas de los oprimidos, aquellos esclavos que con la voluntad de la libertad siguen manifestando su crítica. Aunque muchas veces desde el pesimismo y la desesperanza, miramos cómo la dignidad y el humor de la esperanza siguen abriendo brechas con inspiraciones de la felicidad atormentada.

Actualmente, la sociedad en su forma teatral está cosificada por dictámenes de buenas conciencias contradictorias del valor de cambio y valor de uso. En esta objetivación de imágenes que recorren el mundo del siglo XXI, que demuestran no solamente situaciones estructurales, también se distinguen en las resistencias de minúsculas ráfagas espirituales de generaciones anteriores. Incluso, en la con-formación de sus elementos “protoplasmáticos” se manifiestan el desempleo, la pobreza y la desesperación con proyectos de desarrollo. Pero ¿acaso no existe en nuestros interiores aires de la lucha de clases que envolvieron las revoluciones anteriormente? Si es así, la inmanencia de la lucha de clases establece la vigencia sagrada de compromisos secretos de lo prohibido en el pecado. Parafraseando a Benjamin (“Tesis II” 23), existen a través de generaciones de la historia de la humanidad encuentros amorosos de humildad y respeto por la historia de los vencidos. Y nuestra generación tiene una cita extra-ordinaria con la *débil fuerza mesiánica*. “A la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico” (“Tesis II” 23).

Así, las capacidades de reorganización y creaciones rizomáticas (Deleuze y Guattari 1980) no son fáciles. Constantemente se ven subsumidas por los múltiples tentáculos de la hidra capitalista. Sin embargo, como las bases estructurales del poder son contradictorias ellas mismas, pues sobreviven también en el combate de fragilidades de experiencia política de la fuerza mesiánica, el espíritu crítico deberá agenciar piezas sociopolíticas de montajes y desmontajes políticos del deseo en las aspiraciones del arte. Entonces, para no quedarnos en las tensiones de la interpretación, incluso filosófica diría Karl Marx (s/a) en sus *Tesis sobre Feuerbach*, subrayamos, sobre todo, cómo contenidos socio-antropológicos y políticos de imaginarios son expresiones minúsculas del *sentido único* (Benjamin 2011), partículas reverdecientes que se reacomodan, como las flores frente al sol, en configuraciones posicionadas y actualizadas con el pasado.

Desde luego que basta una crítica utópica nutrida de esperanza sin posicionamiento. Lo cual no es una situación fácil, pues todo posicionamiento político es relativo en las relaciones sociales capitalistas y su poder. Por esto, debemos ajustar las piezas del ajedrez mediante el montaje de todo aquello de lo que nos apartamos: el dolor y sufrimiento de las derrotas que, finalmente, condicionan nuestros movimientos. Entonces, rastrear en las múltiples expresiones del arte permite poner a disposición y en posicionamiento la inmanencia de la lucha de clases. Como lo sugería el mismo Guy Debord (1992b), lo revelador del inconsciente social y político activo en la vida cotidiana es el deseo que aspira y exige algo de las acciones para el futuro. Desde esta perspectiva histórica miramos cómo fantasmas o espectros de la negatividad en las no-identidades son constelaciones de minúsculas resistencias que se maduran en el tiempo con valores socioculturales teológicos para la producción de espacios alternativos de experiencia política negativa.

Ya que las resistencias existen sobre un fondo histórico que nos precede en la inmediatez de las temporalidades, la memoria deviene un significativo en los espacios de batalla del olvido y de ruptura mediante la creatividad de las artes del hacer, otra vez con la creatividad del lenguaje y la literatura como una novedad absoluta. En otras palabras, si las resistencias contienen significados filosóficos de negatividad y positividad (el no como rechazo y el sí como positividad), es necesario erigir barreras para que nuestro deseo mantenga el significado profundo y consciente de lo que rechazamos. Con la propuesta epistemológica de los *Modos de ver* de John

Berger (2010), apoyado por el espectro de Walter Benjamin, podríamos, epistemológicamente, destacar cómo en esta “Guerra de dioses” los deseos y aspiraciones descentrados o invisibles no son abstracciones individuales de los artistas del arte en absoluto, sino relaciones sociales del sistema que produce subjetividades para el mercado. Así, divisaremos reevaluaciones conceptuales del *valor de uso y la utopía* de Bolívar Echeverría (1998) con Walter Benjamin para destacar en lo *visible*, metodológicamente, cómo lo *invisible* en el movimiento del lenguaje y sus representaciones movilizan partes sustanciales de la vida (Merleau-Ponty 1993); estéticas históricas de imágenes a contrapelo. Las imágenes en *suspense* o en *detenimiento* son como esos tesoros acumulados en la historia, invisibles, pero que dan vida al movimiento.

Como afirma Esther Cohen, “si bien no vivimos el terror de los campos de concentración ni las purgas estalinistas, vivimos la violencia de una guerra silenciosa que se deja ver a diario” (15). ¿Qué hacemos? Ya que el terror contemporáneo (Rusia contra Ucrania y la OTAN, por ejemplo) se vive como un paisaje naturalizado en los espejos de ilusiones para la producción de armamentos cada vez más sofisticados, aquí y ahora es necesario rescatar la posición de ese jorobado, oculto bajo la mesa, que podría “competir sin más con cualquiera, siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie” (Benjamin, “Tesis I” 21). O, quizás, como lo sugiere Sergio Tischler (2019), la idea con las tareas fundamentales del materialista histórico es volver a encender las chispas de ideas en las palabras de esperanza y revolución. Desenterrar los recuerdos del tiempo de rebeldías, contra los hechizos de la magia de los discursos de la violencia mítica, permite actualizar la tradición de los oprimidos, ese “estado de excepción” teológico y mesiánico que es la “regla” de tradiciones en las luchas de la esperanza contra ese enemigo que no ha cesado de vencer.

En este sentido, podemos decir que no es un azar ni una casualidad que Benjamin se haya inspirado en Auguste Blanqui para insuflar el espíritu revolucionario contra el marxismo reducido por sus epígonos estatales a la “muñeca automática” del burdel del historicismo (Löwy y Bensaïd en Benjamin, *Sobre el concepto* 18). Todas las atrocidades positivistas del sistema del vencedor, la larga serie de sus atentados en la historia capitalista, marcan la ruta del progreso continuo de la civilización: “incendios” y “destrucción”

de grandes ciudades milenarias –como el caso de Tenochtitlán en México–, la “matanza” y el racismo inscrito en la civilización. En otras palabras, como lo subrayó Blanqui: “el positivismo es un semi-dios”, cree saberlo todo en todos los confines de la matemática trascendente hasta la Sociología. Así, desde lo alto de su reino del derecho omnisciente no ha dejado de mirar a ese “hombrecillo que osa pretenderse su igual y le dice como a un insecto: ¿Qué hay entre nosotros?” (en Benjamin, *Sobre el concepto* 99 y 118).

La diferencia sería esa *frágil fuerza mesiánica*, infinita y embarazada de significación. Como lo sugiere Gershom Scholem (23 y 24), buscar las llaves perdidas (como Kafka) sería ese deseo infinito de abrir puertas para respirar y rescatar el sentido de *vida* en las sensibilidades inscritas en símbolos mesiánicos y místicos, como en la *Torre de Babel* (Löwy 2004). Ya que el mundo ha llegado a un punto nulo de posmodernidad, otra vez con militarización y guerra, rastrear en las experiencias los contenidos de impulsiones, infinitamente activas del conocimiento de destrucción y redención en la historia, deviene *urgente* para salvar lo *importante* del arte mesiánico de las palabras en las tensiones estéticas de la humanidad. Hacer explotar el *continuum* de violencia (Benjamin, “Tesis XVI” 37) no es nada fácil en una sociedad caída en lo demoniaco desde sus orígenes. Sin embargo, las afinidades electivas en las constelaciones saturadas de tensiones en las experiencias comunican, como los *sueños insumisos de Kafka* (Löwy), múltiples evasiones mesiánicas del sentido de autoridad divina de la palabra absoluta: *vida con dignidad y libertad*. Se trata, desde luego, de una reelaboración selectiva o un montaje del deseo en las *metamorfosis* laberínticas de leyes monótonas de violencia mítica en el arte repetitivo de lo *Mismo*. Una tarea en la ubiunidad del arte que no sea una reproducción técnica, sino posibles invenciones estéticas que modifiquen “maravillosamente la noción misma del arte” (Valéry en Benjamin, 2000 vol. III 269).

### Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Dialectique Négative*. Payot, 2003a.  
 ————. *Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée*. Payot, 2003b.  
 Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*, I. Editora Nacional, 2002.  
 Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Editora Nacional, 2002.

- . *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo, 2008a.
- . *La conjuración sagrada*. Adriana Hidalgo, 2008b.
- . *Les larmes d'Éros*. CPI BUSSIÈRE, 2012.
- Benjamin, Walter. *Sens unique. Précédé de Enfance Berlinoise*. Union Générale d'Éditions, 1988.
- . *Ceuvres*. 3 vols. Gallimard, 2000.
- . *Sobre el concepto de historia: tesis y otros fragmentos*. Apéndice de Auguste Blanqui y prólogo de Michael Löwy y Daniel Bensaïd. Piedras de papel, 2007.
- . *Calle de dirección única*. Abada, 2011.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gil, 2010.
- Carstens, Agustín. “Viene un cisne verde, advierte Carstens... Otra vez”, 2022. <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/jonathan-ruiz/2022/05/05/viene-un-cisne-verde-advierte-carstensotravez/?outputType=amp&fbclid=IwAR1pPnhbwOoMSNTRpqveRIQjARWsent8QGjXzB2ePUUIPEPurFtsiBsvyBI>
- Cohen, Esther. *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. Godot, 2015.
- Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Gallimard, 1992a.
- . *La société du spectacle*. Gallimard, 1992b.
- Deleuze, Gilles et Guattari Félix. *L'anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Les Editions de Minuit, 1980.
- Desroche, Henri. *Sociologie de l'espérance*. Calmann-Lévy, 1973.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Manchado libros, 2008.
- Echeverría, Bolívar. *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. UNAM / Era, 2005.
- . *Valor de uso y Utopía*. Siglo XXI, 1998.
- Guattari, Félix. *La révolution moléculaire*. Les Prairies ordinaires, 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, 1993.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Gallimard, 1966.
- . *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969.
- Gruzinski, Serge. *La guerre des images. De Cristophe Colomb a «Blade Runner» (1492-2019)*. Fayard, 1990.
- Héritier, Françoise. *Le sel de la vie*. Odile Jacob, 2017.
- Jameson, Fredric. *Arqueología del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Ediciones Akal, 2009.
- Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Gedisa, 2008.
- . *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Las cuarenta, 2010.
- Lefebvre, Henri. *Critique de vie quotidienne*. Vol. I. L'Arche, 1958.
- Löwy, Michael. *Franz Kafka rêveur insoumis*. Stock, 2004.
- Marcuse, Herbert. *Eros et civilization*. Editions de Minuit, 1963.

- Marx, Karl. *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*. Grijalbo, 1968.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *Obras escogidas*. Progreso, 1974.
- Matamoros Ponce, Fernando. “Ética, estética y erotismo en formas del deseo y lo religioso. Notas epistemológicas materialistas para una ‘sociología de interioridades’”. *Tla-Melaua, Revista de Ciencias Sociales*, n. 43, 2018, pp. 104-131.
- . “Fantasmas Espectros en las rememoraciones de 500 años de invasión en Mesoamérica”. *A más de 500 años de la invasión de Mesoamérica: Memorias y Resistencias de esperanza Ngigua, Antropología e Historia*. UIEP-ICSyH-BUAP, 2021.
- . “Tiempos y ritmos invisibles de la estética y movimiento del lenguaje indígena zapatista en la pandemia (SARS-COV2 Covid19)”. *Experiencias de resistencias entre utopías y distopías. Luchas invisibles en tiempos de Pandemia*. En Coordinado por Fernando Matamoros Ponce et al. ICSyH-BUAP / Universidad del Egeo, 2022.
- Mauss, Marcel. *Essai sur le don*. Payot&Rivages, 2021.
- Romero Orduña, Linda. “Walter Benjamin y la mirada de las *Selfies*”. *Astillas de tiempo rebelde. Luchas y reflexiones desde la mirada de Walter Benjamin*. Coordinado por Sergio Tischler. BUAP-ICSyH, 2019.
- Scholem, Gershom G. *La kabbale et symbolique*. Payot, 2003.
- Testart, Alain. *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. Gallimard, 2016.
- Tischler, Sergio. *Astillas de tiempo rebelde. Luchas y reflexiones desde la mirada de Walter Benjamin*. BUAP-ICSyH, 2019.
- Tokarczuk, Olga. *Los Errantes*. Anagrama, 2019.
- Villarreal, Jaime. “Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia”. *Critical Reviews on Latin American Recherches*, 2021.
- Villoro, Juan. *¿Hay vida en la tierra?* Albadía, 2019.
- Weber, Max. *Le savant et la politique*. 10/18, 1963.

# Notas para un cine por-venir. Archivo, historia y despertar en el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO  
*Washington University in St. Louis*

## El cine-ensayo: de la radicalidad política a la melancolía

En una famosa escena del filme-ensayo *Le vent d'Est* (Grupo Dziga Vertov, 1970), una joven mujer (Isabel Pons), en el papel de una directora en busca de un cine verdaderamente popular y revolucionario, se topa en una encrucijada con el gran director brasileño Glauber Rocha, quien canta repetidamente dos versos de la canción “Divino maravilhoso” de Caetano Veloso. Tras disculparse por “interrumpir su lucha de clases”, le pregunta hacia qué dirección debe caminar para encontrar el cine político. Rocha apunta hacia dos direcciones, la primera indicando un “cine desconocido, de aventura” y la segunda hacia el “cine del Tercer Mundo”, que caracteriza como “peligroso, divino y maravilloso”, anti-imperialista y anti-fascista. La directora se encamina hacia el Tercer Mundo, patea un balón de fútbol que se ubicaba en el camino, y toma la dirección contraria, hacia el cine desconocido. La voz en *off*, una voz femenina que instruye en segunda persona a la directora, concluye: “regresas a la situación concreta [...] el cine materialista solamente emerge cuando aborda, en términos de la lucha de clases, el concepto burgués de la representación”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones al castellano de fuentes en otros idiomas son mías.

En esta escena, Jean-Luc Godard –quien creó el Grupo Dziga Vertov con Jean-Pierre Gorin– contrapone el cine político radical que buscaba desarrollar tras el eclipse del mayo francés con el tipo de cine antiimperialista que llegaba de América Latina y África, encarnado aquí por Rocha, quizá el director más icónico del Cinema Novo brasileño.<sup>2</sup> Irmgard Emmelhainz propone que en esta escena Godard y Gorin buscan evitar la idealización de luchas sobre las que carecen de medios materiales de comprensión, estableciendo una suerte de solidaridad auto-crítica, informada por la ansiedad de su propia ceguera frente a las sociedades del Tercer Mundo (96). Esta escena es notable, a mi parecer, al encarnar un cine-ensayo consciente de sus límites de representación justo en un momento en el que la certeza enunciativa acompañaba el arte comprometido con las causas políticas. Pese al álgido carácter político de *Le vent d'Est* y de las distintas cinematografías que florecían en América Latina y Europa por esas épocas, la fe radical en el cine comenzaba a agotarse, conforme la política de los años setenta fue articulando resistencias al fervor revolucionario de la década anterior.

En 2017, el director brasileño João Moreira Salles estrena su filme-ensayo *No intenso agora* en el que mira retrospectivamente al momento revolucionario de fines de los sesenta a través de tres filmaciones de la época: una grabación realizada por su madre durante una visita a la China maoísta, un conjunto de documentales y noticieros alrededor del movimiento estudiantil del mayo francés e las imágenes grabadas por un filmador anónimo registrando la entrada de los tanques soviéticos a un vecindario durante la Primavera de Praga, entre otros archivos. Salles invierte la fórmula con la que se suele representar este tipo de eventos históricos. A través de una mirada melancólica y escéptica, *No intenso agora* muestra la efervescencia revolucionaria de los estudiantes e intelectuales en tensión con las clases obreras que decían representar, centrando en particular discursos donde trabajadores muestran su frustración con el protagonismo de las élites intelectuales.

El escepticismo es tan profundo que varios críticos brasileños han acusado a Salles de domesticar el acontecimiento revolucionario, al validar una perspectiva contrarrevolucionaria que, según César Migliorin, el filme

---

<sup>2</sup> Una discusión en detalle de los diálogos y debates entre Godard y Rocha puede encontrarse en Araújo. Los escritos de Rocha sobre Godard, ambiguos en su admiración y mofa del director francés, pueden encontrarse en Rocha 252-67.

presenta como una postura legítima (183). Mi interés en *No intenso agora* no radica en la validación de la postura política de Salles, que Migliorin describe de manera plausible –aunque quizá de manera estrecha como exploraré más adelante–. Más bien, me interesa pensar la manera en que el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo se apropia de manera autorreflexiva de formas históricas del género para pensar la memoria y la distancia respecto a momentos políticos mucho más radicales que el presente. El cine-ensayo es también una palestra para repensar la relación entre el cine y la política en Latinoamérica, tras el agotamiento de las prácticas sesenteras del cine comprometido. En un recorrido por grafitis en las paredes parisinas, Salles encuentra uno que deja sin comentario, pero claramente señala hacia una postura: “Godard, le plus con de Suisses pro-chinois” (Godard, el más imbécil de los suizos pro-chinos). Resulta difícil no interpretarlo como una profunda crítica a las apuestas formales y políticas de Godard.<sup>3</sup>

El presente estudio propone una lectura benjaminiana del cine-ensayo latinoamericano, el género al que pertenece el filme de Salles. Esta discusión se realizará a través de un diálogo con textos canónicos de Walter Benjamin –como el *Libro de los pasajes*, las tesis “Sobre el concepto de historia”, y otros textos—, utilizando en la medida de lo posible traducciones latinoamericanas recientes como las realizadas por Bolívar Echeverría, así como las nuevas traducciones de sus obras aparecidas en España y Estados Unidos. La diferencia en traducciones es considerable y afecta la recepción de las ideas. Respecto a la idea del cine, pienso referir de manera particular al trabajo de Catherine Russell en torno a lo que llama “archivología”. Russell define este término como “un modo de práctica cinematográfica que recurre al material de archivo para producir conocimiento sobre la manera en que la historia ha sido representada y cómo las representaciones no son imágenes falsas sino son materialmente históricas y tienen valor antropológico” (22). Esta definición retoma el concepto benjaminiano de la reproducción técnica para argumentar que la reutilización de materiales de archivo es capaz de producir un modo de reconocimiento e iluminación frente a la historia. Debido a “su creciente prevalencia en el ecosistema de medios [*mediascape*]

---

<sup>3</sup> Quiero señalar que Godard falleció durante el proceso de revisión de este artículo, el trece de septiembre de 2022. Sus contribuciones al cine-ensayo global, incluidas aquellas que Salles rechaza en su filme, son incalculables. Aunque el presente ensayo no tiene la intención de reflexionar sobre Godard, el género al que dedico mi atención sería impensable sin su obra.

contemporáneo”, concluye Russell, la archivología “debe ser reconocida como una nueva y urgente forma de conocimiento” (23).

Siguiendo a Russell, el presente estudio plantea la necesidad de atender al cine-ensayo como un espacio fundamental de pensamiento sobre la historia, un pensamiento cercano al legado teórico y crítico de Walter Benjamin. Para articular este último punto, el ensayo dialoga con autores que han explícitamente definido el género con relación al pensamiento benjaminiano sobre la historia como Nora Alter y Timothy Corrigan. Además, mi perspectiva dialoga de manera particular con teóricos latinoamericanos y españoles –como Federico Galende, Florencia Abadi, Elizabeth Collingwood-Selby y José Manuel Cuesta Abad–, quienes han explorado distintas aristas del concepto benjaminiano de historia. La constelación intelectual de este ensayo también abarca algunos de los lectores esenciales de Benjamin en la tradición anglosajona como Susan Buck-Morss.

Desde estos parámetros, este ensayo procede con dos secciones teóricas. Una discute el cine-ensayo como género en conexión con la teoría benjaminiana. El segundo discute textos del canon fílmico latinoamericano como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1968) en la manera en que permiten pensar la genealogía del cine-ensayo en la región. Las siguientes dos secciones proponen que el cine-ensayo latinoamericano contemporáneo encarna una forma benjaminiana de pensar la mediación cinematográfica y la historia. Esta idea se explora discutiendo textos teóricos en diálogo con dos filmes-ensayo recientes: *Esquirlas* (2020) de la argentina Ana Gayralde y *Como el cielo después de llover* (2020) de la colombiana Mercedes Gaviria. En la parte final, discutiré *No intenso agora*, como texto que encarna una noción benjaminiana de la historia, el cine y el archivo. Mi estudio cierra con una coda que reflexiona sobre el problema de la futuridad en y del cine latinoamericano actual.

### **El cine-ensayo en clave benjaminiana**

Uso los términos *cine-ensayo* (la práctica en general) y *filme-ensayo* (los textos en particular) como manifestaciones de un género cinematográfico que ha existido por muchos años pero que ha encontrado un lugar particular a partir de los años ochenta. La definición mínima del género describe una práctica que se alimenta de las tradiciones del cine documental y la

ensayística literaria para desarrollar temas como la revisión de la historia y sus archivos, la materialidad de la producción de la cultura y/o la constitución subjetiva del yo del artista y su memoria personal. Esta es, por supuesto, una definición heurística para los propósitos de este ensayo, lejos de agotar la complejísima discusión que existe sobre si constituye un género o un modo formal, las características que lo definen y las distintas formas de concebir su historia. Como discute Antonio Weinrichter, el cine-ensayo es un concepto reciente que tiene sentido solamente a partir de los ochenta, gracias a la obra en esa década de cineastas como Godard, Chris Marker y Harun Farocki (20), constituyéndose como un desarrollo particular del cine documental (23).<sup>4</sup>

El cine-ensayo es una práctica muy cercana a la teoría benjaminiana. Timothy Corrigan plantea que Benjamin “describe y anticipa la posición conceptual del sujeto ensayístico en la medida en que puede intervenir en las corrientes de la historia” (174). De acuerdo con Corrigan, esto se observa particularmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y en *El libro de los pasajes*. En el primero, continúa Corrigan, Benjamin identifica la capacidad de “producir conocimiento dentro de las corrientes de la historia, específicamente como un acto de ‘reconocimiento’” (174; Benjamin, *Selected 4* 262).<sup>5</sup> Esto se cristaliza particularmente en la relación entre pasado y presente descrita por Benjamin en *El libro de los pasajes*:

No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente arroje luz sobre lo pasado, sin que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. (Benjamin, *Libro 465* en Corrigan 174)<sup>6</sup>

Corrigan concluye: “siguiendo a Benjamin, caracterizaría la agencia ensayística dentro de la corriente de eventos históricos como la diferencia

<sup>4</sup> Para una discusión a fondo del cine-ensayo a partir de Farocki, Marker y Godard, véase Rascaroli, *The Personal Camera*.

<sup>5</sup> Reproduzco aquí la referencia de Corrigan, quien cita de manera particular la tercera versión del ensayo, que contiene una reflexión sobre el periódico y los lectores ausente de la versión traducida por Bolívar Echeverría, que utilizo aquí.

<sup>6</sup> He reemplazado aquí la versión usada por Corrigan con la traducción castellana. Creo que la traducción al inglés refleja mejor el sentido de la última aseveración: “is not progression, but image, suddenly emergent.” (Benjamin, *Arcades 462* citado en Corrigan 174).

entre atestiguar eventos y reconocer eventos, donde el acto de reconocimiento es tanto un rescate como una expectativa que reencuadra el acto de atestiguar". Así, "Expulsando, preservando y esperando a la vez, el ensayista entra a la corriente de los acontecimientos balanceando múltiples puntos de vista hacia esos eventos como momentos arriesgados de reconocimiento que son también actos de expectativa intelectualmente insistentes" (175). Los filmes-ensayo que me interesa discutir aquí operan desde este mecanismo. Al recuperar materiales audiovisuales del pasado, directores como Salles ensayan una relación entre pasado y presente que no aparece, como sugiere Benjamin, como una iluminación entre ambas temporalidades, sino como la emergencia de imágenes que visibilizan una multiplicidad de puntos de vista y una nueva formalización y encuadre de los acontecimientos del pasado. Es, dicho en pocas palabras, "apoderarse de un recuerdo como éste relumbra en un momento de peligro", como Benjamin discute en sus *Tesis sobre la historia* (*Tesis* 40).

Aparte de la cuestión histórica, resulta importante considerar que el cine-ensayo, como observa Nora Alter, "funciona como un género de crítica sociopolítica que utiliza sonidos e imágenes de manera impredecible para producir teoría" (10). Esta aseveración es bastante cercana a la estética misma del *Libro de los pasajes*, cuya compilación y edición de fragmentos adquiere sentido no sólo en el comentario, sino en la edición. Aquí puede sin duda recordarse la exposición de Susan Buck-Morss sobre la política de la historia y el presente imbricada en el método de Benjamin: "Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión de la cultura (alta y baja), central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura tenga en sí la capacidad de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva la voluntad colectiva y política de cambio" (14). El cine-ensayo como práctica, particularmente de los años ochenta en adelante, funciona dentro de un concepto análogo de transmisión histórica. Como observa Alter: "Una de las características arquetípicas del género es que desnaturaliza eventos, representaciones y problemas, desafiando por tanto formas aceptadas de ver y entender al mundo" (13). Considero así que el cine-ensayo como praxis es quizá una de las artes más benjaminianas del presente, un género que, como demuestran Corrigan, Alter y muchos otros críticos, se ha multiplicado en el siglo XXI precisamente por la necesidad de formas

de pensamiento crítico en una época como la nuestra, saturada no sólo de imágenes, sino con un acceso sin precedente a archivos del pasado.

### **El cine-ensayo latinoamericano: memoria, historia, radicalismo**

El cine-ensayo latinoamericano actual opera en la intersección entre una genealogía política particular al cine de la región y la persistencia de las lógicas de polarización ideológica que han venido definiendo la política del continente desde los populismos de los años treinta. El cine-ensayo en América Latina tiene sus raíces en el cine militante y político que se desarrolló en el arco histórico que va desde el primer peronismo en la Argentina a fines de los cuarenta, pasando por la Revolución cubana y las culturas de la militancia en los años sesenta, hasta el auge de las dictaduras militares en los setenta. Dentro de esta tradición histórica se pueden identificar varios filmes canónicos como parte del género. Los ejemplos de participantes en el cine-ensayo abundan: la obra de Fernando Birri, los documentales de Santiago Álvarez, el Grupo Cine Liberación donde estuvieron Fernando Solanas, Octavio Getino y otros cineastas, el Grupo Cine de la Base creado por Raymundo Gleyzer y la documentación del golpe en Chile de parte de Patricio Guzmán caben bien dentro de la definición del término y constituyen una genealogía alternativa y paralela a la que ejemplifican directores franceses como Godard y Marker. El cine-ensayo latinoamericano de esta época no siempre es estudiado desde esta categoría, que se ha vuelto paradigmática sólo recientemente. Las obras que podrían considerarse filmes-ensayo normalmente están subsumidas en la crítica a reflexiones sobre otras configuraciones genéricas y temáticas como el documental social (Burton), el cine militante (Ansa Goicoechea y Cabezas) o la producción identificada con las “rupturas del 68” (Mestman).

En estudios recientes, las obras clave del periodo han comenzado a ser reconsideradas desde el concepto de “cine-ensayo”, enfatizando características literarias, textuales y formales que no pueden generalizarse a todo el cine documental. No es raro encontrar a figuras del cine de autor o a directores de culto identificados con el género: el chileno Raúl Ruiz (Corrigan 183-7) o el brasileño Eduardo Coutinho (Ortega 116), por ejemplo. Así, varios críticos han comenzado a localizar obras maestras de los años del

Tercer Cine como filmes-ensayo que exceden los parámetros convencionales del cine documental. Un ejemplo es *Coffea Arábica* (1968) de Nicolás Guillén Landrián. Livon-Grosman utiliza la clasificación para afirmar que el cine-ensayo, contrariamente a lo que afirman algunos críticos, no debe sólo identificarse con el cine de autor, y que el cine político tiene un lugar esencial en el género. En el caso de Guillén Landrián, Livon-Grosman apunta que sus películas tienen una “cualidad ensayística” que “surge en parte de su distanciamiento respecto a una objetividad descriptiva y pura, y su uso de formas del montaje que promueven la interpretación” (244). Siguiendo preceptos de la Situacionista Internacional, Livón-Grosman también atribuye al director cubano el uso del *détournement*, la rearticulación de elementos para generar nuevas formas de sentido y efecto, como un elemento ensayístico (244).

Más conocido es el caso de la obra maestra del Grupo Cine Liberación de Argentina, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1968). Humberto Pérez-Blanco ha desarrollado una defensa de este trabajo como filme-ensayo, apuntando no sólo a la variedad de características formales que lo relacionan a descripciones del género, como la de Corrigan, sino al hecho de que Jean-Luc Godard mismo lo ha citado como una influencia para su trabajo en el Grupo Dziga Vertov (Pérez-Blanco 237). María Luisa Ortega señala, además, que *La hora de los hornos* opera a través de ciertos procedimientos fundacionales del cine-ensayo, entre ellos la narración ensayística, el uso del montaje de materiales de archivo y la generación de un proceso de pensamiento crítico (108). Un caso más es el de Patricio Guzmán y su largo corpus de trabajos documentales con fuertes elementos narrativos y uso del archivo. Sus obras más recientes, como *El botón de nácar* (2015), en el que conecta la memoria de la dictadura de Pinochet con las historias del colonialismo, el etnocidio contra los pueblos indígenas y los problemas ecológicos del Antropoceno, están claramente alineadas al cine-ensayo (Holweg). Finalmente, señalaría el caso de otro chileno, Ignacio Agüero, cuyos trabajos, según Adriana Bellamy Ortiz, reflejan “una búsqueda personal y artística sobre la creación cinematográfica” y su filme *Aquí se construye* (2000) “rebasa el documental y se transforma en cine-ensayo” (68).

Tomando en cuenta esta genealogía, no debe sorprender que el cine-ensayo ha experimentado un verdadero auge en el siglo XXI. En parte,

esta tendencia ha sido relativamente opacada dentro de la enorme cantidad de cine documental que se produce en América Latina hoy en día, y que ha venido acompañada por un incremento paralelo de aproximaciones críticas (p. e. Foster; Navarro y Rodríguez; Arenillas y Lazzara). María Luisa Ortega organiza este nuevo auge en formas aplicables a los textos que analizaré a continuación. Su análisis señala por un lado narrativas temporales que ensamblan materiales históricos que se acompañan de un recuento autobiográfico en el tiempo (112), un tipo de trabajo cercano a documentales relacionados con el legado de las dictaduras y su impacto en los directores que las producen, como *Los rubios* (Albertina Carri 2003). Otros textos, según Ortega, acarrean narrativas de desplazamiento en el espacio, como *Opus* (Mariana Donoso, 2005), que documenta el viaje de la directora a San Juan, Argentina, lugar de su nacimiento, así como del nacimiento de Domingo Faustino Sarmiento, para documentar protestas (113). Finalmente, Ortega identifica una vertiente que explora temas de verdad y representación con formas que deconstruyen el proceso mismo de hacer cine. Sus ejemplos son *Un tigre de papel* (Luis Ospina 2007) y *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho 2007). *No intenso agora* de Salles, admirador y seguidor de Coutinho cabría en esta categoría.

### **El cine-ensayo latinoamericano y la redención de la historia (en torno a *Esquirlas*)**

La tradición de cine-ensayo que apenas resumo aquí requeriría una mayor atención crítica y un trabajo de sistematización que está por hacerse, a contrapelo de lo enormemente difícil que dicha empresa puede suceder dada la dificultad de encontrar copias de calidad suficiente de muchos de estos filmes. Por el momento, me interesa señalar, más cercano a mis objetivos, que los filmes-ensayos latinoamericanos que han alcanzado mayor visibilidad en la última década han derivado de manera particular de estéticas informadas por, o afines a, la vertiente benjaminiana. De manera particular, estos textos acusan un interés en torno a documentos históricos que necesitan re-interpretación, a la exploración de subjetividades personales con relación a los legados del pasado, a la conexión entre lo personal y lo político que se ha estetizado en distintas formas de la narrativa del yo en el neoliberalismo y a las fantasmagorías que acechan al presente latinoamericano

con relación a personas y documentos ausentes. El cine-ensayo latinoamericano se encarna como una manifestación de la tendencia de la llamada autoteoría, que se ha institucionalizado en la cultura académica y artística occidental contemporánea y que busca romper las narrativas de autorreconocimiento propias del individuo para reorientar al *yo* en torno a procesos históricos e intersubjetivos (Cavitch).

“El historiador”, observa Benjamin en uno de los momentos clave del *Libro de los pasajes*, “es el que invita a los difuntos a la mesa” (484). El cine-ensayo latinoamericano contemporáneo sigue un patrón que concibe las imágenes del pasado como una fantasmagoría. Margaret Cohen explica este punto claramente al observar que el carácter fantasmático de las imágenes corresponde a una expresión del objeto “mediada a través de procesos subjetivos de carácter imaginativo” (240). Como observa Sarah Kofman, una referencia de Cohen, la ideología muestra “un mundo ya transformado, encantado” (11). Russell retoma estas intuiciones para definir la práctica de archivología atada al uso de imágenes en géneros como el cine ensayo:

La archivología involucra el concepto de imágenes como objetos en el mundo. Arrancados de sus patrias narrativas, se vuelven documentos culturales, alegorías de su propia producción y, potencialmente, “resurrectas” para hablar en sus propios términos. Mientras estas imágenes retienen una autonomía que conduce más allá de la fantasmagoría, las imágenes de estrellas de cine y de películas familiares –los momentos que atraen al cinéfilo– conducen de vuelta a la fantasmagoría y se apropian no sólo del objeto imagen sino también de su memoria sensorial. (143)

Aunque Russell se refiere aquí específicamente a la relación del cinéfilo con la historia del cine, yo argumentaría que las “películas familiares” constituyen un archivo extendible a otras formas de registro audiovisual, como los videos caseros, los documentales del pasado y otros objetos, mientras que las “estrellas de cine” pueden ser, dentro de este archivo ampliado, miembros de la familia, amigos perdidos, personajes históricos, etc.

Esta fantasmagoría plantea una serie de relaciones con el pasado y con el archivo que se han desarrollado de manera reciente en las lecturas latinoamericanas y españolas de Benjamin. Federico Galende extrae de Benjamin la idea de una “contemplación melancólica” definida por su “fijación tenaz a todo aquello que aparece por medio de la revelación de

su condición moribunda”, al que Benjamin derivó de sus estudios sobre el Barroco (116; Buck Morss 197; Benjamin, *Trauerspiel*). La mirada crítica de Salles a la decadencia del discurso revolucionario de los sesenta cumple estas condiciones: una serie de revelaciones sobre ese momento histórico en la contemplación de su crisis. Pero antes de llegar ahí, es necesario enfatizar el hecho de que el concepto de historia de Benjamin, y del cine-ensayo contemporáneo, están fuertemente vinculados a una noción de historia definida por el olvido y por el carácter siempre fantasmagórico de su rememoración. Cuesta Abad nos recuerda: “en los escritos de Benjamin hay siempre huellas de una escritura previa, restos de un *tras*-texto o un *retro*-texto cuya ausencia es como una indicación al dorso que, de ser descubierta, permitirá a menudo leer los caracteres crípticos que presenta frontalmente cada texto” (94).

Estos principios iluminan los procedimientos desplegados por el cine-ensayo de años recientes. Un buen ejemplo proviene de los dos filmes galardonados en la duodécima edición del Premio Cinema Tropical a Mejor Documental: *Esquirlas* (2020) de la argentina Natalia Gayaralde y *Como el cielo después de llover* (2020) de la colombiana Mercedes Gaviria. *Esquirlas* está completamente compuesta de grabaciones caseras que Gayaralde hizo a los doce años de edad con una cámara Sony de 8mm, capturando la explosión de una fábrica de municiones en Río Tercero, población de la provincia de Córdoba. Esta fábrica también producía de manera encubierta bombas y armas que se vendían para el conflicto de la ex-Yugoslavia en los años noventa, durante el gobierno de Carlos Menem. El filme registra, entre otras cosas, el proceso de encubrimiento del tráfico de armas, un crimen de Estado que se trató de encubrir, la identificación del operario como chivo expiatorio, y el efecto a corto y largo plazo de la explosión y de la expansión de químicos como el fosfato en el medio ambiente.

*Esquirlas* ilustra la relación entre lo personal, la archivología y la revisión del pasado. El cine, plantea Nico Baumbach, “toca en los aspectos privados singulares y contenidos de nuestras formas de vida y los trae al uso común. Esta es su dimensión política” (16). Baumbach nos recuerda que Benjamin desarrolló una idea de “memoria involuntaria” que tiene “un poder mesiánico que asociaba con el materialismo histórico en oposición a la historia teleológica” (142). Bolívar Echeverría traduce este término como “recuerdo obligado”, presentando así la idea de Benjamin: “el conocimiento

en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replérgarse como un instante –como una imagen dialéctica– el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad” (*Tesis* 73). Es importante notar que la traducción al inglés tiene una arista algo distinta, traduciendo “recuerdo obligado” como “involuntary memory” (*Selected Writings* 4 403). Creo que la ambigüedad entre “obligado” e “involuntario” ilustra bien el carácter benjaminiano de filmes como *Esquirlas*. El archivo privado y personal de Gayaralde captura de manera involuntaria el acontecimiento histórico, que permanece latente en las cintas guardadas en él. Al verlas en retrospectiva, Garayalde las transfiere al “uso común” y devienen un recuerdo obligatorio fundado, precisamente, en “el conocimiento de un instante”, los momentos concretos de la mirada de la precoz cineasta de doce años capturando una totalidad del presente que sólo el tiempo le permitiría discernir.

*Esquirlas* sugiere también una imaginación crítica a contrapelo de las narrativas cerradas respecto a la relación entre justicia y el deseo del neoliberalismo menemista de controlar la memoria histórica. Este tipo de documental apunta así a formas de repensar el archivo. Benjamin observa en *El libro de los pasajes* que “en la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinad(a) época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido desde siempre’” (466). El historiador materialista, como el cineasta del cine-ensayo, reproduce así una lógica del despertar: “Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa” (467). Allison Ross conecta estos pasajes con una metodología práctica en la cual el objeto histórico “se remueve completamente del proceso de devenir y es por tanto redimido” (107). Este mecanismo es eminentemente político en la medida en que, según Benjamin, el trabajo del historiador “libera las inmensas fuerzas de la historia que permanecen encadenadas en el ‘érase una vez’ de la historiografía clásica” (*Libro* 465). Para Florencia Abadi, “el recuerdo produce una acción en el presente, pero detona un material explosivo que se encuentra en el *pretérito*” (195). Sería difícil encontrar una ilustración más literal de este punto que *Esquirlas*, donde la memoria de la explosión de la fábrica de Río Tercero plantea la idea de una acción de justicia en el presente, un despertar frente a formas del crimen de Estado del neoliberalismo temprano que todavía no están procesadas como parte fundamental de nuestra contemporaneidad.

La relación con los archivos y la historia no es el único ángulo benjaminiano relevante. Nora Alter nos recuerda que cada innovación tecnológica (el sonido, la cámara de 16mm, el video y la transición digital) trajeron consigo contextos institucionales y condiciones materiales para el florecimiento y transformación del cine ensayo (27). Para los autores del cine-ensayo, Alter propone, “la filmación es la extensión de la escritura y la escritura la extensión de la filmación –los dos medios están profundamente entretejidos” (13). Sobre este punto, Alter recupera en el ensayo “El autor como productor”, donde Benjamin plantea la necesidad del autor de repensar la naturaleza de los géneros literarios para responder al “progreso técnico”, “la base de su progreso político según el pensador alemán” (42). En estos términos, Benjamin esboza la tarea de la “refuncionalización de la forma para cumplir dos condiciones: suprimir la oposición entre ejecutante y oyente, y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido” (44). *Esquirlas* cumple con esta refuncionalización a cabalidad. En una de las secuencias finales, Gayaralde observa: “las imágenes sobreviven a los cuerpos”. Al suprimir la oposición entre técnica (el video de 8mm marcado por la degradación del tiempo) y el contenido (los cuerpos afectados por el fosfato en Río Tercero), Gayaralde ensaya cinematográficamente la impensada estela que está inscrita, desde siempre, en la formulación misma de la imagen.

### **El giro digital y el cine-ensayo como crítica de la cinematografía (en torno a *Como el cielo después de llover*)**

El cine-ensayo revela una voluntad crítica posibilitada por, y en respuesta a, las implicaciones estéticas, políticas e ideológicas del giro digital en el cine contemporáneo. Laura Rascaroli observa que “los desarrollos tecnológicos facilitan una cinescritura que es cada vez más personal e idiosincrática” lo cual a su vez genera “la posibilidad de hacer un cine menos condicionado por las formas comunes de significación y por sistemas industriales de financiamiento y producción” (5). Esto, continúa Rascaroli, permite al cine-ensayo tener una inflexión política que es “la encarnación directa del sueño de un cine de expresión personal y crítica, libre de las limitaciones de la producción sistémica, y mejor equipada para escapar al control de todas las formas de censura. Rascaroli concluye que la época contemporánea del cine-ensayo “está políticamente modulada no sólo porque el ensayo

da voz a la necesidad de expresión crítica independiente, aún si es sólo de manera utópica, sino también porque está constitutivamente en contra de su época” (5). Está “matriz anacrónica de la forma”, es la que permite a diversas formas del cine-ensayo llevar a cabo una archivología que rompe la distancia entre pasado y presente, y que centra la futuridad política de sus materiales. Asimismo, añade Rascaroli, uno puede considerar que el “cine-ensayo es el cine del futuro, el cine de mañana” (6) precisamente porque puede simultáneamente articular aquello que está fuera de la moda o del tiempo con la urgencia del presente.

Los debates en torno a la revolución digital son muy extensos y complejos para referirlos aquí. Pero es necesario recordar que, a la vez que Benjamin urgía a los autores a seguir el progreso de la tecnología, era también necesario mantener una conciencia crítica respecto a sus ramificaciones. Como observa Samuel Weber, “lo que se condena en la era de la reproductibilidad tecnológica no es el aura en sí, sino el aura del arte como trabajo de representación, una obra que hubiera tenido su lugar fijo, que hubiera tomado su lugar en y como la imagen del mundo”. En la era tecnológica, a la que pertenece particularmente el cine, “lo que queda es la mediaura de un aparato cuyo vistazo toma todo y no da nada a cambio, excepto quizá el parpadeo de un ojo” (49). Como han estudiado Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, el cine contemporáneo se ubica en una suerte de hipermodernidad en la cual articula una identidad plural y multiculturalista que, más allá de la sala de cine, alcanza esferas y audiencias diversas (*La pantalla global*). Sin embargo, un enfoque benjaminiano requiere reconocer la existencia, por un lado de un nuevo modelo de totalización imperialista del cine comercial, algo que se observa claramente en espacios multiplataforma como el Universo Cinemático de Marvel, que es posibilitado por la revolución digital desde su producción –que se basa fundamentalmente en el uso avanzado de tecnologías como el CGI– hasta su distribución, que implica tanto la colonización de altos porcentajes de las pantallas de cine global gracias a la distribución digital, como al creciente dominio de la plataforma de streaming Disney+.<sup>7</sup>

A su vez, en América Latina, como estudian Josexo Cerdán y Miguel Fernández Labayén, la “flexibilidad y versatilidad de lo digital” ha

<sup>7</sup> Para un estudio del Universo Cinemático Marvel en sus distintas dimensiones, véase McSweeney.

multiplicado los sistemas de producción, particularmente en “industrias nacionales que han tenido experiencias discontinuas o casi inexistentes de producción” (498). El nuevo imperialismo y la nueva diversificación cultural, las nuevas estructuras de poder y dominación y las nuevas posibilidades de la crítica y la resistencia, vienen juntas en los desarrollos tecnológicos, como Benjamin continuamente intuyó en su obra. Los filmes-ensayo contemporáneos utilizan de manera particular la tecnología digital para reciclar, editar y reencuadrar las imágenes del pasado. La directora Jill Daniels examina en un ensayo reciente la manera en que el *found footage* –las grabaciones encontradas en archivos personales o al azar–, permiten una práctica documental flexible posibilitada por nuevas tecnologías. Entre estas posibilidades está evitar los costos asociados con derechos de propiedad intelectual o de acceso a archivos oficiales, así como una mayor libertad para mediar la memoria en esos archivos a través de prácticas híbridas de filmación (74). Resulta indiscutible que la relativa facilidad con la que las tecnologías actuales permiten la digitalización del material analógico, su recombinación y la incorporación de nuevos elementos ha creado la posibilidad de filmes experimentales y personales con muchas menos limitaciones de parte de las estructuras institucionales del financiamiento cinematográfico.

*Como el cielo después de llover* es uno de esos filmes posibilitados por estas dinámicas tecnológicas y estéticas. En él Mercedes Gaviria recupera videos familiares que su padre tomó durante su infancia y juventud. Gaviria es hija de Víctor Gaviria, uno de los grandes cineastas sociales del continente, quien, además de hacer sus filmes sociales hiperrealistas, filmaba continua y obsesivamente a su familia. *Como el cielo después de llover* se ocupa por un lado del filme clásico de Gaviria durante los años noventa, *La vendedora de rosas* (1998), una adaptación libre de un cuento de Hans Christian Andersen enfocado en una niña pre-adolescente que vende rosas en Medellín y se droga para hacer su vida más tolerable. Este filme corresponde a la infancia de Mercedes, capturada en los videos caseros. La otra parte del documental sucede cuando Mercedes Gaviria vuelve a Colombia –tras estudiar cine en Buenos Aires y convertirse en sonidista– para asistir a su padre en la filmación de *La mujer del animal* (2016), una brutal película sobre una mujer que es secuestrada por un delincuente y violada y abusada de manera repetida. *Como el cielo después de llover* equilibra dos temáticas. Por un lado, establece

una reflexión alrededor del hecho de ser hija de un padre más comprometido con su oficio que con su familia, algo manifiesto cuando Gaviria es mostrado jugando el rol de padre putativo de las jóvenes actrices de *La vendedora de rosas*, o en el hecho de que el hermano de Mercedes se niega a aparecer incluso frente a la cámara de su hermana.

Por otro lado, y de manera más relevante a mi argumento, el filme pone en escena las diferencias generacionales en torno a la ética de la representación cinematográfica. Gaviria hace un cine que, como observa atinadamente Juana Suárez, “se acerca demasiado a la realidad y no permite evadirla. Ese exceso de realidad no se da sin cierta incomodidad en el espectador, algunas veces traducida en rechazo” (100). Gaviria lleva muchos de los recursos conocidos del neorrealismo italiano y otras formas de cine social (la utilización de actores naturales, la filmación en estilo documental, etc.) a una de sus manifestaciones más radicales y sin compromisos. Las reacciones a este cine siempre han sido extremas. El director colombiano Carlos Mayolo acusó a Gaviria de hacer “pornomiseria”, un término utilizado por la generación mayor para condenar la espectacularización de la pobreza y la violencia (Suárez 100).

Sin embargo, las críticas más recientes reconocen que la violencia del filme es política en la medida en que la vuelve “insoportable a los ojos de las espectadoras y los espectadores” (Valencia y Herrera Sánchez 15) que sirve como “alarma de despertador, una protesta contra la impunidad de los Animales y el estatus secundario de las mujeres en Colombia (Pobutsky 116). A su vez, Valencia y Herrera Sánchez reconocen los problemas que emergen de este modelo de representación, al observar que las violencias de género son acompañadas por un “close up extremo de la miseria, tanto económica como humana, una especie de *frame* colonial donde la realidad aparece recortada y en desconexión espacio temporal”. Esto no quiere decir que la película simplemente reproduzca, como describen Valencia y Herrera Sánchez, al animal desde una perspectiva racializada, ya que Gaviria incorpora “algunas pinceladas sobre Colombia y sus violencias acumulativas, en vinculación con el contexto capitalista, el paramilitarismo, el desplazamiento, la colonialidad de género, que se refleja en la precarización absoluta de ciertas poblaciones feminizadas” (13). Las críticas concluyen enfatizando los límites del filme de Gaviria en su representación de las mujeres como indefensas y sujetas al neopatriarcado, lo

que requiere un “descentrar la mirada” y no sólo replicar “la experiencia espectral” (22).

Resulta evidente que Mercedes Gaviria, respetando el legado de su padre y trabajando para él, registra una incomodidad respecto a si este hiper-realismo sin cortapisas que constituyó uno de los cines políticos más aplaudidos por la crítica en los años noventa mantiene esas mismas cualidades en el presente. Su mirada cinematográfica es una forma de descentramiento en el sentido que describen Valencia y Herrera Sánchez. Esto es patente en la grabación detrás de cámaras de *La mujer del animal* realizada por Mercedes Gaviria. La directora pone sobre la mesa de diversas maneras la diferencia en términos de género sobre la representación. En una escena, por ejemplo, Mercedes registra a Víctor nervioso por el peligro de que el Animal sería presentado desde un punto de vista positivo. En otra, ambos conversan en el coche. Víctor afirma que había que llegar al dolor, a los gritos y a la violencia para registrarla, coincidiendo con su hija sobre el talento de los actores. A la vez, Mercedes le dice a Víctor que le pidieron Rivotril para resistir las escenas (Víctor observa que combinar el Rivotril con alcohol ayuda a olvidar). La escena más brutal, sin embargo, comienza con una imagen del guion de Víctor con la siguiente descripción:

Escena 50. Ext/Int. Rancho de Perros. Noche.

EL ANIMAL, RATAMIADA, PAPUTAS, LA VACA, EL CHIVO, BURRITO Y CHAMBÓN llegan con dos prostitutas al rancho de perros.

AMPARO cierra la puerta con una tabla.

Por una hendija, escandalizada, ve que las desnudan, las violan, les dan por detrás y se desaforan en una orgía sobre sus cuerpos.

Acto seguido, Mercedes observa “esta escena me da para pensar en las posibilidades del fuera de campo. En el cine de Víctor, la ficción y el documental se tocan todo el tiempo”. Mercedes advierte que las prostitutas que actúan son reales y que los actores que interpretan al actor y los amigos tienen memorias personales de escenas similares. Mercedes continúa subrayando que las tomas largas del cine de Víctor la incomodan. Mercedes reflexiona: “cierro los ojos, pero sigo escuchando”. La escena continúa con una imagen borrosa de la noche y el llanto de las mujeres siendo violadas ficcionalmente en la película de Víctor, concluyendo con el director diciendo “corte”.

Russell estudia el uso reciclado de películas clásicas como estrategia para suscitar un “despertar” en el sentido benjaminiano del término. De esta manera, “el despertar y la experiencia aurática están alineadas de manera cercana, en otras palabras, como formas de percepción producidas a través de la modernidad tecnológica y no opuestas a él. Ambos tienen un impulso utópico y mesiánico detrás –una urgencia política que está específicamente localizada en el reino de las imágenes” (195). Russell deriva su discusión de dos críticas que han trabajado estos temas desde otras perspectivas. Por un lado, Laura Mulvey anota que las nuevas tecnologías crean un “cine sujeto a la repetición y el retorno” que “visto en nuevas tecnologías sufre de la violencia causada por extraer un fragmento del todo que, como en un cuerpo, ‘hierre’ su integridad” (179). Esta violencia no sólo permite que los fragmentos apropiados adquieran nuevas relaciones y revelaciones, sino que fomentan un “espectador pensativo” que reflexiona sobre el cine y el pasado (186).<sup>8</sup> Mulvey, una crítica feminista, permite a Russell desarrollar un modelo de lectura del “gendered archive”, es decir, la posibilidad de utilizar fragmentos del archivo mediático para “constituir un despertar de las mujeres del largo dormir del cine del siglo XX” (197).

El filme de Mercedes Gaviria opera de manera suplementaria al de Víctor incorporando la memoria y la experiencia de las mujeres que en sus filmes son violentadas de una manera ficcional pero no alejada de la realidad. En una escena de la infancia de Mercedes, vemos a Víctor a media filmación de *La vendedora de rosas*. Víctor trabaja un *coaching* detallado pero firme con la joven actriz. Mercedes nos dice que el trabajo con actores naturales tomó cinco meses de filmación, incluidas las visitas de las niñas (muchas de ellas en situación de calle), a la casa para ensayar, donde llamaban a su padre “papá Víctor”, suscitando los celos de Mercedes. Es ampliamente sabido en Colombia que la protagonista de *La vendedora de rosas*, Leidy Tabares estuvo encarcelada, mientras que algunos de los actores murieron asesinados, aunque la prensa ha reportado también que Leidy y Víctor mantienen una relación de amistad hasta ahora.

Más allá de la anécdota, la perspectiva de Mercedes pone en escena las tensiones de clase y raza entre la familia de Víctor y las chicas con las que trabaja. Se nota asimismo la manera en que la esposa de Víctor debe

<sup>8</sup> Mulvey a su vez extrae su reflexión de la obra de Roland Barthes (*Camera Lucida*) y de Raymond Bellour, de quien extrae el término “pensive spectator”.

sacrificarse de diversas maneras para tomar la responsabilidad de sus hijos durante estas filmaciones. En el caso de *La mujer del animal*, la perspectiva de género de Mercedes pone en entredicho la política misma de representación que la crítica suele ver de manera positiva al observar la incomodidad que produce filmar realidades que sufren los mismos actores naturales que participan en las películas. Podría decirse, siguiendo a Russell y a Mulvey, que *Como el cielo después de llover*, al editar los filmes caseros y profesionales de Víctor dentro de la narrativa de Mercedes, despierta dimensiones de género implícitas en la trayectoria del gran director colombiano, pero invisibles dentro del encuadre hiperrealista de sus obras.<sup>9</sup>

La segunda referencia de Russell es Donietta Torlasco. Torlasco argumenta que el cine digital tiene una característica ensayística en la medida en que factores como “el juego, la suerte, la discontinuidad y la fragmentación [...] regresan aquí para transgredir la ‘ortodoxia del pensamiento’ en la intersección entre el cine y la práctica de archivo” (xiii).<sup>10</sup> Terlesco invoca el concepto de archivo de Jacques Derrida: “La estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida 24). Desde estas ideas, Russell argumenta que “en la era digital, con su acceso renovado a los filmes canónicos y sus herramientas para la recombinación, el archivo ha provocado un despertar que Walter Benjamin presumiblemente predijo [...] a mediados de los años treinta” (196).

Esta reflexión teórica permite entender la radicalidad de trabajos como el de Mercedes Gaviria. Al realizar la filmación de *La mujer del animal*, Gaviria construye un archivo archivante que determina la estructura misma de su contenido archivable, registrando y produciendo un acontecimiento. Aún en la corta distancia entre el filme de su padre y el suyo (aproximadamente cuatro años), Gaviria produce un filme que pone sobre la mesa un

<sup>9</sup> No está de más señalar que *Como el cielo después de llover* no es el único documental en torno a *La mujer del animal*. También existe *Buscando al animal* (2017), dirigido por Danni Goggel, productora del filme de Víctor que, además de registrar el proceso del filme, rastrea las experiencias de los actores naturales y otros miembros de la comunidad respecto a las dinámicas de violencia y marginación representadas en la película. De cariz más realista, sin embargo, valdría la pena un análisis separado de este trabajo.

<sup>10</sup> Torlasco extrae su definición del ensayo a partir de “El ensayo como forma” de Theodor W. Adorno (Adorno 11-34).

despertar sobre las dinámicas de género y clase del llamado “cine social” del que Víctor es una figura señera. Mercedes basa su filme-ensayo en el acto de recombinación de toda la filmación de Víctor, no sólo sus filmes canónicos, sino también las películas personales y caseras que se volvieron archivables retrospectivamente gracias al filme de Mercedes.

En este acto de archivo, Mercedes Gaviria transforma los filmes caseros y su propia grabación de la grabación de Víctor en *La mujer del animal* en paratextos y suplementos que contienen los elementos para un despertar crítico. El mundo estrecho y cerrado del realismo de Víctor Gaviria no puede en sí preservar estos elementos, pero la totalidad de sus filmaciones, incluyendo los videos caseros, pueden recombinarse a través del montaje para generar no sólo una visibilización de lo no dicho dentro del cine de Víctor, sino también una reconfiguración semántica de la política misma del cine social y realista latinoamericano, dominante durante la infancia de Mercedes. Como cineasta emergente, ella articula retrospectivamente la futuridad del cine de Víctor al prever el agotamiento de las posibilidades críticas de su estética (lo que Derrida y Benjamin llamarían un “futuro anterior”).<sup>11</sup> *Como el cielo después de llover*, en sus capas de pasados cinematográficos y tecnológicos, y en su uso de la edición, detona un despertar crítico que permite reconfigurar retrospectivamente al cine latinoamericano.

### **La memoria de la radicalidad y la futuridad en la melancolía (en torno a *No intenso ahora*)**

Cierro el círculo abierto al inicio de este ensayo regresando a *No intenso ahora*. Como mencioné al principio, la crítica del filme es relativamente unánime en pensarlo como un texto conservador que vacía de sentido revolucionario las imágenes del pasado. En una puntual lectura benjaminiana, Mariana Duccini Junqueira da Silva condena al filme de manera inequívoca, observando que, desde el título, la “enunciación melancólica” de Salles implica una “neutralización de las potencialidades insurgentes en las imágenes de la historia” (17). La crítica a Salles por su enunciación melancólica me parece simultáneamente inobjetable y reduccionista. La teoría benjaminiana desarrolla un modelo más complejo en torno a la

<sup>11</sup> Sobre las correspondencias entre Benjamin y Derrida a este respecto, véase Levine, *A Weak Messianic Power*.

melancolía de izquierda, lo cual a su vez permite revalorar el filme de Salles desde otras perspectivas.

Enzo Traverso define la “melancolía de izquierda” como “el resultado de un duelo imposible. El comunismo es a la vez una experiencia terminada y una pérdida irremplazable en una era en que el fin de las utopías obstaculiza la separación del ideal amado y perdido, así como una transferencia libidinal hacia un nuevo objeto de amor” (96). Traverso, sin embargo, anota que esta forma conservadora de pensar “podría también verse como una forma de resistencia contra la dimisión y la traición”, ya que constituye no sólo “el rechazo obstinado de cualquier compromiso con la dominación” sino también “una premisa necesaria del proceso de duelo, un paso que precede a este y lo permite en vez de paralizarlo y que de ese modo ayuda al sujeto a volver a ser activo” (47). Traverso recobra aquí la reflexión de Benjamin en sobre el *Trauerspiel*: “Traiciona al mundo la melancolía y lo hace justamente por mor del saber. Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas” (*Obras* 371). Para Traverso, “Benjamin transformaba la visión tradicional de la melancolía en un abordaje fenomenológico de objetos e imágenes” (100), y concluye que Benjamin

contra esa melancolía fatalista hecha de fatalidad y cinismo [la que los críticos atribuyen a Salles], valorizaba una melancolía diferente, consistente en una suerte de postura epistemológica: una intuición histórica y alegórica de la sociedad y la historia, que procura aprehender los orígenes de la pena de ambas y reúne los objetos e imágenes de un pasado a la espera de la redención (103).

A contrapelo de los críticos brasileños de Salles, la recuperación de un “intenso ahora” desde el título mismo del documental muestra que la enunciación melancólica del director no es fatalista, sino contemplativa e interesada en la rearticulación futura de esos gestos perdidos en la memoria de los años sesenta.

Reconozco por supuesto que la valoración positiva o negativa de *No intenso agora* depende fundamentalmente de un acto de interpretación. Pero creo que el mensaje del filme no está dirigido a condenar o a vaciar de sentido la radicalidad política del 68 global, sino a recobrar en el archivo los puntos ciegos de dicha radicalidad, aquellos que la condujeron a su extinción. El fin de las utopías que ocupa a pensadores como Traverso es un

problema teórico serio, que también aquejaba al Benjamin de las *Tesis sobre la historia*. El famoso *dictum* de que “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (*Tesis* 40) articula de manera precisa que el vaciamiento histórico es el resultado de un olvido estructural que sustenta la persistencia de los sistemas de dominación. Elizabeth Collingwood-Selby señala que “bajo el régimen general de una historia que con vistas a la consolidación del presente –presente en el que ella misma se legitima– pragmáticamente administra tanto la memoria como el olvido” (224). Collingwood-Selby continúa proponiendo que existe un olvido de lo inolvidable y, por tanto: “los instantes que, en la historia, toda la humanidad ha olvidado exigen de la historia el reconocimiento de su naturaleza inolvidable –irrevocable–, pero la historia jamás podrá responder por sí misma y en sí misma a dicha exigencia” (28).

Considero que *No intenso agora* formula en sus métodos y su discurso una respuesta a esta insuficiencia de la historia, particularmente desde una perspectiva donde el “enemigo”, la supresión de la promesa emancipatoria de los años sesenta, ha vencido irrevocablemente. Collingwood-Selby cuestiona la idea de que el simple desplazamiento de la empatía del vencedor a los vencidos manifieste la “verdad excluida de dicho pasado” (30). La empatía, observa Collingwood-Selby, asume que es “posible sacarse de la cabeza todo lo que se sabe del transcurso ulterior de la historia” (31). En estos términos, me parece que los detractores de Salles le reclaman precisamente esto: el no poder representar a los años sesenta de manera empática, enfatizando el carácter positivo de esa historia sin reconocer el transcurso dentro del cual esos ideales y movimientos fueron derrotados. Uno podría añadir que si algo ha caracterizado la política de representación histórica en el siglo XXI es el esfuerzo (no siempre exitoso) de representar las voces de los marginados, los oprimidos, los subalternos. Lo que indica Collingwood-Selby es que esa tendencia es una forma de administración de la historia que, pese a sus intenciones, replica la historia de los vencedores con un simple cambio de perspectiva. La enunciación melancólica del *No intenso agora*, en contra de esta postura, es suscitar un trabajo de duelo respecto a la belleza de esa radicalidad perdida para poder abrir el espacio de una radicalidad por-venir.

*No intenso agora*, desde esta perspectiva, es legible como un filme-en-sayo cuyo centro no es la contemplación melancólica del pasado, sino una

serie de despertares y destellos que provienen de los límites de la historia del 68 global. En el título, hay una doble temporalidad. No se puede obviar el hecho de que el filme se realiza y lanza en el medio del proceso de destitución de la presidenta Dilma Rousseff y el encarcelamiento del expresidente Lula Da Silva. En este contexto, el intenso ahora de los levantamientos de los sesenta contrasta de manera fehaciente con el fin del ciclo político de la izquierda brasileña, que resultaría en la presidencia de Jair Bolsonaro. De igual manera podría considerarse la debilidad política de la izquierda francesa contemporánea ante el neoliberalismo tecnocrático de Emmanuel Macron y el auge del neofascismo de Marine Le Pen. O, en China, más allá de la Revolución Cultural que tendría lugar después de la visita de su madre, se puede también señalar el capitalismo rampante y el creciente autoritarismo del régimen de Xi Jinping. Resulta absolutamente claro que no se puede recuperar la historia de manera materialista en este contexto sin reconocer la promesa utópica y sus límites. La mirada melancólica resultante de la derrota es la que puede, desde el objeto perdido, armar una reflexión plenamente dialéctica.

La perspectiva de Salles emerge también de una conciencia respecto a su propia clase social, como parte de las élites brasileñas. Su padre, Walter Moreira Salles es fundador de Unibanco, que ahora constituye con Itaú la institución financiera más importante de Brasil, controlado por Pedro Moreira Salles, hermano de João. Un segundo hermano, Fernando, es también parte de los negocios financieros y mineros de la familia. El tercer hermano en la familia es Walter Salles, el conocido director que alcanzó fama internacional con uno de los filmes más conocidos del cine social latinoamericano de los noventa, *Central do Brasil* (1998), y la película que ficcionaliza la juventud del Che Guevara, *Diarios de la motocicleta* (2008). João ha desarrollado una carrera más modesta que la de su hermano, en la cual también se encuentra una inclinación hacia la izquierda política, incluyendo un documental sobre la campaña de Lula en 2006, lo cual explica en parte las implicaciones que el juicio político a Dilma Rousseff tiene en su trabajo posterior. Esta conciencia de clase aparece de manera patente en su otro filme de consideración, *Santiago* (2007) donde recupera y reedita las grabaciones hechas para una película fallida sobre el mayordomo de su familia. Según observa Jens Andermann, la característica central de su trabajo es “una construcción refractada e intersubjetiva de la memoria de un pasado perdido que sólo

puede emerger al ser confirmada por la voz y la mirada de otro”, en este caso su hermano Fernando (166). Aunque la crítica de Salles por momentos utiliza su filiación a esta familia como argumento para descalificar su autoridad artística, creo que el sentido de complicidad y culpa es esencial para su mirada. Esto se debe en parte porque la genealogía de su fortuna está borrada de *No intenso agora*, aunque sería obvia para un espectador brasileño, y en parte porque introduce un grado de escepticismo personal al hecho de que su madre sea la que esté visitando la China maoísta.

Así, el valor documental de *No intenso agora* viene de los momentos donde Salles, como intelectual de élite, indica los puntos ciegos de los estudiantes que participaron en los distintos movimientos. En lo que corresponde al 68 francés la narrativa se ocupa de mirar los efectos del protagonismo de Daniel Cohn-Bendit, quien en el filme es presentado, por lo menos en mi lectura, como alguien cuyo personalismo coopta y debilita al movimiento sin contribuir mucho de vuelta. Más fuerte aún es la presentación de videos en los cuales miembros de la clase proletaria y los sindicatos laborales franceses denuncian ser excluidos por los estudiantes de los movimientos. Esta desconexión constituye quizá la tesis central del filme, explicitada en una conversación entre estudiantes y trabajadores de una fábrica de Citroën. Salles observa que los trabajadores de la época llamaban a los estudiantes del movimiento “nuestros futuros patrones”. En otra escena vemos a una trabajadora insatisfecha por el acuerdo alcanzado entre un sindicato y sus patrones, observando que el corazón de sus demandas no fue cumplido. Los ejemplos abundan: el discurso apasionado de un mesero refiriendo su situación y confrontado en un momento con la risa de la asamblea, la conspicua ausencia y marginalidad de los ciudadanos negros en las protestas. La mirada hacia estos hechos con la pura nostalgia de una revolución sería más apolítica. El filme muestra un despertar doloroso, porque su lección es que no puede haber revoluciones de las élites intelectuales, si los trabajadores no participan en ella. Esta lección, más que la pura celebración de esos hechos, es la que responde al llamado de Benjamin de “arrancar la tradición de las manos del conformismo, que siempre está a punto de someterla” (*Tesis* 40). O, para usar las palabras de Torlesco, la contemplación de los obreros en las márgenes de los movimientos estudiantiles provee la “posibilidad de mirar un futuro que no se asemeje al pasado” (xv).

Unos años después de *No intenso agora*, Salles produjo un filme-ensayo notable, *O marinheiro das montanhas* (2021) del también brasileño Karim Aïnouz. El filme es un diario personal que narra el viaje de Aïnouz a Argelia a recobrar la historia de su padre, quien se separó de su madre para participar en la guerra de independencia. El recorrido está filmado de una manera borrosa, en parte recreando el carácter indefinido de las memorias del director. La reflexión central gira en torno a esa vida alternativa, potencial, en la revolución argelina, que Aïnouz hubiera vivido si él y su madre no hubieran ido a Brasil (los padres se conocieron en Estados Unidos como estudiantes). Sin entrar en detalles que alargarían aún más mis reflexiones, traigo a colación el filme de Aïnouz porque creo que acompaña de manera interesante a *No intenso agora*: son filme-ensayos que, desde una perspectiva artística y de izquierda del presente, buscan no sólo entender una vida revolucionaria que no tuvo lugar pleno en el pasado, sino también cuáles son las condiciones de futuridad escondidas en los silencios y márgenes de sus respectivos archivos.

En los últimos momentos del filme, Salles observa que el archivo de filmaciones caseras en las que aparece su madre comienza en los sesenta, se vuelve cada vez más escaso en los setenta, hasta que gradualmente desaparece en los ochenta. La madre aparece, según Salles, feliz de estar viva. De estas filmaciones, retoma sobre todo las que tuvieron lugar en China, un país “imágenes pobres y mal filmadas que registran el encuentro de mi madre con la realidad de un país opuesto a todo lo que ella conocía”. Salles observa que esas eran las memorias más felices de su madre, “con una intensidad que el tiempo le robaría”. Salles concluye que lo que interesaba a su madre era la belleza de lo inesperado. Este repositorio de lo inesperado es parte de la mirada que el filme-ensayo tiene sobre China, pero no sobre Francia, un sentido de novedad revolucionaria, viva, efímera, fugaz, con más futuridad que las revoluciones de occidente. O en las palabras de la madre de Salles: “después del shock del encuentro inesperado, sucede la inefable emoción de la forma inesperada”. Esta forma inesperada es retomada al mostrar imágenes de un Mao humano, mientras escribía. La voz de Salles observa su deseo de que la imagen de Mao escribiendo su famoso verso “maldigo el curso del río del tiempo”, a su vez inmortalizada por el novelista noruego Per Petersson (*I curse the river of time*), de la que el director brasileño extrae la cita. En resumen, la contemplación melancólica de

la edad de la revolución, en sus formas inesperadas, en su belleza estética, archiva las imágenes para la imaginación el futuro.

### **Coda a manera de conclusión. Walter Benjamin y la archivología del cine-ensayo latinoamericano**

La escena final de *No intenso ahora* es quizá el más profundo y esencial acto de archivología en el filme. Con el fado “Nã quero rosas vermelhas” de fondo, en interpretación de Maria Alice, el filme nos presenta *Los trabajadores saliendo de la fábrica Lumière en Lyon* (1895), de Louis Lumière, considerado por muchos la primera obra cinematográfica de la historia. La canción tiene una letra que indica claramente el deseo de vivir por encima de la obligación de sacrificarse por una causa: “soy muy joven para morir/ y tengo rosas rojas en mi tumba”. En yuxtaposición, la película fundacional del cine, único texto presentado sin comentario cierra el filme-ensayo de Salles con una promesa de principio, de apertura. Resignifica la melancolía del cine. Siguiendo la línea descrita por Traverso, citada anteriormente, *No intenso ahora* no se limita a la contemplación del pasado, sino lleva a cabo un trabajo de duelo. Como afirma Derrida, “el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes” (*Espectros* 23). Al cerrar con un montaje que apunta al origen y al deseo de no morir, el filme apunta hacia un por-venir: un vivir que ya no radica en el pasado.

La constelación crítica en torno a la teoría benjaminiana que he entretejido en este ensayo propone un modelo de lectura de obras, textos y filmes que recombinan la memoria del pasado para llevar a cabo el trabajo que Benjamin atribuye al historiador del materialismo histórico. En sus diferencias, los filmes-ensayos latinoamericanos discutidos aquí son textos que capturan las posibilidades críticas del cine en dos momentos políticos precisos: el intenso ahora de los años sesenta, en una potencialidad revolucionaria que nunca acabamos de compre(he)nder del todo, y el intenso ahora del neoliberalismo, un capitalismo acelerado y totalizante que constituye el enemigo que venció las promesas emancipatorias de las generaciones anteriores. A contrapelo de las ideologías que han llamado al fin de la historia o al agotamiento de cualquier posibilidad de pensamiento revolucionario –el “realismo capitalista” que según Mark Fisher hace más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (*Realismo*)– el

cine-ensayo latinoamericano contemporáneo, heredero de cineastas revolucionarios como Santiago Álvarez, Fernando Solanas y (sin duda también) Víctor Gaviria, desarrolla una archivología que reflexiona intensamente sobre los mecanismos de representación del arte y la historia. Esta reflexión convierte al género del cine-ensayo en una praxis crucial a todo el cine contemporáneo, y en la condición de posibilidad para un cine por-venir, nacido de la comprensión benjaminiana sobre los instantes de peligro y en contra de los historicismos, que vuelven hegemónico, como hace mucho del cine de Hollywood, la perspectiva de los vencedores.

Invoco para cerrar mi estudio un último filme-ensayo: *Pirotecnia* (2020) de Federico Atehortúa Arteaga, parte de la productora colombiana Invasión cine, quien también produjo *Como el cielo después de llover*. Simplemente me voy a limitar a mencionar que *Pirotecnia* engarza tres elementos que hacen eco de las historias en otros filmes-ensayo. El primero es una memoria colectiva: el caso de los “falso positivos”, en el cual el ejército colombiano asesinaba jóvenes o compraba cadáveres para disfrazarlos de guerrilleros y simular éxito militar. El segundo es una memoria familiar: el hecho de que la madre del director ha dejado de hablar, y el filme muestra una serie de videos registrando su mudez. El tercero es una historia de origen: un filme considerado el primero en la historia de Colombia, en torno al intento de asesinato del presidente Rafael Reyes y la ejecución de los responsables en 1906. Sin entrar en más detalles, *Pirotecnia* es un filme podría llevar mi reflexión en otro derrotero, porque en él no hay memoria que redimir, sino un proceso de duelo frente al dolor, un procedimiento que apunta más radicalmente hacia la necesidad de dejar el pasado atrás.

Este filme encarna un nuevo proyecto de producción desarrollado por la compañía Invasión, que, como el filme de Mercedes Gaviria, da cuenta del pasado violento de un país marcado por los magnicidios, las guerras civiles, el paramilitarismo, el narcotráfico y la violencia social. Un arco constituido por una cultura audiovisual del siglo XX que va desde ese primer filme colombiano hasta *La mujer del animal*. Son directores jóvenes que están pensando un cine del futuro. El hermano de Atehortúa Arteaga, Jerónimo, también director, lanzó en 2020 un libro titulado *Los cines por venir*.<sup>12</sup> El repertorio de entrevistados es realmente notable e incluye algunos

---

<sup>12</sup> Quiero agradecer a mi estudiante doctoral Santiago Rozo Sánchez por traer a mi atención el trabajo de los hermanos Atehortúa Arteaga.

de los cineastas más osados del mundo –Apichatpong Weerasethakul, Lav Díaz, Albert Serra, Pedro Costa, Béla Tarr, Rita Azevedo Gomez, Víctor Erice, Alice Rohrwacher, Kelly Reichardt– y varias figuras en las distintas vanguardias del cine latinoamericano: Víctor Gaviria, Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Luis Ospina, Albertina Carri, Mariano Llinás.

El prólogo del libro, inspirado por el texto de Walter Benjamin, se titula “El cineasta como productor”. Jerónimo Atehortúa Arteaga plantea:

La noción de autor como productor proviene de Walter Benjamin y es utilizada para aclarar que la política autoral es sobre todo un asunto vinculado con la producción. La política en el arte no se resuelve en la tendencia ideológica que contiene la obra, sino en cómo ella actúa en su campo. Los directores y directoras que intervienen en este libro son políticos en términos de la política del cine y no de los “temas” que tratan. El cine es sin duda un campo de batalla y me interesa reflexionar sobre él con quienes han luchado por realizar una expansión de lo sensible. La cuestión de la política en el arte está en la participación que hace el artista en el sistema de producción modificándolo, y esto sólo podría lograrse en la constante intención de crear un nuevo cine, en la búsqueda de innovaciones de lenguaje y poéticas. El cine entendido así es una proyección hacia el futuro. (24)

Resultaría difícil articular una conclusión mejor para el presente trabajo. El cine-ensayo latinoamericano es la vanguardia en el campo de batalla de nuestro cine. Tiene bien internalizada la lección de Benjamin sobre el hecho de que los archivos del pasado sólo tienen sentido como proyecto a futuro. Que los cineastas jóvenes colombianos, entre los mejores de nuestro continente, tengan esta agenda es quizá la mayor evidencia del arte visual por-venir.

### Obras citadas

- Abadi, Florencia. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Miño y Dávila, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obras completas 11*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2003.
- Alter, Nora M. *The Essay Film after Fact and Fiction*. Columbia UP, 2017.
- Andermann, Jens. “Performance, Reflexivity, and the Languages of History in Contemporary Brazilian Documentary Film.” *Latin American Documentary*

- Film in the New Millennium*. Editado por María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara. Palgrave, 2016, pp. 155-172.
- Ansa Goicoechea, Elixabete y Óscar Ariel Cabezas (eds). *Efectos de imagen ¿qué fue y qué es el cine militante?* Lom, 2014.
- Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nació)*. Dir. Ignacio Agüero. Ignacio Agüero Producciones, 2000.
- Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara. *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. Palgrave, 2016.
- Araújo, Mateus. “Jean-Luc Godard e Glauber Rocha. Um dialogo a meio caminho”. *Godard Inteiro ou mundo em pedaços*. Heco Produções / CCCBB, 2015, pp. 29-44.
- Atehortúa Arteaga, Federico. *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Crítica, 2020.
- Barthes, Roland. *La cámara Lucida. Notas sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós, 2004.
- Baumbach, Nico. *Cinema/Politics/Philosophy*. Columbia UP, 2019.
- Bellamy Ortiz, Adriana. “Cine-ensayo latinoamericano. Ignacio Agüero, voy y memoria”. *Cuadernos americanos*, n. 164, 2018, pp. 61-82.
- Bellour, Raymond. “The Pensive Spectator”. Traducido por Lynne Kirby. *Wide Angle*, n. 9, v. 1, 1987, pp. 6-10.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Edición y traducción de Pablo Oyarzún. Metales Pesados, 2008.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ítaca, 2008.
- . *Obras. Libro 1. Vol. 1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. “Las afinidades electivas” de Goethe. El origen del Trauerspiel alemán*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Abada, 2006.
- . *El autor como productor*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ítaca, 2004.
- . *El libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedermann y traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, 2004.
- . *The Arcades Project*. Traducido por Howard Eiland. The Belknap P of Harvard UP, 2003.
- . *Selected Writings vol. 4. 1938-1940*. Editado por Howard Eiland y Michael W. Jennings. The Belknap P of Harvard UP, 2003.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert e introducción de Bolívar Echeverría. Ítaca, 2003.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el libro de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikoff. Visor, 1995.
- Burton, Julianne, ed. *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990.
- Buscando al animal*. Dir. Danni Goggel. Polo a Tierra / Viga Producciones, 2017.

- Cavitch, Max. "Everybody's Autotheory". *Modern Language Quarterly*, v. 83, n. 1, 2022, pp. 81-116. <https://doi.org/10.1215/00267929-9475043>
- Central do Brasil*. Dir. Walter Salles. Riofilme / VideoFilme, 1998.
- Cerdán, Osetxo y Miguel Fernández Labayén. "Introduction. Digital Changes in Latin American Cinemas". *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 28, n. 4, 2019, pp. 493-502. <https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1638235>
- Coffea Arabiga*. Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC, 1968.
- Cohen, Margaret. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*. University of California Press, 1993.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados, 2009.
- Como el cielo después de llover*. Dir. Mercedes Gaviria. Gentil / Invasión Cine, 2020.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne. After Marker*. Columbia UP, 2011.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada, 2004.
- Daniels, Jill. "Blurred Boundaries. Remediation of Found Footage in Experimental Autobiographical Documentary Filmmaking". *Journal of Media Practice*, v. 18, n. 1, 2017, pp. 73-82. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1306338>
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Trotta, 2004.
- Diarios de motocicleta*. Dir. Walter Salles. FilmFour / BD Cine / Wildwood, 2004.
- Emmelhainz, Irmgard. *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Esquirlas*. Dir. Natalia Garayalde. Punto de Fuga, 2020.
- Foster, David William. *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. University of Arizona Press, 2013.
- Galende, Federico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales Pesados, 2009.
- Hollweg, Brenda. "A Questioning Situation. Patricio Guzmán's Essayistic Exploration of Fragile Planetary Configurations". *New Cinemas*, v. 15, n. 1, 2017, pp. 13-32.
- Kofman, Sarah. *Camera Obscura. Of Ideology*. Traducido por Will Straw. Cornell UP, 1999.
- Jogo de cena*. Dir. Eduardo Coutinho. Matizar / VideoFilmes, 2007.
- La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007.
- La hora de los hornos*. Dirs. Fernando Solanas y Octavio Getino. Grupo Cine Liberación, 1968.
- La mujer del animal*. Dir. Víctor Gaviria. Polo a Tierra / Viga Producciones, 2016.
- La vendedora de rosas*. Dir. Víctor Gaviria. Filmamento, 1998.

- Le vent d'Est*. Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin), dirs. Polifilm / Anouchka Films / CCC Films. 1970.
- Levine, Michael. *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida and Celan*. Fordham UP, 2014.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio-Prometeo Moya Valle. Anagrama, 2009.
- Livon-Grosman, Ernesto. "Inside/Outside. Nicolasito Guillén Landrián's Subversive Strategy in *Coffea Arabica*." *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. Editoras Elizabeth A. Papazian y Caroline Eades. Wallflower, 2016, pp. 237-255.
- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Cine Ojo, 2003.
- Los trabajadores saliendo de la fábrica Lumière en Lyon*. Dir. Louis Lumière. Lumière, 1895.
- McSweeney, Terrence. *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. Columbia University Press, 2018.
- Mestman, Mariano, ed. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Akal, 2016.
- Migliorin, Cezar. "No intenso agora de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento". *Revista Eco Pós*, v. 21, n. 1, 2018, pp. 176-183. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i1.16085>
- Mulvey, Laura. *Death 24x A Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, 2006.
- Navarro, Vinicius y Michael J. Lazzara. *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Palgrave Macmillan, 2016.
- No intenso agora*. João Moreira Salles, dir. VideoFilmes, 2017.
- O Marinheiro das Montanhas*. Karim Ainouz, dir. VideoFilmes, 2021.
- Opus*. Dir. Mariana Donoso. Storyopolis, 2005.
- Ortega, María Luisa. "Encounters with the Centaur. Forms of the Film Essay in Latin America". Traducido por Laura Podalsky. *The Routledge Companion to Latin American Cinema*. Editado por Marvin D'Lugo, Ana M. Lopez y Laura Podalsky. Routledge, 2018.
- Pérez-Blanco, Humberto. "The Hour of the Furnaces as an Essay Film". *A Trial of Fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Editado por Javier Campo y Humberto Pérez-Blanco. Intellect, 2019.
- Petterson, Per. *I curse the River of Time*. Trad. Charlotte Barslund y Per Petterson. Harvill Secker, 2010.
- Pirotecnia*. Dir. Federico Atehortúa Arteaga. Invasión Cine, 2020.
- Pobutsky, Aldona Bialowas. "Victor Gaviria's *Mujer del animal* and the Banality of Violence Against Women". *Studies in Latin American Popular Culture*, n. 39, 2021, pp. 104-119. <https://doi.org/10.7560/slapp3906>
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower, 2009.

- Rocha, Glauber. *On Cinema*. Ed. Ismail Xavier. Traducido por Stephanie Dennison y Charlotte Smith. I.B. Tauris, 2019.
- Ross, Alison. *Revolution and History in Walter Benjamin. A Conceptual Analysis*. Routledge, 2019.
- Russell, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke UP, 2018.
- Silva, Mariana Duccini Junqueira da. “A enunciação melancólica em *No intenso agora*. Neutralização das potências insurgentes em imagens da história”. *Alceu*, n. 38, 2019, pp. 17-32. <https://doi.org/10.46391/alceu.v19.ed38.2019.9>
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle, 2009.
- Torliasco, Domietta. *The Heretical Archive. Digital Memory at the End of Film*. University of Minnesota Press, 2013.
- Traverso, Enzo. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Traducido por Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Un tigre de papel*. Dir. Luis Ospina. Congo Films, 2007.
- Valecia, Sayak y Sonia Herrera Sánchez. “Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes *Backyard: el traspatio* y *La mujer del animal*”. *Anclajes*, v. 24, n. 3, 2020, pp. 7-27. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2432>
- Weber, Samuel. “Mass Mediauras; or, Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Editado por David S. Ferris. Stanford UP, 1996.
- Weinrichter, Antonio. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007, pp. 18-49.

# **Constelaciones y escrituras críticas**



# **La experiencia hostil. Modernidad, crítica literaria y diálogo con Walter Benjamin y Ángel Rama en la *Antología del modernismo, 1884-1921*, de José Emilio Pacheco**

VÍCTOR BARRERA ENDERLE  
*Universidad Autónoma de Nuevo León*

*El movimiento moderno es en gran parte resultado de lo que llama Walter Benjamin la experiencia hostil, engeñecedora de la época de la gran industria.*

José Emilio Pacheco

## **El antólogo se prepara: los antecedentes del proyecto**

“Los modernistas parecen nuestros contemporáneos en muchos sentidos” (Pacheco, *Antología* vol. I VII); con esta afirmación iniciaba José Emilio Pacheco el Prefacio a su *Antología del Modernismo, 1884-1921*, publicada, en dos tomos, en la colección “Biblioteca del Estudiante Universitario” de la UNAM en 1970. La comparación no era un gesto exagerado ni pretencioso. La afinidad, explicaba a continuación el joven escritor, radicaba en el hecho de compartir problemas y preocupaciones básicas. Su lectura comparativa había reparado más en las dificultades y los obstáculos, que en las bondades y los logros, poniendo así el acento en las particularidades del campo literario. ¿A qué contratiempos se habían enfrentado los modernistas? ¿Y cuáles

eran los retos y desafíos de la generación de José Emilio Pacheco?<sup>1</sup> Aventuro una respuesta inicial: la configuración y concreción de la modernidad literaria en México. Esta respuesta, sin embargo, implica la formulación de más preguntas: ¿cuál había sido el desarrollo de esa modernidad? ¿Cuál su peculiaridad? Explicar y describir este proceso ayudaría, en la interpretación del antólogo, a entender el estado presente de la literatura mexicana, la cual, al terminar la década del sesenta, experimentaba un momento de reacomodo crítico.<sup>2</sup> Tras los procesos de conformación e institucionalización del canon en la década del veinte<sup>3</sup> y de la llamada polémica nacionalista de los años treinta,<sup>4</sup> comenzó un largo periodo de reformulación y ordenamiento de las letras mexicanas y de la enseñanza y reflexión en torno a la literatura.<sup>5</sup> La creación de facultades e institutos de investigación de corte humanista, así como la profesionalización de suplementos y revistas culturales animaron la investigación y reavivaron viejos debates críticos, como los que se

<sup>1</sup> Se suele asociar a José Emilio Pacheco a la llamada Generación del Cincuenta o del Medio Siglo, en donde se agrupan escritores de la talla de Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Inés Arredondo y algunos otros. Una de las principales características de esta generación es la solidez de su formación literaria (debida al acceso a instituciones y espacios dedicados a la cultura y las humanidades), así como el interés por los debates y procesos culturales de la modernidad.

<sup>2</sup> La crisis política y cultural posterior a los acontecimientos de 1968 había evidenciado la tensión entre el Estado posrevolucionario y los diversos grupos intelectuales y literarios; basta con recordar aquí la polémica “renuncia” de Octavio Paz a la embajada mexicana en la India tras la masacre de Tlatelolco; la salida de Arnaldo Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica en 1965; el debate en torno a la figura y las funciones del intelectual promovido desde La Habana; y la emergencia de nuevos movimientos culturales, como la llamada generación de la Onda.

<sup>3</sup> Durante ese periodo surgieron revistas y suplementos que animaron la discusión en torno a la función que la literatura debía cumplir en la etapa posrevolucionaria, menciono aquí a algunos: *México Moderno* (1920-1923), dirigida por Enrique González Martínez, la *Antología de poetas modernos de México* (1920), elaborada por José D. Frías, la editorial Cvltvra, la revista *El Maestro*, *El Universal Ilustrado*, *Zigzag*, *Tricolor*, *Revista de Revistas*, *La Falange*, *Antena*, *Irradiador*. Uno de tantos ejemplos de esta tendencia fue la *Antología de prosistas modernos de México*, publicada en 1925 por Ermilo Abreu Gómez y Carlos G. Villenave, que más que la exploración y experimentación formal, ponderaba la búsqueda de “lo mexicano”. Como “respuesta”, Jorge Cuesta publicó en 1928 la famosa *Antología de la poesía mexicana moderna*.

<sup>4</sup> En 1932, Jorge Cuesta publicó el artículo “La literatura y el nacionalismo” como contestación a uno previo titulado “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, de Ermilo Abreu Gómez, publicado en *El Ilustrado*, el 28 de abril de 1932. Cuesta afirmaba ahí: “La tradición no se preserva, sino se vive”, asegurando con ello que el nacionalismo no es sino la exaltación de lo particular, lo característico.

<sup>5</sup> Como muestra de este proceso, tenemos el caso de Alfonso Reyes, quien regresó definitivamente a México en 1939 y comenzó un magno proyecto teórico que culminaría con la publicación de *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* en 1944 (el libro fue producto de diversos cursos y seminarios que Reyes dictó sobre el tema en varias facultades de Filosofía en México).

llevaron a cabo en la década del cincuenta, entre los “nacionalistas” y los “universalistas”, es decir, entre aquellos que todavía pugnaban por remarcar las diferencias y particularidades de las producciones artísticas locales, y los que reclamaban el derecho a formar parte del resto de la cultura occidental.

José Emilio Pacheco se formó como escritor en este ambiente cultural que ya empezaba a dividirse entre las faenas académicas y la contingencia de la prensa cultural –dos espacios de aprendizaje y de enunciación–. Su generación articuló una lectura dual, tanto al interior como al exterior del ámbito artístico nacional, y trató de sortear los obstáculos impuestos por los excesos del nacionalismo posrevolucionario. La profesionalización de las actividades literarias permitió a este grupo de escritores e intelectuales “darle” la vuelta al añejo debate en torno a las “restricciones” formales y temáticas impulsadas por los grupos más radicales emanados de los procesos de institucionalización cultural y educativa. Para ese momento, ya estaban consolidados diversos espacios dedicados a la instrucción, especialización y difusión de las humanidades y existía una amplia red intelectual que cubría y conectaba todo el orbe hispánico –“acercando” ambas orillas del océano Atlántico–, permitiendo, además, la circulación de libros y revistas, así como el intercambio de colaboraciones. En el marco de la Guerra Fría y el reacomodo de las funciones sociales y políticas del intelectual, José Emilio Pacheco comenzó su carrera como escritor y como crítico. Bajo la tutela de Fernando Benítez (director y fundador del suplemento *México en la Cultura* [1949-1961] en el periódico *Novedades* y, posteriormente, de *La Cultura en México* [1962-1970] en la revista *Siempre!*), Pacheco trabajó con ahínco en la redacción de ensayos, notas y reseñas, ejerciendo la crítica pública desde sus años mozos. La cultura mexicana moderna se presentó ante él como un todo heterogéneo y, al igual que otros compañeros de generación, como su amigo Carlos Monsiváis, practicó diversas estrategias de acercamiento y estudio.<sup>6</sup> La revisión de la poesía modernista –y, con ella, de los poetas y sus diversas estrategias de autorrepresentación– formó parte de la revisión crítica que el joven escritor venía realizando desde finales de los años cincuenta. Su faceta como creador le permitió,

---

<sup>6</sup> Vale consignar aquí que Carlos Monsiváis publicó en 1966 la antología *La poesía mexicana del siglo XX*, basándose, según sus palabras, en un riguroso criterio estético. Este trabajo de selección y exclusión (y de reordenamiento) fue sin duda uno de los antecedentes y referentes críticos de la *Antología del modernismo*...

asimismo, acercarse al fenómeno de la poesía desde una perspectiva más “cercana” y entenderla, siguiendo a su maestro Alfonso Reyes, como una permanente búsqueda de superación de sus propios obstáculos,<sup>7</sup> y ver al poema como, en palabra de otro de sus mentores, Octavio Paz, “Objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias”, pues “gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética” (*El arco y la lira* 51).

Lector y creador atento al devenir y a las manifestaciones de la poesía moderna, supo establecer muy pronto su propio criterio estético, pero a diferencia de Octavio Paz, no se desentendió de la dimensión histórica de la poesía y entendió su propia obra literaria como una derivación del legado modernista: movimiento indispensable para que las letras mexicanas alcanzaran su modernización.

Para realizar su proyecto, José Emilio Pacheco había recibido el apoyo de la Universidad de Essex. La institución auspició la estadía de un año en Inglaterra y le permitió consultar bibliotecas y otros archivos; este estipendio le proporcionó “todos los medios económicos y bibliográficos sin los cuales hubiese sido imposible la preparación de un libro como éste” (IX).

Las condiciones estaban dadas para comenzar el trabajo, es decir, para realizar el recorte, la selección y la resignificación de los autores y las obras antologados. La empresa, sin embargo, no se reducía a eso: se requería una reflexión más amplia sobre el proceso: ¿cuál es el fin de una antología? ¿La incidencia en el canon literario a través de la corrección y la relectura de la tradición? ¿La toma de distancia respecto a las generaciones anteriores? ¿El establecimiento de su propia genealogía como poeta y creador? ¿La confirmación de la existencia de una poesía moderna en México? La *Antología del modernismo, 1884-1921* respondió, a su manera, a todos estos cuestionamientos.

### **La antología como ejercicio historiográfico**

Al finalizar la década del sesenta, José Emilio Pacheco era ya un escritor con trayectoria: había experimentado con varios registros y no era ajeno a

---

<sup>7</sup> En su ensayo “Jacob o idea de la poesía”, Reyes sostenía que “El arte poético no es un juego de espuela y freno parecido a la equitación; sino que es un jugar todavía más sutil porque es un jugar con fuego” (102).

la difusión cultural y las faenas editoriales;<sup>8</sup> tampoco desconocía las labores propias del antólogo: en 1965 había preparado *La poesía mexicana del siglo XIX* (publicada por Empresas Editoriales)<sup>9</sup> y, un año más tarde, había participado en la famosa antología *Poesía en movimiento*, al lado de Octavio Paz, Alí Chumacero y Homero Aridjis. Ese bagaje crítico y el análisis del estado presente del campo cultural lo convencieron de que, para comprender la naturaleza heterodoxa de la literatura mexicana contemporánea, eran necesarias la revisión de la historiografía y la configuración de nuevos modelos de periodización y ordenamiento. Los trabajos pioneros de Pedro Henríquez Ureña, durante la primera mitad del siglo XX, habían establecido las circunstancias y los desafíos para la elaboración de un canon literario –tal había sido su propósito desde su primigenia interpretación de la mexicanidad en Juan Ruiz de Alarcón, expuesta en 1913, hasta la confección de *Las corrientes literarias de la América hispana* al mediar la década del cuarenta–;<sup>10</sup> y ese canon había terminado por establecerse en las siguientes décadas, pero sin el acompañamiento crítico sugerido por el intelectual dominicano.

Entonces resultaba urgente el cuestionamiento de esta “selección representativa”. ¿Quién había ordenado ese paradigma y con base en qué criterio había establecido sus elecciones? La década del cincuenta representó, para la historiografía literaria, un momento de ordenamiento: desde diversos enfoques se establecieron modelos de periodización que trataban de imponer

<sup>8</sup> En el ámbito de la poesía había publicado los libros *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966) y *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), que le valió el Premio Nacional de Poesía “Aguascalientes”; tenía circulando un libro de cuentos *El viento distante* (1963) y su primera novela *Morirás lejos* (1967), por la cual obtuvo el premio “Magda Donato”. En su labor como crítico y ensayista, además de las notas y artículos para diversos suplementos, había participado en el programa radial “Entre Libros” (1961-1964) de Radio Universidad, junto a Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis y Sergio Pitol.

<sup>9</sup> Ahí ya advertía el papel del gusto personal en la labor del antólogo: “Toda antología implica por definición una o muchas injusticias. De cualquier modo es una injusticia menor que las obras completas” (*La poesía mexicana del siglo XIX* 17).

<sup>10</sup> Al comenzar su ensayo sobre el dramaturgo novohispano, Henríquez Ureña sentenciaba: “Dentro de la unidad de la América española, hay en la literatura caracteres propios de cada país” (272). Esta tesis, la de la unidad y diversidad de las literaturas latinoamericanas, alimentaría los principales trabajos historiográficos durante buena parte del siglo XX. José Luis Martínez la utilizó como título de uno de sus ensayos más emblemáticos, en donde afirmaba: “En tanto que unidad, los países de América Latina han tenido un desarrollo literario aproximadamente paralelo, pero en tanto que formada por diversidades, cada una de sus partes ha dado, en cada época, mayor o menor impulso a un género literario determinado, y su genio se ha acomodado más a esta o aquella forma” (25).

una lectura inmanente del desarrollo literario. Enrique Anderson Imbert, al prologar su *Historia de la literatura hispanoamericana* en 1954, se preguntaba: “¿Es posible una Historia-historia de la Literatura-literatura?” (7). La disyuntiva en ese momento consistía en enforzarse en las grandes obras de manera aislada, o centrarse en las circunstancias que las envolvieron. Anderson Imbert trataba de encontrar el punto medio: “Sería una historia que diera sentido a los momentos expresivos de ciertos hombres que se pusieron a escribir, a lo largo de los siglos. En vez de abstraer por un lado las obras producidas y, por otro, las circunstancias en que se produjeron, tal historia las integraría dentro de la existencia concreta de los escritores” (7). Su esfuerzo, como se deduce de la cita, terminó por inclinarse hacia la “existencia concreta de los escritores”: una forma sutil de sublimar y desechar el contexto y las condiciones históricas y sociales que acompañaron a estos protagonistas de nuestras literaturas; y también: una maneta de sortear la escasez de producciones de valor, según el parámetro eurocéntrico del historiador.<sup>11</sup> Este ejercicio historiográfico eliminaba de tajo las particularidades de cada uno de los campos literarios nacionales, pues “Agrupar a los escritores por países hubiera roto la unidad cultural de Hispanoamérica en diecinueve ilusorias literaturas nacionales” (9). Esa “unidad cultural”, sin embargo, se sostenía por medio del empleo heterodoxo del modelo o esquema generacional que agrupaba a los autores por su fecha de nacimiento (generalmente en periodos de quince a treinta años para cada generación). La idea de las generaciones no era nueva: había cobrado fuerza con el positivismo y ciertos enfoques biologicistas que, desde el lenguaje científico, habían sido trasladados al ámbito de los estudios literarios. Para la década de los treinta ya formaba parte de los enfoques metodológicos de la historiografía literaria en buena parte de Occidente (junto con la literatura comparada, el modelo sociológico y el llamado método general).<sup>12</sup> En el ámbito hispánico, fue propuesto por primera vez por Ortega y Gasset en su famoso ensayo *El tema de nuestro tiempo* de 1923 y perfeccionado

---

<sup>11</sup> “Pero ¿a qué delgada línea se reduciría nuestra historia, esta que ahora ofrecemos, si sólo tuviéramos en cuenta la expresión estética? Nuestras contribuciones efectivas a la literatura internacional son mínimas” (7).

<sup>12</sup> Sobre este tema véase mi ensayo “La historiografía literaria en América Latina: crisis, debates y desafíos” (2018).

por Julián Marías en *El método histórico de las generaciones* de 1949.<sup>13</sup> Para los años sesenta se había convertido en la metodología hegemónica y como muestra estaban los trabajos de José Juan Arrom (*Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: Estudio de un método* de 1963) y de Cedomil Goic (*Historia de la novela hispanoamericana* de 1972).

La historiografía literaria de corte inmanente se consolidaba, así, como una materia especializada, pero se desentendía de los aspectos teóricos y críticos que implican una revisión del pasado literario. Sobre todo, evadía una pregunta fundamental: ¿cuál había sido la función que la literatura y los escritores latinoamericanos habían desempeñado a lo largo del tiempo? Si en las primeras décadas del siglo XX, Henríquez Ureña se quejaba de la ausencia de historias literarias, la situación ahora era diferente: hacía falta reparar en las particularidades de esos relatos genealógicos, y para tal propósito el enfoque inmanente y la visión esencialista resultaban insuficientes.

José Emilio Pacheco era contundente al respecto: “Sin embargo nadie ha querido darnos la historia ni la antología del modernismo mexicano” (VII).<sup>14</sup> Dos dificultades habían promovido este descuido: una de índole literaria –establecer el deslinde entre lo que era el modernismo y lo que no–; la otra de corte político: la estrecha vinculación de este movimiento con el porfiriatto –aunque Pacheco evitó en todo momento reducir el modernismo a una consecuencia o derivación del gobierno de Díaz.

La *Antología...* se convertía, de esta forma, en una extensión de la historia literaria, no por su disposición cronológica, sino por la reconfiguración de un momento decisivo y de un grupo específico de autores y obras. El corte temporal no respondía al “florecimiento” biológico de las generaciones, sino a un momento de transformación en la función que la literatura

<sup>13</sup> Julián Marías explicaba ahí que el uso del concepto de generación (como medición histórica) es muy antiguo y aparece tanto en Homero como en la *Biblia*. Incluso, Herodoto hacía mención de este método en el antiguo Egipto (el registro del tiempo a través de la genealogía de los faraones). Conforme la edad moderna desarrolla una “conciencia histórica” (y la necesidad de periodizar, catalogar el paso del tiempo se hizo evidente), el concepto de *generación* se fue complejizando. Siguiendo a Ortega y Gasset, Marías sostenía que las variaciones de la *sensibilidad vital* (decisivas en el progreso de la Historia) se presentan bajo la forma de las generaciones.

<sup>14</sup> Sobre este reproche, que es a la vez justificación, la académica Rosario Pascual Battista añade: “Al advertir la ausencia de una compilación de textos sobre el modernismo mexicano, Pacheco opera sobre un repertorio textual que deja traducir sus elecciones y preferencias literarias; un corpus que, hasta el momento, aparentemente, no había sido estudiado con la seriedad crítica que él pretende” (164).

cumplía en la sociedad mexicana decimonónica: el paso de su papel formativo de la identidad nacional (propio del liberalismo literario) al de un discurso con pretensiones de autonomía. Ahora bien, para que dicha *autonomía* fuera factible (o siquiera imaginable) se requería de la modernización de los medios de comunicación, de la formación y especialización de un público lector, y de la posibilidad de desarrollar una conducta artística (asumirse públicamente como poeta o literato).

Para sortear estos obstáculos, el joven escritor desplegó una estrategia crítica doble: se centró en el lenguaje finisecular y estableció las condiciones en que los modernistas mexicanos asimilaron y se apropiaron de las principales manifestaciones literarias europeas. ¿Cómo entender la postura de los modernistas ante la literatura y el entorno social? Recurrió, en primera instancia, al trabajo ensayístico de Walter Benjamin y su interpretación sobre el París decimonónico –incluidos, por supuesto, los ensayos sobre Baudelaire.

Propongo aquí una lectura a contrapelo de la *Antología del modernismo...*, y por ello voy a centrarme, más que en la selección de poemas y poetas hecha por Pacheco,<sup>15</sup> en el proceso de elaboración de su enfoque crítico. Me interesa resaltar en particular dos puentes comunicativos entablados durante el proceso de elaboración del proyecto, uno con el crítico uruguayo Ángel Rama (1926-1983) y otro con Walter Benjamin (1892-1940).<sup>16</sup> El diálogo con ambos críticos le ayudó a superar, por un lado, el inmanentismo de la historiografía literaria reciente, y, por el otro, a ir más allá de la concepción esencialista y ahistórica del poema pregonada por creadores como Octavio Paz. Tenemos así a un joven escritor y crítico que se enfrenta a un problema de historiografía literaria en un momento crucial para la cultura latinoamericana como lo fue el final de la década del

<sup>15</sup> El mismo antologador confesaba en el Prefacio: “A través de catorce poetas y unos ciento cincuenta poemas la antología aspira a representar la aportación mexicana al modernismo de lengua española. Para sus fines encierra el movimiento entre 1884 y 1921, desde la primera reelección de Porfirio Díaz hasta la llegada al poder de Álvaro Obregón; esto es, va de “La Duquesa Job” de Gutiérrez Nájera hasta “La suave patria” de Ramón López Velarde” (VIII).

<sup>16</sup> No deja de llamar la atención las coincidencias entre estos escritores: los dos críticos desarrollaron un trabajo fundamental en sus respectivos campos literarios (combinando magistralmente enfoques materialistas y hermenéuticos, sin descuidar la dimensión estética del fenómeno literario); las similitudes llegan incluso hasta las formas trágicas en que perecieron: Benjamin se suicidó, al sentirse acorralado por los nazis, en la frontera española en 1940; Rama falleció en un accidente aéreo en las cercanías de Madrid en 1983.

sesenta. Si hacemos el recuento de aquellos días, algunos acontecimientos salen a flote: el apogeo del *boom* narrativo; la consolidación de las políticas culturales emanadas de la Revolución cubana; el centenario del natalicio de Rubén Darío –celebrado con un importante congreso en Cuba en 1967–; y los primeros estudios sistemáticos sobre el modernismo llevados a cabo por Ángel Rama, quien, en ese año de 1970, publicaría en Caracas su emblemático ensayo *Rubén Darío y el modernismo*,<sup>17</sup> el cual, en palabras del antólogo, “cambió para siempre nuestra visión de este movimiento y lo explicó históricamente sin reducirlo a la condición de mero síntoma o reflejo de las transformaciones nacionales” (Pacheco, “La generación crítica” 77). La atmósfera era propicia para realizar una reformulación de las condiciones del campo literario mexicano del fin de siglo.

Para comprender mejor la circunstancia que envolvió este proyecto editorial, es necesario regresar al año de 1967, cuando se cumplió, como ya apunté, el primer centenario del natalicio de Rubén Darío. Me detengo en esa efeméride porque fue un detonante importante para comenzar una relectura crítica continental de todo el movimiento modernista y, por ende, del proceso de modernización cultural que trajo consigo. En enero, Ángel Rama había leído, en Varadero, Cuba, una ponencia titulada “Las opciones de Rubén Darío”, que posteriormente sería recogido en la revista *Casa de las Américas* en mayo de ese año. Ahí ya había manifestado que el objetivo del vate nicaragüense había sido la conquista de la autonomía poética, logrando estructurar, para tal propósito, todo un sistema literario con su repertorio de temas, formas y vocabulario. En pocas palabras, Rama había comenzado la recuperación de Darío desde una perspectiva latinoamericanista; es decir, estaba leyendo a la literatura hispanoamericana como proceso, tanto histórico, como social y cultural. En su lectura, Darío no fue el bohemio fragmentado –esa imagen era un resabio del romanticismo–, sino un intelectual riguroso y moderno, consciente de la tradición y de sus dotes como creador: “La conciencia del arte, la certidumbre de que se debía operar la producción lúcida de un significado estético, se constituyó en el punto

---

<sup>17</sup> En este ensayo Rama definió al periodo histórico que envolvió al modernismo como “la expansión imperial del capitalismo: un sistema de extracción a bajo costo de materias del mundo, de complementación de su estructura económica dominante con las zonas dependientes (colonias o neocolonias), de simultánea ampliación del mercado consumidor de sus productos con el público de las zonas marginales, y de expulsión a éstas de exceso de población que en las metrópolis hubiera restado la capitalización” (*Rubén Darío* 23).

focal de una nueva actitud que Darío compartió con los mejores modernistas” (*Crítica literaria* 128). Esa nueva actitud se definía, entre otras cosas, por hacer coexistir el pasado y el presente, es decir, por la interpretación heterodoxa de la tradición literaria escrita en español y por la preocupación por el futuro de la expresión poética. De esta manera el presente se manifestaba en una aspiración: el cosmopolitismo. Un profundo cambio estructural se estaba llevando a cabo en la región desde la década de 1870:

Época en que emergía una nueva burguesía que estaba desplazando al patriado, la cual carecía de tradiciones culturales, era especialmente ávida de poderes y placeres, decidida a transformar el medio aldeano echando mano a la modernización que le proponía el pacto comercial con Europa, protagonista de la división mundial del trabajo que implicaba el progreso material, la ampliación educativa, una más rígida estratificación social mediante la creación del proletariado y de la clase media, y sobre todo enfrentada a la duplicidad de un comportamiento: no podía hacer suya la ética católica que imposibilitaría sus nuevas operaciones económicas y a la vez no podía rechazarla porque era un instrumento utilizable en la estructura de poder que se consolidaba [...] De modo semejante enfrentaba un vacío en el campo de las letras porque había cancelado la lección del pasado, no tenía proposición nueva que hacer para sustituirla. La ruina de las letras es un lugar común de la década del ochenta. (Rama, *Crítica literaria* 138-9)

Para Rama este “vacío literario”, al que podríamos describir como el hueco dejado tras el paso del romanticismo o liberalismo letrado de las generaciones anteriores, y la llegada de una nueva promoción de escritores y su deseo de modernización de la profesión, respondía a la transformación social y la inadecuación de las antiguas y tradicionales formas poéticas para dar cuenta de tal metamorfosis. Así, la renovación comenzó con dos nuevas orientaciones poéticas: la poesía realista (que se manifestaba a través de la sátira) y la poesía artística (sensualista y esteticista).<sup>18</sup> El lazo de unión de estas dos manifestaciones sería el espíritu crítico. Darío y los modernistas reflexionaron sobre el poeta y su funcionamiento en el entorno social, y esa reflexión permeó tanto en sus creaciones como en sus crónicas.

<sup>18</sup> “Una y otra obra derivan de una mirada irreverente sobre la nueva sociedad: registra sus torpes acciones contrastándolas con los altos valores morales que, aunque laicizados, sigue manejando oficialmente, y que son los que proceden de las originarias fuentes católicas” (*Crítica literaria* 140).

### La antología como ejercicio de crítica literaria...

Con estos antecedentes, José Emilio Pacheco estructuró la *Antología...* como ejercicio crítico y como vía para la corrección historiográfica. Marcó, por tanto, una periodización precisa, estableciendo con ello un mapa de la primera modernidad literaria mexicana. Y si bien intentó trabajar directamente con las obras y los poetas del movimiento,<sup>19</sup> su diálogo con la crítica resultó evidente. Ejemplo de lo anterior fue la lectura cercana que realizó de la *Breve historia del modernismo*, de Max Henríquez Ureña,<sup>20</sup> la cual le permitió establecer tres fases en la configuración del movimiento: la primera era el deseo de asimilación –salir, escapar del suelo nativo para incorporarse a las grandes capitales europeas–; la segunda se daba cuando el poeta ya se había instalado en las metrópolis y se percataba de su *diferencia* –nunca sería completamente un sujeto moderno–; y la última fase consistía en una toma de consciencia identitaria: el poeta se sabía ahora distinto y se confirmaba como hispanoamericano: “A estos periodos corresponden el exotismo y diabolismo iniciales, la reflexión metafísica y el continentalismo después, y por último el criollismo o coloquialismo vernacular –etapa incierta que se ha dado en llamar posmodernismo, creando un vacío entre los últimos resplandores modernistas y la gran llamarada de la vanguardia” (*Antología*, t. I XIV).

El carácter dinámico y transversal del movimiento hizo notorio su vínculo con la circunstancia histórica, y ese factor no pasó desapercibido para el antólogo, quien definió en estos términos al modernismo y al mismo tiempo anunció la multiplicidad teórica de su acercamiento reflexivo:

En su connotación más inmediata el modernismo es la literatura que corresponde al mundo moderno, a las sociedades transformadas por las revoluciones social, industrial, científica y tecnológica. Así, el modernismo no podía darse en el ámbito castellano hasta que existiera una base mínima de modernidad en los procesos socioeconómicos, una burguesía en ascenso, grandes aldeas que empezaran a convertirse en grandes ciudades. (*Antología*, t. I XIX-XX)

<sup>19</sup> “El peligro es siempre comentar la opinión de los críticos en vez de la obra de los poetas” (*Antología*, t. I XVI).

<sup>20</sup> El estudioso dominicano había iniciado su ensayo decretando la condición inusual del movimiento: “El impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma” (11). Para ampliar más sobre la importancia de este trabajo pionero, véase mi ensayo “Un asunto familiar. *La Breve historia del modernismo* de Max Henríquez Ureña” (2016).

Este enfoque crítico le permitió, entre otras cosas, refutar la tesis de Federico de Onís (otro estudioso del tema) respecto a la significación del modernismo como la entrada de las letras latinoamericanas a la literatura universal. Para él, el proceso venía desde mucho antes –colocaba a Sor Juana como ejemplo y antecedente–, destacando en nuestras literaturas “la capacidad de sintetizar, asimilándolas, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles...” (XV). Al igual que lo había hecho Rama, José Emilio Pacheco leía a la literatura mexicana como proceso.

El joven antólogo no subordinaba, pero tampoco excluía ninguno de los dos factores que envolvían el contexto de los poetas y los poemas seleccionados. Por ello partía de “La Duquesa Job”, el famoso poema de Manuel Gutiérrez Nájera publicado en 1884 –mismo año en que Porfirio Díaz regresaba, de manera definitiva, a la presidencia, luego de haberla cedido por cuatro años a su amigo Manuel González–, y finalizaba con la “Suave Patria”, de Ramón López Velarde, aparecido en la revista vasconcelista *El Maestro* en 1921, en pleno inicio del proceso de institucionalización de la Revolución: “López Velarde cierra espléndidamente el modernismo mexicano y, al mismo tiempo que Tablada, lo convierte en modernidad, piedra de fundación de nuestra poesía mexicana” (*Antología*, t. II 128). Modernismo y cultura finisecular mexicana: fenómenos paralelos que, en múltiples momentos, se cruzan y tensionan. Sin embargo, entendía que el modernismo era un movimiento transnacional que se daba justo en el momento de apertura y circulación universal de gustos e ideas –exportados por las grandes capitales culturales, con París a la cabeza.

Pacheco utilizó la obra del vate zacatecano no sólo para clausurar su selección, sino para ilustrar la modernización de la figura del creador y confirmar su hipótesis de la revolución creativa propuesta por el movimiento: “En López Velarde el poeta deja sus máscaras sucesivas: orador, padre de la patria, demiurgo, dandy, mártir atormentado por la sociedad, y se convierte en el hombre de la calle, en el paseante, el *flaneur* de la Avenida Madero, en el conversador que da al lenguaje cotidiano la electricidad del modernismo...” (*Antología*, t. II 129)

El antólogo remarcaba la vinculación de este movimiento artístico con el fenómeno de la modernidad (y en concreto con la modernidad latinoamericana). Pero, al hacerlo, era inevitable el cuestionamiento: ¿cómo se daba esa relación y quién se había ocupado de ella? Un nombre comenzaba

a destacar en el ámbito crítico occidental: Walter Benjamin. Una de las principales tesis del trabajo ensayístico del crítico alemán radicaba en la autoconciencia del sujeto moderno. Esa capacidad de pensar el pensamiento, vuelta de tuerca final que hacía evidente la dimensión crítica del arte y de los creadores. Tal fue, por cierto, el tema central de su tesis doctoral: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, defendida en la Universidad de Berna, Suiza, en 1919. La crítica, en su revolucionaria lectura, no sólo emitía juicios subjetivos, sino que ayudaba a dimensionar, sintetizar y concretar a la obra estudiada, en una especie de co-creación. En pocas palabras, la crítica revelaba no sólo la relación al interior del objeto consigo mismo, sino su relación con el resto de la producción artística y cultural. Verdadera labor cartográfica: “La crítica es, por tanto, algo así como un experimento con la obra de arte, mediante el cual se la despierta a la reflexión, la cual la lleva a la conciencia y al conocimiento de sí misma”, pues en la “medida en que la crítica es conocimiento de la obra, es autoc conocimiento de la obra misma; y en la medida que la juzga, es auto enjuiciamiento de ella misma” (*El concepto de crítica* 65).

La lectura se constituye, así, en el principio que estructura la realidad estudiada. El trabajo ensayístico de Benjamin resignificó el proceso de modernización literaria en Occidente, el cual se evidenció, entre otras cosas, por un rechazo al lirismo –la famosa advertencia de Baudelaire al lector en sus *Flores del mal*<sup>21</sup> y una transformación en los soportes y las mediaciones, acentuando los cambios en los procesos y en los tiempos de la comunicación: “Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística” (*El concepto de crítica* 127).

Este reparo en las condiciones materiales de la producción literaria no pasó desapercibido para José Emilio Pacheco y permeó todo su análisis de los poetas modernistas mexicanos. La elección de “La duquesa Job” como punto de partida radicaba en su modernidad: “es el primer poema que se escribe para una clase media urbana”, explicaba para luego describir a la moda como “la aparición figurativa de la modernidad. La moda supone el proceso industrial” (*Antología*, t. I XXXIX). La transformación incluía, por

<sup>21</sup> En su “Epígrafe para un libro condenado”, advierte el poeta: “Lector apacible y bucólico, / sobrio e ingenuo hombre de bien, / tira este libro saturnal, / orgiástico y melancólico...” (1998 99).

supuesto, una metamorfosis en la función que la poesía empezaba a cumplir en la sociedad. Tal como había denunciado Baudelaire, en su *Spleen*, el arte había perdido su aura sagrada en la vida contemporánea. El tono del poema era ahora conversacional, ni solemne ni informativo. Regreso con el joven antólogo:

la prensa hace que el artículo sea un medio de persuasión mucho más efectivo que el poema. La importancia informativa del arte ha desaparecido por virtud de los nuevos medios de comunicación. Si la pintura reacciona ante la fotografía subrayando los elementos colorísticos, la poesía reacciona ante el periodismo subrayando los elementos verbales. (XL)

La lectura de la obra de Benjamin se evidencia en estas líneas. ¿Dónde y cómo lo había leído José Emilio Pacheco? ¿En qué momento la obra del crítico alemán comenzó a circular en nuestra región? Hay dos referencias a la producción benjaminiana en las notas al pie de la *Antología...*: la primera es una traducción inglesa (hecha por Ben Brewster para *New Left Review* en 1968) de *París, capital del siglo XIX*; la otra es la edición argentina de Sur (*Ensayos escogidos*), traducidos por H. A. Murena en 1967, y que tal vez, constituya la primera versión al español de la obra de Benjamin en formato de libro. En cualquier caso, Pacheco se convirtió en uno de los iniciales interlocutores hispanoamericanos de Benjamin. Y, quizá, fue el primero que intentó trasladar la lectura del alemán sobre la poesía moderna al ámbito literario mexicano.<sup>22</sup>

Estos materiales fueron la base para la elaboración del instrumental crítico que utilizó en las notas bio-bibliográficas incluidas en la *Antología del modernismo...* y que, leídas en su conjunto, representan un verdadero

<sup>22</sup> La estancia inglesa le permitió acceder no sólo al trabajo de Benjamin, sino al de otros críticos que habían abordado el tema. He aquí algunos de los materiales bibliográficos que leyó y utilizó durante la elaboración de la antología: el popular libro de Cyril Connolly: *The Modern Movement: 100 Key Books from England, France and America*, publicado en Londres en 1965; el trabajo germinal de Ángel Rama: "Las opciones de Rubén Darío", aparecido en la revista *Casa de las Américas* en junio de 1967; el ensayo de Ricardo Gullón: "Pitagorismo y modernismo", publicado en la controversial publicación parisina *Mundo Nuevo*, al despuntar el año ya citado de 1967; la referida versión de "París, capital del siglo XIX", de Walter Benjamin, en una traducción al inglés de Ben Brewster para el número de abril de 1968 de *New Left Review*; y la versión en español de "Sobre algunos temas de Baudelaire", recogida en la citada edición de *Ensayos escogidos*, que la editorial Sur editó en Buenos Aires en 1967. El listado nos permite corroborar la amplitud de miras del ensayista, una combinación de enfoques metodológicos que iban desde la materialidad cultural hasta el esencialismo estético.

ensayo de historiografía literaria. El trabajo de Benjamin, fragmentario y heterodoxo, le permitió a José Emilio Pacheco definir una de las preocupaciones básicas que permearían su escritura (tanto crítica como creativa), a saber: las transformaciones que ha experimentado el ser humano en la vida moderna (la experiencia hostil). El instrumental teórico que fue elaborando el crítico alemán, proveniente de las más diversas fuentes: las historias de los conspiradores, los relatos policiales, los discursos de la moda, los efectos de la luz de gas, y, entre tantos otros, el automatismo que provocaba la vida moderna, así como los nuevos medios de locomoción –la transformación en las nociones de tiempo y espacio–, le sirvió para plantear un enfoque alternativo a la tradición historiográfica reciente.

Y si bien Pacheco en esos días no conocía, en toda su extensión, el magno proyecto benjaminiano, esto es: *El libro de los pasajes* –definida por algunos estudiosos de la obra del crítico alemán como el intento por realizar la construcción histórico-filosófica del siglo XIX y definir ese periodo como el momento en que nace la sociedad industrial–, la lectura de los ensayos sobre la capital francesa<sup>23</sup> y sobre Baudelaire le permitieron confeccionar y articular una crítica múltiple del proceso de modernización del campo literario mexicano, llevado a cabo durante el porfiriato. El tema de la ciudad como detonación y proyección poéticas; y como vía para estructurar las nuevas experiencias cotidianas. De ahí, repito, que iniciara su *Antología...* con Manuel Gutiérrez Nájera y su poema “La duquesa Job”: ese texto contiene la experiencia más cercana al deambular del *flâneur*, tanto en relación con la masa, como con las tradiciones artísticas: “A los 25 años se da el lujo de ser frívolo en ‘La duquesa Job’, tal vez su mejor poema y el primer augurio firme de modernismo que se da en México” (*Antología*, t. I 6). Si bien, no consideró a Gutiérrez Nájera como un “revolucionario”, sí le otorgó el epíteto de “reformista”: un autor que experimentó las primeras manifestaciones de la profesionalización de la escritura, y cuya influencia en el desarrollo y perfeccionamiento de ciertos géneros resultaba innegable:

Gutiérrez Nájera llevó a la perfección la crónica de estilo parisino en que lo antecedieron Altamirano y Luis G. Ortíz y lo reemplazaron Urbina, Nervo, Tablada, Rafael López y Ramón López Velarde, quien definitivamente convirtió

<sup>23</sup> Texto que José Emilio Pacheco traduciría, en compañía de Miguel González, en 1971 y se publicaría en una edición de la Librería Madero. Esta sería, por cierto, la primera obra de Benjamin traducida y publicada en México.

la crónica en poema. Igual importancia tiene su trabajo de crítico periodístico o *reviewer*. Escribió tanto o más que Altamirano sobre las letras mexicanas y se ocupó de difundir las extranjeras. (*Antología*, t. I 4)

Desafiando a la crítica tradicional, Pacheco colocó a Gutiérrez Nájera como *iniciador* (y no ya como “precursor”) del modernismo (en México y América Latina); al hacerlo puso el énfasis en la condición progresiva del movimiento. En sus palabras, con el autor de “La duquesa Job” iniciaba “un nuevo ciclo en la historia de los estilos castellanos” (*Antología*, t. I 4), el cual fue importante para “determinar la escritura artística empleada por el joven Rubén Darío en *Azul* (1888)” (5).

La *Antología*... recogía de manera indirecta el trabajo crítico realizado por algunos de los poetas seleccionados y daba cuenta de otros dispositivos utilizados para reflexionar sobre la literatura (como el prólogo y la reseña). Un ejemplo de lo anterior es la mención al prólogo de Justo Sierra al libro *Poesías* (1896), volumen que recogía de manera póstuma la producción lírica de Gutiérrez Nájera. En esas páginas “Sierra escribió el mejor texto de la crítica mexicana durante el siglo XIX y lo más cercano a un manifiesto modernista nacional” (*Antología*, t. I 5). Sobre Luis G. Urbina ponderó: “escribió una admirable introducción acerca de la literatura durante la guerra de Independencia. Distingue los caracteres particulares de las letras mexicanas y es el primer estudio nuestro que relaciona el fenómeno artístico con las circunstancias históricas en que se produjo” (*Antología*, t. I 108). Otro trabajo fundamental de Urbina, *La vida literaria de México* (1917) también le mereció un comentario contundente, al definirlo como “el mejor ejemplo de su inteligencia crítica y volumen fundamental de nuestra historiografía literaria” (109).

Sus juicios sobre Tablada, Nervo y Díaz Mirón van también más allá de la mera producción poética: resaltan las estrategias desplegadas por estos escritores para modernizar el ambiente cultural del México finisecular.<sup>24</sup> La disposición de los creadores y sus poemas y la lectura de las notas críticas

---

<sup>24</sup> Sobre Nervo, por ejemplo, afirmó de manera categórica: “es el poeta central del modernismo mexicano, el punto intermedio entre el afán renovador de Manuel Gutiérrez Nájera y la plenitud de Ramón López Velarde” (t. II 3). Y al referirse a los haikús de Tablada sostuvo que “resultan la miniaturización del modernismo, la reducción de la poesía a uno de sus elementos esenciales: la imagen, y una cura de reposo y austeridad tras el derroche rítmico, verbal y metafórico” (31).

nos ofrecen no sólo una representación selecta, sino el mapa completo del movimiento literario.

### A guisa de cierre

La publicación de la *Antología del modernismo...* significó la articulación de un discurso crítico que, a lo largo de las siguientes décadas, establecería una nueva cartografía de la literatura mexicana, resaltando conexiones entre periodos, autores y obras otrora insospechados. Implicó también, y de manera rotunda, la revaloración del movimiento modernista en México y la instalación de un puñado de autores como *iniciadores* de nuestra modernidad literaria: proceso de renovación permanente que continúa hasta nuestros días. Pero, sobre todo, esta obra hizo evidente la tensión constante entre la vocación literaria y el entorno social inmediato, esa *experiencia hostil* de la que hablaba Walter Benjamin; al hacerlo, remarcó las estrategias de legitimación y autorrepresentación que aquellos poetas desarrollaron en su momento y de las cuales el joven antólogo tomó nota y utilizó a su manera para forjarse un lugar destacado en las letras nacionales.

Sus páginas dan testimonio de la manera en que la crítica literaria dialoga con diversas fuentes y construye o fortalece vasos comunicantes. Muestra, de manera indirecta, la manera en que apropiamos teorías e interpretaciones surgidas en otras latitudes, para luego transformarlas en beneficio propio y hacerlas operativas en el medio local. El enriquecedor diálogo con Walter Benjamin y Ángel Rama ayudó a transformar la lectura crítica en un ejercicio de la mirada: ver lo particular en lo general y contemplar también lo general en lo particular. La *Antología del modernismo...* no es sólo una selección de autores y obras, sino la reconstrucción de una transformación profunda en la vida cultural mexicana.

El énfasis en el lenguaje confirmó un hecho irrevocable, que ya había sido señalado previamente por Ángel Rama, a saber: el modernismo separó definitivamente a la poesía y a la prosa hispanoamericanas de la dicción española. La norma se resquebrajó y las instancias de legitimación cambiaron de manera drástica: el antólogo nos demostró, así, que no sólo nos encontrábamos ante una revuelta literaria, sino ante la reorganización de los diferentes campos literarios del orbe hispánico.

Por ello no limitó a esos términos su definición del movimiento y subrayó, de paso, la condición subordinada y colonizada de la modernidad latinoamericana, resaltando las estrategias críticas y creativas de los modernistas. Esa doble mirada, hacia la región, en general, y hacia los poetas, en particular, abrió la posibilidad de un acercamiento mucho más amplio al fenómeno. Siguiendo a Rama, Pacheco nos advirtió que los modernistas no fueron solamente aquellos bohemios trasnochados, sino intelectuales rigurosos y modernos, conscientes de la tradición y de sus dotes de creadores e intérpretes de los nuevos tiempos.

Vencer el presente y hacer habitable lo viejo con lo nuevo, el modernismo no sólo fue un movimiento de ruptura, sino de resignificación del pasado –lectura heterodoxa de la tradición–; esa acción crítica resultó de suyo provechosa para el joven antólogo, quien finalmente pudo contestar algunas de las preguntas que había formulado de manera tácita al iniciar su proyecto. Una, sin embargo, quedó abierta...

¿De qué manera operó la instalación de la modernidad en América Latina y cuáles fueron sus impactos en el campo literario? La búsqueda de esas respuestas acompañó al joven escritor hasta el resto de sus días y nutrió muchísimas páginas de su emblemática columna “Inventario”, la cual fungió como soporte para ensayar y difundir sus ideas sobre los más diversos temas. Me atrevería a afirmar aquí, a manera de conclusión, que fueron la elaboración de la *Antología del modernismo...*, la traducción de “París, capital del siglo XIX” y su largo y pausado diálogo con la obra de Walter Benjamin, algunos de los principales detonantes del heterogéneo discurso crítico de José Emilio Pacheco, vasto continente textual que aún espera el acercamiento reflexivo que se merece.

### Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vols. I y II. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Barrera Enderle, Víctor. “Un asunto familiar. La Breve historia del modernismo de Max Henríquez Ureña”. *Deslinde. Revista de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras*, n. 1, enero-diciembre de 2016, pp. 253-262.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Estudio preliminar, traducción y notas de Enrique López Castellón. Edimat Libros, 1998.

- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Traducción de Wolfgang Iser. Casimiro, 2021.
- . *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Obras, libro I, vol. I. Traducción de A. Brotons Muñoz. Abada, 2010.
- . *Ensayos escogidos*. Traducción de H. A. Murena. Ediciones Coyoacán, 2016.
- . “Poesía y capitalismo”. *Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Taurus, 2001.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. Edición de Emma Susana Speratti y prólogo de Jorge Luis Borges. Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Martínez, José Luis. *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. Joaquín Mortiz, 1979.
- McQuade, Frank. “Mundo Nuevo: el discurso político en una revista intelectual de los sesenta”. *Revista Chilena de Literatura*, n. 42, 1993, pp. 123-130.
- Pacheco, José Emilio (antólogo). *Antología del modernismo, 1884-1921*. Tomos I y II. Selección, introducción y notas de José Emilio Pacheco. UNAM, 1970.
- . (Antólogo). *La poesía mexicana del siglo XIX*. Selección, estudio preliminar y notas de José Emilio Pacheco. Empresas Editoriales, 1965.
- . “La generación crítica”. *Texto Crítico*, n. 31-32, enero-agosto, 1985, pp. 74-81.
- Pascual Battista, Rosario. “José Emilio Pacheco: lector y antólogo del modernismo”. *Literatura Mexicana*, v. 32, n. 1, enero-julio de 2021, pp. 163-190.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. Vol. I. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central, 1970.
- . *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria, en obras completas*. Vol. XIV. Fondo de Cultura Económica, 1982.



## Walter Benjamin y Sergio Pitol: la posibilidad de un nuevo arte aurático

ALEJANDRO LÁMBARRY

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

En su creación ensayística, sobre todo la que comprenden los libros de *La trilogía de la memoria*, el escritor mexicano Sergio Pitol establece una relación crítica y creativa con la obra de Walter Benjamin. Pitol escribe sobre la vida de Benjamin y actualiza e innova una práctica relacionada con sus conceptos de *aura* y *ritual*, a la que, apoyándonos en los *Fandom studies*, hemos llamado *práctica del lector devoto*.<sup>1</sup> En un primer momento, podemos percibir una sintonía total entre ambos autores, pues practican una teoría crítica que desvela el mecanismo político detrás del producto cultural. Más extraño y quizá por ello más original es la apropiación que hace Pitol de una práctica cultural que Benjamin consideraba ya rebasada y a la que oponía un arte más bien político.

Nuestra propuesta, en lo fundamental, es que Pitol revive el aura del creador y el ritual del fanático o, en nuestro caso, del lector devoto, pero sin

---

<sup>1</sup> Los lectores devotos atribuyen cualidades trascendentales a una obra y a su autor, de la misma manera en que un creyente lo hace con algún objeto sagrado de su religión. El lector devoto realiza una lectura errónea, de acuerdo con la teoría literaria estructuralista y de la sociocrítica, porque sale del texto y regresa a la figura del Autor –con mayúscula– porque no busca revelar los diversos funcionamientos de una obra en los procesos de construcción simbólica e ideológica de una sociedad. Regresa, en cambio, a una visión tradicional de la literatura en la que los autores son figuras sagradas, y la obra, un objeto fuera del tiempo y del espacio. La lectura devota implica la realización de rituales entre aquellos lectores que comparten una misma creencia.

perder, por otro lado, su gestión de carácter político, que se expresa en la subversión de las relaciones de poder entre periferia y centro.

### **La distancia crítica con el poder político**

Empecemos con un hecho importante: para ambos autores las revoluciones políticas eran tan interesantes y necesarias como las culturales. Ambos viajaron y vivieron en países comunistas. De hecho, el pasaje que Pitol escribe sobre Benjamin tiene que ver con el periodo durante el cual este último vivió en Moscú. Se trata de una estancia corta –sobre todo si se la compara con los diecisiete años que Pitol vivió detrás de la cortina de hierro– pero importante.<sup>2</sup> Benjamin estaba cansado de las ciudades alemanas y de la manera en que habían atomizado a los ciudadanos convirtiéndolos en espectadores de su propia suerte, sin posibilidad de gestión alguna. En cambio: “En Nápoles, Marsella, y en particular Moscú, descubrió la electrizante mezcla entre vida privada y pública, las posibilidades sin límites aparentes de trascender la clase. Cada ciudad a su manera le ofreció la cura para la enfermedad de la vida moderna en general, y de su crianza y educación en particular” (Jeffries 98). Sin embargo, mientras que en Nápoles Benjamin disfrutó plenamente de esta abolición de las esferas sociales, la pública y la privada, en Moscú llegó a sospechar de aquello –institución, burocracia, partido– que la había generado. Era bien sabido que la Unión Soviética no había vivido un cambio orgánico ni gradual; la revolución comunista había sido impuesta por el partido y se había convertido en su centro motor.

Además de su aprendizaje político, Benjamin fue a Moscú para encontrarse con Asia Lacis. Cuando llegó a esa ciudad, ella estaba encerrada en un hospital psiquiátrico después de haber sufrido una crisis nerviosa. Benjamin apenas y la pudo ver. Sí vio, en cambio, a Bernhard Reich, quien era director de teatro alemán y el amante formal de Lacis. Es decir que, en cuanto a su vida personal, este viaje resultó un desastre. Es interesante que Pitol comience su texto sobre Benjamin con esta anécdota amorosa. Sus ensayos desde *El arte de la fuga* son un conjunto de narración, autoficción

---

<sup>2</sup> Pitol vivió en Pekín de 1962 a 1963, en Varsovia del 63 al 67, en Belgrado del 68 al 69, de nueva cuenta en Varsovia del 72 al 75, en Budapest del 77 al 78, en Moscú del 78 al 80 y en Praga del 83 al 88.

y ensayo.<sup>3</sup> Para Pitol es muy importante que la discusión conceptual y la crítica literaria estén acompañadas de un hilo narrativo.<sup>4</sup>

Tenemos entonces el relato anecdótico de la vida amorosa de Benjamin seguido del tema político. “Benjamin había viajado a la Unión Soviética en espera de tomar una decisión aplazada durante los dos últimos años. ¿Debe o no ingresar en el Partido Comunista Alemán, o mantenerse sólo como compañero de ruta?” (Pitol, “El mago” 481). Estamos exactamente en el inicio de la lucha entre Stalin y Trotski, de las luchas callejeras entre el bloque opositor y la represión político-policíaca del partido. Es un periodo de verdades a medias, de frases veladas y ambiguas que lo hacen sentir como un extranjero, como alguien que no está al tanto. Hasta que va al teatro. Es en ese momento cuando descubre el verdadero problema. Pitól cita de manera extensa el pasaje en el que Benjamin habla del teatro. La obra le parece terrible, y particularmente el final, cuando todos los blancos realizan un acto de contrición y se unen a los bolcheviques. “La oposición de los comunistas a la representación es justificada y significativa. Ninguna importancia tiene para la valoración de la obra si el último acto fue añadido por sugestión de la censura [...] o si ya existía en el original” (“El mago” 482). La ironía y la respuesta a la pregunta que se planteaba Benjamin al llegar a Moscú se descubren al final del ensayo. Esta obra absurda, a pesar de estar escrita por Mijaíl Bulgákov y dirigida por Stanislavski, fue financiada y promovida por Stalin, quien “asistió quince veces a verla” (483). Las protestas de algunos comunistas fueron reprimidas por el mismo partido en el poder. Para agregar sal a la herida, su artículo sobre Goethe que pensó publicar en la Enciclopedia de la Unión Soviética fue rechazado con el argumento de que Benjamin mencionaba al menos diez veces en cada página la expresión “lucha de clases”.

---

<sup>3</sup> Pitól publica en su libro *Autobiografía soterrada* una entrevista con Carlos Monsiváis en la que le dice: “Pero es raro que un ensayista al escribir un texto incorpore elementos narrativos con tramas y personajes novelescos. Puede haberlos pero yo no recuerdo más que a Magris y Sebald. Como mis ensayos eran bastante aburridos y tristes, comencé a interpolar una que otra pequeña trama, un sueño, unos juegos y varios personajes” (Pitol, *Autobiografía* 126).

<sup>4</sup> Esto está presente desde sus primeros ensayos en los que aborda, por igual, la poética de Jane Austen y su afición por el baile. De acuerdo con Luz Fernández de Alba en su libro *Sergio Pitól, ensayista*, Pitól innovará en sus últimos ensayos, desde *El arte de la fuga*, cuando además de las anécdotas sobre sus personajes, incluye las personales. En estas anécdotas personales se revelará la figura del lector devoto que analizaremos en un segundo momento.

Pitol aprendería de esta lección de Benjamin a tomar distancia con el poder. Desde su estancia en Pekín, a los veintinueve años, hasta su regreso a México en 1988, trabajó en la traducción de autores especialmente críticos contra el poder del partido hegemónico. Tradujo a Lu Hsun, quien si bien fue un liberal consecuente con el impulso de la república iniciada por Sun Yat-sen en 1911, fue acusado años más tarde de “individualismo extremo” (Sánchez Prado 31); asimismo a Kazimierz Brandys, quien opinaba “que no hay dogmatismo de izquierda o de derecha. El dogmático, como fenómeno, es siempre uno” (García Flores 4); a Tibor Déry, cuyo cuento que le da título a su libro *Ajuste de cuentas* trata sobre el periodo de represión y persecución del Estado comunista en Hungría; a Jerzy Andrzejewski, quien se vio forzado a renunciar al partido después de escribir *Las cenizas cubren la tierra*. Pitol se interesó en estos autores y al hacerlo reveló su sintonía con Benjamin. Ambos estaban comprometidos con la izquierda social, pero la literatura –la cultura– no debía responder de manera lineal al mensaje político, así como tampoco, en ese terreno, había que obedecer ciegamente las decisiones del partido o del Estado socialista. Si la creación se rendía ciega o dócilmente al poder para producir obras laudatorias, correctas, atadas a estereotipos y a formas tradicionales, entonces su misión estaba perdida de antemano. En los países comunistas, Pitol reconoció a los autores que estaban en una situación ambigua, incómoda con el poder. Enfatiza esto mismo en su ensayo sobre Benjamin: “la expresión proletaria en la literatura de la Unión Soviética le parece indispensable, pero la ausencia de reflexión teórica y la canonización de moldes en exceso elementales lo desaniman. Su inteligencia privilegiada se extravía en la permanente comedia de errores que vive en el Moscú de la desinformación, de las verdades a medias y las mentiras barnizadas por capas de dudosa virtud” (“El mago” 482).

Crítica teórica y experimentación formal compleja: sin estos dos elementos es imposible lograr una sociedad mejor e igualitaria. La política se puede entender y evaluar desde la expresión cultural o psicológica de los individuos. Esto era lo que promovía la Escuela de Frankfurt, de ahí que en 1936 fuesen publicados dos ensayos, uno de Theodor Adorno sobre el jazz y otro de Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En ambos se daba un pronóstico cultural referente a la segunda mitad del siglo XX. La visión de Adorno, que se vería profundizada en la

*Dialéctica de la Ilustración*, era funesta: el capitalismo convertiría al individuo en una masa consumista de la industria cultural. La de Benjamin, en cambio, profetizaba la desaparición del arte por el arte y el surgimiento de un arte político innovador y democrático. Ahondemos en esta última postura teórica que servirá, a su vez, de sustento a la práctica cultural de Pitól.

### **Aura, ritual y estudios de fanáticos**

Recordemos la definición de Benjamin sobre el concepto de *aura*. Se trata de “un entretrejo muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (47). Stuart Jeffries aclara que la distancia a la que se refiere Benjamin es psicológica, de autoridad más que física. El creador no comparte el mismo espacio ni, sobre todo, la misma psique que la de su espectador: mágica, romántica, abstracta la primera; rutinaria, cotidiana y pragmática la segunda. Podríamos agregar que, al mencionar lejanía y cercanía en la misma frase, Benjamin refiere posiblemente a una idea mística –recordemos que fue gran amigo de Gershom Scholem– en la que micro y macrocosmos se unen. Para los practicantes de la Kabbalah, la trascendencia se encuentra inscrita en todos los seres y se actualiza mediante acciones específicas, es decir, con la práctica de actos rituales. Para confirmar esta línea de pensamiento, citemos al propio Benjamin:

El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual. (50)

Los recintos de exposición de una obra de arte son los templos modernos; los creadores, una variante de los antiguos magos o místicos; y por último las visitas a los museos o a las casas que ocuparon en vida los autores admirados, rituales de sociedades laicas. Algunos rituales son extremadamente codificados; por ejemplo, el Bloomsday revive, cada 16 de junio, en una suerte de misa de Viacrucis las etapas más significativas en el día de

Leopold Bloom. Hay otros ejemplos que son más sencillos e implican únicamente comprar un boleto, recorrer amplias galerías en silencio y pararse de puntas para captar apenas un atisbo del cuadro de la Mona Lisa. Rituales que perpetúan el aura del creador y la obra.

Benjamin profetizó el fin de todo esto. Abolir la distancia y crear un arte más democrático, igualitario y activo. “En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación es política” (51). El cambio vendría con el cine y la fotografía. Para Benjamin, no había aura en el cine porque la actuación estaba editada y trabajada en equipo. Además, la accesibilidad del cine y la fotografía hacía que todo espectador pudiera convertirse en creador. Sabemos que esto no sucedió exactamente como Benjamin lo predijo. Escribe Stuart Jeffries: “El artista de cine es al mismo tiempo un dios y un sacrificio para los dioses [...] Y aquello que es verdad para los artistas de cine lo es también para todas las celebridades: la industria cultural produce dioses y víctimas sacrificiales por medio de la misma tecnología; de hecho, borra la distinción entre los dos” (186). El aura se industrializó convirtiendo al actor de cine en un fetiche que se consume y desecha a un ritmo acelerado.

Para Benjamin, la manera de despertar y de adquirir conciencia del mecanismo de alienación que mantiene al individuo como consumidor pasivo, era un arte que, como se ha dicho, “involucra perturbación y distanciamiento, revienta la suave superficie de la realidad. En lugar de meditar en armonías engañosas, significaba estar desconcertado por las disonancias, los saltos de edición, los montajes enloquecidos” (Jeffries 184). Si bien hay expresiones artísticas contemporáneas que podrían encontrar eco en esta definición, es posible que la fundamentación política del arte se haya expresado en el espacio y con la gente que Benjamin menos hubiera pensado. Nos referimos a los grupos de fanáticos.

Los *Fandom studies* surgen apoyados en las escuelas teóricas de la sociología literaria y los estudios culturales. De la primera adoptan una parte de su metodología, en especial de Pierre Bourdieu, y de la segunda, su objeto de estudio. Es posible que podamos entender a los fanáticos mediante el concepto de la *illusio*, que Bourdieu define como “la creencia colectiva en el juego y en el valor sagrado de lo que en él está en juego” (376). Dentro del

campo cultural,<sup>5</sup> los fanáticos son aquellos que reconocen quién tiene capital y cómo obtenerlo. Con esta idea en mente, los *Fandom studies* ponen su atención en los grupos que se asocian por su sintonía en cuanto a la manera de vivir la experiencia artística. Algo fundamental es que su relación con su objeto de deseo no es racional, sino emocional y dedicada. De ahí que sus rituales sean crípticos y absurdos para quienes no comparten su fe, de la misma manera que los rituales de una religión pueden serlo para los agnósticos o para los practicantes de una religión distinta. Aquí está, no obstante, la semilla de la función política.

Anualmente se reúnen en Comic-Con disfrazados de héroes de ciencia ficción, o en la Martello Tower, con las ropas que habrían usado Leopold, Molly Bloom o James Joyce. La pregunta sería: ¿qué tanto esas comunidades tienen la capacidad de una gestión social y política? De acuerdo con los editores de *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*: “Los estudios de fanáticos [...] constituyen una intervención política deliberada que se alinea con las tácticas de las audiencias de fanáticos en su evasión de las ideologías dominantes, y se dispone a una defensa rigurosa de las comunidades de fanáticos en contra de la manera en que los medios masivos y los no fanáticos los ridiculizan” (Gray, “Why study fans?” 142).<sup>6</sup> La clave está en la supuesta evasión que los fanáticos realizan de las ideologías dominantes. Veamos algunos ejemplos que aporta este libro antes de regresar a la obra de Sergio Pitol y la manera en que él ejerce esta subversión.

Dos textos abordan al grupo de los fanáticos de la alta cultura. Ambos coinciden en que los estudios de los fanáticos de la alta cultura son escasos, casi inexistentes.<sup>7</sup> La posible razón de esto es la visión peyorativa que se tiene en las élites contra quien supuestamente lee mal, o abole la respetable distancia del lector avezado, crítico, profesional con respecto al texto.

---

<sup>5</sup> Bourdieu define el concepto de *campo* como una “estructura de relaciones objetivas que permiten dar cuenta de la forma concreta de las interacciones [de los miembros de dicho campo]” (299). También como “lugar de coexistencia de todos los puntos a partir de los cuales se definen diferentes y concurrentes puntos de vista” (318).

<sup>6</sup> Estos lazos son más sólidos porque se crean emocionalmente. Así lo indica Gray: “The most important contribution of contemporary research into fan audiences thus lies in furthering our understanding of how we form emotional bonds with ourselves and others in a modern, mediated world” (Gray, “Why study fans?” 297).

<sup>7</sup> “The larger point here is that while fan studies has extensively engaged with the popular and even occasionally with the middle-brow [...] it has almost entirely refused to engage with the high” (Pearson, “Bachies, Bardies...” 1893).

Pero detrás de esta supuesta corrección, argumenta Pearson, tenemos otra demarcación, otra jerarquía: la de la alta y la baja culturas. Así pues, asumimos que al lector distante y sesudo se le asigna la alta literatura, de lenguaje y estructura complejos, mientras que se da por hecho que al lector fanático corresponde la literatura popular de fácil consumo. Sin embargo, esta demarcación se resquebraja desde el advenimiento de los estudios culturales y, ahora, con los estudios de fanáticos. “Los fanáticos de Bach (Bachies) son tan emocionales como sus contrapartes de la cultura popular, e igual de tercos sobre sus preferencias particulares [...] ¿No será que los fanáticos de la alta cultura se parezcan más de lo que creíamos a los fanáticos de la cultura popular?” (Pearson). Tulloch, por su parte, estudia a la comunidad de fanáticos de la obra de Chéjov en Inglaterra. Le sorprende descubrir en ellos a personas que se informan e investigan sobre la cultura y la historia rusas del siglo XIX, con lo que adquieren una consciencia crítica de su momento histórico. Los fanáticos de la alta cultura construyen a menudo redes sociales y se interesan, sobre todo, por la abolición de las jerarquías culturales que se replican después en las sociales: la desacralización de una agenda política eurocentrista y patriarcal reflejada en un canon. Así, el desarrollo de horizontes históricos y sociales permite a su vez profundizar en el contexto social del autor o músico favoritos. Si en verdad esto no es un logro menor, no se trata tampoco de la función política que Benjamin buscaba en el arte. Después de todo, el fanático permanece como un espectador más o menos pasivo.

Veamos ahora la manera en que Pitol llegó a apropiarse de los conceptos clave de Benjamin mediante la práctica de un fanático literario.

### **Pitol como ensayista fanático y la función política del arte**

Pitol dejó México en 1961 motivado, entre otras razones, por el deseo de conocer las ciudades donde habían vivido y escrito sus autores admirados, visitar museos, ver las últimas representaciones teatrales y musicales. Esto, al menos, es lo que se nota en la escritura de sus diarios y en sus últimos tres ensayos que publicó como *Trilogía de la memoria*.

Pitol fue siempre un gran lector que se dejó llevar durante largas temporadas por el ocio. Escribía cuando sentía la inspiración.<sup>8</sup> Él mismo lo dice en *El arte de la fuga*:

La obra literaria se revela genial cuando su autor acierta a encontrar esa corriente oscura que conlleva vestigios de todo lo enunciado desde que el idioma nace, es decir en el instante en que el escritor siente que transcribe un dictado, cuando la palabra hace su aparición aun antes de ser convocada. ¡Si ese momento se produce la vida está salvada! Por eso las mejores páginas de la literatura poseen algo de auroral y la vez de inescrutable. (*Trilogía* 185)

Estamos aquí en el terreno de la inspiración, de la creación como un ritual y de la obra como un objeto que carga un aura. De ahí la importancia y la dificultad para encontrar el lugar ideal que permita la creación. Cuando era joven, Pitól apenas y pudo permitirse lujos. De todas maneras, en su texto “La lucha con el ángel” ubica su cuarto de hotel, en el quinto piso del hotel Bristol de Varsovia, en oposición con los jardines y las aceras del exterior. El cuarto es su templo. Sabremos por sus diarios que escribió su primera novela durante una estancia en una casa frente al Mediterráneo, en el pequeño pueblo de Cadaqués; *El desfile del amor* la escribió en otro pueblo de la costa española, Mojácar y en el balneario histórico de Marienbad. Retiros de escritura para librarse de las distracciones del mundo y entrar en esa suerte de trance.

El Pitól ensayista se muestra como un gran conocedor de las técnicas narrativas, de la vida y el contexto histórico de los autores sobre los que escribe; y se revela también como un fanático, como alguien que va a la caza del aura. En su libro *El viaje*, por ejemplo, narra una de esas búsquedas. “Auxiliado por un plano de la ciudad logré encontrar el Café Arco, uno de los recintos sagrados de la literatura de entreguerras, el lugar donde Franz Kafka se reunía con sus mejores amigos” (“El viaje” 331). Destaca aquí el lenguaje religioso que describe el lugar como un recinto sagrado. Podemos imaginar la sensación de embeleso del autor al visitar el café donde el autor checo se encontraba con sus amigos.

---

<sup>8</sup> Empecemos con la poética de Pitól. De acuerdo con Nogales, una de sus características es la inspiración: “La escritura se convierte, por tanto, en el hallazgo de la forma adecuada para cada obra. Es la forma, la estructura, la que sustenta la obra literaria –su ‘alma’, como sugiere en otro lugar” (53).

Estos viajes continúan en otro libro de ensayos, *La casa de la tribu*. Pitol visita la casa de Tolstoi en Moscú y desarrolla una interpretación basada en la distribución espacial de la casa, y el hecho de que la mayoría de sus habitantes se veían obligados a convivir. En este caso no hay una sensación de arrobo, la iluminación tiene que ver más con un hecho arquitectónico. Pero si leemos el siguiente ensayo, el dedicado a Chéjov, descubrimos lo siguiente: “Sólo la visita a otra casa museo me ha producido una emoción semejante, porque también en ella la presencia de su antiguo morador sobrevive de manera casi física. Se trata de la casa de Tolstoi en Moscú” (“La casa” 45). Esa emoción se convertirá a la postre en inspiración. En una nota de sus diarios personales, tenemos que Pitol decidió festejar su cumpleaños cuarenta y seis con una visita a Yasnaia Poliana, la casa de campo de Tolstoi. Caminó por los jardines y el lago donde tuvieron su primer encuentro Chéjov y Tolstoi: la casa, el estudio, la escuela para los mujiks. Y cuando volvió el 23 de marzo de 1979 a su departamento en Moscú anota: “de repente, esa felicidad de escribir que desde hace años no había vuelto a sentir –Un flujo de palabras que se me escapaban por la pluma” (*Moscú*). El templo del escritor admirado le aportó las fuerzas necesarias para continuar con su obra.

El 22 de agosto de 1980, cargado de obligaciones diplomáticas y obligado a un viaje apremiante a México, encuentra el tiempo para ir a la casa de Chéjov. Frente a la puerta de entrada estaba el roble que plantó Chéjov y un ciprés que sembró su hermana después de la muerte del escritor. El edificio de cantera blanca estaba rodeado por un enorme jardín. “Todo parece tan casero, tan vívido, que a pesar de que Chéjov pasó allí escasamente cinco años, uno podría sufrir la ilusión al detenerse en el salón, al asomarse a los balcones, de que el propietario acabase de salir tal vez de paseo con Iván Bunin, o a caminar con sus perros, y de que si uno se armara de paciencia lo vería regresar dentro de un rato” (“La casa” 46). Pitol recorrió las habitaciones modestas pero de sobria elegancia, de una calidez hogareña, hasta llegar a su estudio, donde vio una foto de Chéjov autografiada por Tolstoi. “La emoción fue tan tremenda, que a cada momento tenía que resistir las ganas de llorar” (*Moscú* 1980). Es claro que se trata de un recinto sagrado, pero sólo para quien sepa otorgarle o reconocer su aura. Para un lector distante, o para alguien fuera del campo literario, estas lágrimas de un mexicano cuarentón, parado frente a un escritorio vacío, puede ser motivo de burla

y de sensación de ridículo. Los estudios de fanáticos, como comenta Gray, están ahí para darle sentido.

En *El mago de Viena* Pitol vuelve a narrar otro de sus peregrinajes, en este caso la casa de Gógol. Aquí sucede un hecho extraño, casi mágico. El grupo de visitantes tiene un altercado con la guía de turistas después de que esta los regaña. Es un pasaje chusco y patético, como lo es la literatura de Gógol: “Ahora que escribo, creo que exagero, que todo entonces fue muy rápido, muy cotidiano, más loco y gogoliano, muchísimo más divertido, y no tan pretencioso y efectista, como lo he escrito ahora” (“El mago” 365-6). Pareciera que el espíritu del autor ruso se hubiera encarnado en sus admiradores permitiéndoles vivir una de sus historias. El recinto sirve de inspiración y en este caso de motivo para un extraño ritual. Algo parecido le sucede en Praga cuando visita la casa del alquimista, que se supone inspiró a Goethe para su personaje del *Fausto*. La casa era muy sencilla, de una opulencia lúgubre y con un pequeño jardín. Pero Pitol salió de ahí muy afectado; caminó durante tres horas por la ciudad sin rumbo fijo. Sabemos por una carta que le escribió a Margo Glantz que entró a su casa y redactó, como presa todavía de un influjo extraño, su testamento. “Te dejo todos mis diarios” (*Glantz* 1983) le escribió a su amiga Margo.

Por último, nos gustaría mencionar otro pasaje que hace referencia a cuando Pitol se halla de visita en Moscú en 1983. Desea viajar a Georgia y se encuentra en varias ocasiones con la burocracia de la Asociación de Escritores de la Unión Soviética. No entiende los motivos de esas reuniones y tampoco le queda muy claro por qué no le dan la visa. De todas maneras, escribe: “Yo disfrutaba inmensamente del lugar. Era el antiguo Palacio de los Rostov, sí, de los mismos Rostov de *Guerra y paz*. Una de las escenas mejores de *El maestro y Margarita*, de Bulgákov, sucede también allí, precisamente en el restaurante; Walter Benjamin cenaba en ese sitio con frecuencia durante su estancia moscovita” (*Trilogía* 356). Pitol ensayista recorre las ciudades de Europa en clave artística y literaria; es alguien que describe el espacio y enreda o acelera la trama mediante referencias culturales.

Si nos queda claro que Pitol se apropia y actualiza los conceptos de *aura* y *ritual* de Benjamin desde la nueva circunstancia social del fanático, nos queda por reflexionar, finalmente, sobre su función política. Para esto es importante regresar al primer apartado del artículo. Los espacios que recorre Pitol se encuentran detrás de la cortina de hierro, en el lado de los países

comunistas. Es evidente que gran parte de los autores que admira vivieron antes de la Revolución de Octubre, pero él, Pitol, ocupa un espacio cargado de significado político y los autores que traduce al español son figuras incómodas para la ortodoxia: críticos del poder y el discurso hegemónicos.

Además, la función política está relacionada con el mismo campo literario. Oswaldo Zavala escribe que de Sor Juana a Fray Servando Teresa de Mier tenemos en la tradición mexicana un deseo de trascendencia que equivale al reconocimiento y la asimilación de la periferia por el centro. Los autores mexicanos deseaban una consagración que rebasara su entorno sociopolítico y alcanzar con ello el espacio del arte por el arte. Pitol subvirtió esta búsqueda: “Escribir, con Pitol [...] no implica [...] reactivar el debate en favor del cosmopolitismo: se trata más bien de transitar horizontalmente dentro de una nueva república intelectual que desmantela las jerarquías culturales y normaliza la condición exógena y supuestamente minoritaria del escritor latinoamericano” (268). Esto es claramente un acto político al interior del campo literario: provocar una igualdad que obligue al diálogo en lugar de a la obediencia. Si bien es cierto que los autores que aborda Pitol están situados o catalogados en la llamada alta cultura, lo hace con la cercanía afectiva del fanático. Ya no hay grandes columnas para entrar al templo de la cultura, hay pequeñas puertas bordeadas de cipreses de un hogar en Yalta o un café en Praga, que albergan un espacio mágico. El fanático practica la cultura como un hecho estético que trasciende nacionalidades y tradiciones. Así como un senegalés, un nicaragüense y un inglés pueden ser fanáticos del equipo de fútbol Barcelona, un mexicano puede ser fanático de Chéjov, de Tolstoi o de Gógol. Pitol encarna ese triple fanatismo.

Otro rasgo clave que une a Pitol con la idea del arte político de Benjamin es el pasaje que convierte a un espectador en creador. Pitol escribe, recrea y reflexiona sobre sus autores favoritos y sus rituales de fanático. Es alguien que genera distanciamiento y perturbación con aquello que narra al presentarse como autor y protagonista, lector y creador. La estructura de su obra es aparentemente caótica –rehúye la armonía engañosa–. En *El mago de Viena* se intercalan ensayos, relatos autobiográficos y cuentos. Se trata en apariencia de un cuaderno o diario de viaje de un fanático que crea y se relaciona de manera creativa con otros fanáticos. Prueba de esto es que Augusto Monterroso escribe en su libro *La letra e* sobre la visita a la casa del poeta Esenin acompañado de Sergio Pitol. Fanáticos que escriben sobre sus

peregrinaciones a las casas y espacios de los autores que admiran y aprecian, de la misma manera en que quizá, en un futuro, habrá otros fanáticos que acudan a los lugares de Sergio Pitol.

En *El arte de la fuga* Pitol cuenta que, al iniciar sus viajes en 1961, en una estancia en Italia, las personas de ese país se sorprendían de que él, un mexicano, supiera tanto de su cultura. “La gente esperaba de mí, como de cualquier joven latinoamericano, un caudal de visiones tropicales y agueridas, de formas de pensamiento diferentes, de mitos, rebeldías y estrategias distintas que quizás ayudaran a redimir el viejo mundo [...] Les halagaba sentir reconocida su cultura y al mismo tiempo les desilusionaba. Esas andanzas por el Renacimiento, la Ilustración y las vanguardias, a final de cuentas, les correspondía a ellos” (116). Las jerarquías clásicas europeas, el canon literario, se vinieron abajo. En 1936, cuando desde la Escuela de Frankfurt se publicaron dos artículos que profetizaban el futuro del arte, Adorno pensó que al europeo lo reemplazaría una industria cultural que creaba masas indiferenciadas, en tanto que Benjamin profetizó un arte post-aurático y político que permitiría la participación y la gestión de quienes habían sido hasta entonces sólo espectadores. Pitol propone un arte aurático, un arte que crea fanáticos y rituales en torno a las figuras y obras literarias de su afecto y admiración, un arte con el potencial de generar grupos, más allá de razas y nacionalismos, que intente explicar su pasión, lo que aman, convirtiéndolos en muchas ocasiones en blanco del ridículo; pero habría que añadir: en el blanco del ridículo de los lectores distantes, profesionales y muchas veces pasivos.

### Obras citadas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil, 1992.
- Casanova, Pascale. *Le République mondiale des lettres*. Editions du Seuil, 1999.
- García Flores, Margarita. “Sergio Pitol. Historia de una pasión o de la literatura polaca”. *El Heraldo*, 19 de febrero de 1967, p. 4.
- Glantz, Margo, 10 de agosto de 1983, SPP, C1283, MD/DSC, Princeton University Library.

- Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington. "Introduction: Why Study Fans?". En *Fandom: Identities and communities in a mediated world*. Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington (eds). New York University Press, 2007.
- Jeffries, Stuart. *Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School*. Verso, 2017.
- Monterroso, Augusto. *Tríptico*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Moscú, Sergio Pitol Papers, C1283, Manuscripts Division/Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Nogales Baena, José Luis. "Introducción". Sergio Pitol. *Cuentos*. Cátedra, 2021.
- Pearson, Roberta. "Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians". *Fandom: Identities and communities in a mediated world*. Editado por Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington. New York University Press, 2007.
- Pitol, Sergio. "El mago de Viena". *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- . "El arte de la fuga". *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- . "El Viaje". *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2007.
- . *Autobiografía soterrada*. Almadía, 2010.
- . *El tañido de una flauta*. ERA, 1994.
- . *La casa de la tribu*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern University Press, 2018.
- Scholem, Gershom. *Kabbalah. A definitive history of the evolution, ideas, leading figures and extraordinary influence of Jewish mysticism*. Meridian, 1978.
- Tulloch, John. "Fans of Chekhov: Re-Approaching 'High Culture'". *Fandom. Identities and communities in a mediated world*. Editado por Gray Jonathan, Cornel Sandvoss y C. Lee Harrington. New York University Press, 2007.
- Zavala, Oswaldo. "La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo". *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, v. 28, n. 1, 2012, pp. 257-272. <https://doi.org/10.15581/008.28.2998>

# Narraciones en reposo, la historia posible de la lectura de los escritores en Ricardo Piglia

ROBERTO KAPUT GONZÁLEZ SANTOS

*Universidad Autónoma de Nuevo León*

*Nosotros escuchábamos las cintas cuando ya los hechos eran otros y todo parecía atrasado y fuera de lugar.*

Emilio Renzi

*Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot.*

Ricardo Piglia

*Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo tal y como propiamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro.*

Walter Benjamin

*There is a war between the ones who say there is a war. And the ones who say there isn't.*

Leonard Cohen

## Brechtiana

Ricardo Piglia nació en Adrogué, cabecera del partido Almirante Brown del Gran Buenos Aires, el año 41. En el 56, cuando los militares de la Revolución Libertadora emprendieron la persecución de peronistas, el padre se mudó con la familia a Mar del Plata. Tras concluir el secundario en aquella ciudad atrapada en ritmos de pueblo, Ricardo parte a La Plata, donde se gradúa en Historia el año 65. La carrera de Letras, declaró en

repetidas ocasiones, estaba pensada “para que la gente se formara como profesor, no para promover la relación de alguien creativamente con la literatura” (Mucci). Y él quería ser escritor, no profesor o abogado, oficio este último que hubiera coronado las aspiraciones de cualquier nieto de inmigrantes, pero no las suyas. Con 24 años llega pues a Buenos Aires, capital de la vanguardia argentina, ciudad en la que adquiere una educación sentimental y a la que regresará en repetidas ocasiones tras incorporarse en el 87 a la planta docente de la Universidad de Princeton (Dean of the Faculty).

Interrupción fotográfica: Estación Plaza Constitución, Buenos Aires. Letrero al fondo: “Trenes generales a todas las estaciones”. Ricardo aparece de perfil –pantalón blanco, saco negro, lentes de aro–, sentado sobre el pasamanos que separa las taquillas 5 y 6. Sonríe, ligeramente encorvado, los brazos cruzados sobre el pecho, la atención puesta en algo que se desarrolla fuera de campo. Lo acompaña un hombre de 25, 30 años, encaramado en la albardilla de la boletería 6, la mirada fija en el objetivo de la cámara. Detrás del enrejado de la ventanilla 5, un gordo en mangas de camisa parece conversar con algún otro empleado de la línea General Roca, indiferente a lo que sucede afuera. Es el segundo semestre del año 89 y Piglia está de regreso. ¿Planea ya el próximo complot?

Un año después lo encontramos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dictando el seminario *Las tres vanguardias*, once conferencias dedicadas a discutir el “estado de la literatura argentina actual” (13). La elección se antoja coyuntural. En la última década del siglo XX la industria del libro de aquel país entró en “la modificación de sus tradicionales estructuras de funcionamiento y vio alterar sus lógicas de propiedad, producción y consumo, [experimentando] un profundo proceso de concentración y desnacionalización” (Becerra *et al.* 21). Los primeros síntomas de ese reajuste habrían empujado al autor de *Respiración artificial* (1980) a revisar las poéticas de la novela, entendiendo por poética esos “momentos de la historia de la lectura de los escritores” (Piglia, *Las tres vanguardias* 24). Lo anima la clara intención de arrancar del conformismo neoliberal a los productores de la novela futura.

“Estamos en sincro” (16), declara con optimismo en la primera sesión. El cierre de las grandes poéticas argentinas ha puesto fin a la grieta ancilar de la literatura producida en aquel país. La periodización que propone al auditorio se aparta de las correspondencias político-literarias de la revista

*Contorno* (1953-1959), con los hermanos Viñas como líderes de grupo, reflotando las secuencias de la nueva izquierda en publicaciones como *Los Libros* (1969-1975) y *Punto de Vista* (1978-1983): en el origen, la generación liberal del 37, incursores políticos del género, con el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento a la cabeza (1837-1904); en medio, la crisis del modelo liberal tras el arribo de los inmigrantes, con el nacionalismo de Lugones como posible ajuste de contenido, sí, pero también con la respuesta, en términos de forma y circulación, de Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna*, cenit y nadir de la primera vanguardia argentina (1904-1967); finalmente, la constelación de escritores con la que compartió lecturas y experiencias (Rodolfo Walsh, Manuel Puig, Juan José Saer), la segunda vanguardia, sin declinaciones posmodernas (1968-1990).<sup>1</sup>

Pensando en Macedonio, pregunta al auditorio: ¿cómo escribir después de Borges? Estamos en el segundo año del menemismo, esa “combinación de narración teórica con folletín” (61) y Piglia adopta el papel de estratega: cita batallas literarias como si quisiera extraer de ellas la chispa del futuro complot, introduce el corte benjaminiano novela-narración, teoriza como personaje de Brecht, todo lo cual le permite suspender el discurso neoliberal como principio de realidad, afirmando la necesidad de articular un concepto de poética como principio de ficción. El seminario recién arranca, las lecturas se entreveran. La intriga está en marcha. El conferencista –¿pantalón blanco, saco negro, lentes de aro?– anuncia la posibilidad de construir una historia de la novela basada en los productores.

## La máquina

Posterior a la ruptura del Partido Comunista el año 69, un rumor circuló en el campo intelectual argentino. Un grupo de avanzada viaja a China, plantea a Mao la pregunta leninista por excelencia, ¿qué hacer? Mao interroga, ¿qué hay en la Argentina? Perón, contestan los integrantes de la embajada.

<sup>1</sup> Años después, en la “serie del reciénvenido” del Fondo de Cultura Económica, Argentina, añadirá los nombres de Jorge di Paola, Germán García, Susana Constante, Sylvia Molloy, Libertad Demitrópulos, María Angélica Bosco, Ana Basualdo, Edgardo Cozarinsky, Héctor Libertella, Norberto Soares y C. E. Feiling. En su papel de editor responsable, Piglia abre cada tomo con una nota crítica. Por su puntualidad y extensión, recuerdan los prólogos de la “Biblioteca Personal Jorge Luis Borges” de Ediciones Orbis, España. Doble homenaje a los maestros de la primera vanguardia: Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges.

El líder medita; apoyen al peronismo, concluye (Aguirre). Hasta aquí el rumor; ahora la ficción ensayística. En el 73 Piglia viaja a China en compañía de Ricardo Nudelman y Rubén Kriscautzky, charlan con Guo Moruo, poeta y dirigente del Partido Comunista Chino (Espinosa). La pregunta es obligada, ¿qué hacer? Moruo se ajusta al protocolo maoísta, ¿qué hay en la Argentina? Piglia regresa y se afirma macedoniano. Porque en Ricardo la máquina de la Eterna funciona como una imagen dialéctica que “permite reproducir y hacer otras novelas” (Piglia, *Escenas de la novela argentina*), de ahí que en el seminario declare la existencia de una máquina Saer, contraria a la máquina Puig, distinta de la máquina Walsh. ¿Habrán sido así?

La máquina de Piglia, en todo caso, está compuesta de tres grandes bloques: tradición crítica (Tiniánov, Lukács, Bajtín, Freud, Deleuze y Guattari, Bürger, Sanguinetti), literatura mundial (Flaubert, Henry James, Baudelaire, Brecht, Kafka, Faulkner, Pavese, Gombrowicz) y literatura argentina (Sarmiento, Macedonio, Borges, Arlt, Walsh, Puig, Saer). Las huellas de Benjamin aparecen en la primera sesión como asignaciones de lectura: *El narrador, Experiencia y pobreza* (en donde encuentra un bosquejo de teoría de la novela); *Sobre algunos temas en Baudelaire, El autor como productor* (de donde extrae una genealogía del concepto vanguardia); *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, El autor como productor, Sobre algunos temas en Baudelaire, El narrador, Experiencia y pobreza* (ahí documenta las condiciones en las cuales surge la problemática de la tradición de vanguardia).

### Interfase equivocada

Primera clase, 3 de septiembre de 1990: “El objetivo es definir el concepto de poética de la novela en término de los debates actuales a partir de los cuales es posible establecer la serie de respuestas narrativas que vamos a considerar” (Piglia, *Las tres vanguardia* 16). ¿Cuáles debates? Primero, el enigma nacional: ¿cómo novelar después del cierre de las grandes poéticas? Enseguida, la sincronía de la literatura nacional con la literatura mundial, sus polémicas. Otro, tensiones escriturales propias del oficio: novela-narración, novela-medios de masas, arte-entretenimiento, lector especializado-lector crédulo. Finalmente, posiciones en torno a la función de la novela en la sociedad, marcas que la producción argentina ha dejado en el género.

Debates que aparecen en sus diarios (1965-1982), cuando la clase militar administraba, directa o indirectamente, los asuntos del país. La interfase del menemismo es otra, desde luego: el Estado concentra cada vez menos el relato público, transa con los grupos mejor posicionados en la etapa de consolidación de las industrias culturales (1970-1990); a las industrias tradicionales (radiodifusión, publicaciones periódicas, cinematografía, libro, fonografía) se suman Internet, televisión por cable y satelital; los cruces entre ellas, además, promueven

la inserción de nuevos protagonistas y actores, tradicionalmente ajenos al campo cultural, como operadores de industrias de información y comunicación. Asimismo, [supone] el ingreso de capitales financieros en una escala que no cuenta con precedentes en la historia de las industrias culturales. (Becerra *et al.* 1)

Ricardo no extrae los debates directamente de la actualidad social; reintroduce en esta, vía la academia, las obsesiones de su generación, “la primera generación de hijos de inmigrantes” (Carrión 419-20). Alrededor de ellas, agrupa las discusiones del nuevo contexto histórico. Su actualidad, por tanto, debe buscarse en la serie de la literatura de vanguardia como práctica, como corte con el medio social e ideológico de su tiempo:

Quando hablo de tres vanguardias, pienso en obras que estructuran a su alrededor otro conjunto de textos y que hoy definen grandes líneas narrativas básicas. No las únicas, claro, sino las que más me interesan porque veo que a su alrededor se concentran debates actuales y también el debate acerca de la tradición. No son los únicos debates posibles, pero en ellos están centradas las respuestas a las preguntas acerca del problema de la vanguardia. [...] La sociedad plantea una serie de problemas frente a los cuales hay una respuesta formal, no solo de contenido. Por otra parte, una estrategia formal responde siempre a la pregunta sobre el lugar de la literatura, la colocación del escritor en el proceso productivo y todo lo que gira alrededor de estas cuestiones. (Piglia, *Las tres vanguardias* 95-6)

De espaldas al huracán de la etapa celebratoria del neoliberalismo, Piglia invita al auditorio a mirar hacia atrás. Piensa en el Baudelaire de Benjamín, “un espía en territorio enemigo” (84), en las cartas de Flaubert a Colet, donde el ruanés opina que “la obra de arte no debe responder a ninguna función que no sea puramente estética” (15). Pero, sobre todo, estructura el seminario alrededor del complot y la sociedad secreta de Macedonio, quien al no poner fin al *Museo de la novela de la Eterna*, legó a la tradición argentina un punto de fuga enciclopédico.

## Literatura y sociedad

En vísperas de las elecciones de 1922, Macedonio le escribe a Marcelo del Mazo: “¿Esta campaña presidencial relámpago es un sueño? No, Marcelo, tiene que ser un acto de inventiva tan fino como el de un descubrimiento químico o una idea musical” (Abos 85). La campaña presidencial de Fernández buscaba introducir en la sociedad núcleos de ficción, interrumpir el relato de radicales, socialistas y conservadores, administradores del discurso político en aquel momento. Esa estrategia de trasvase siembra en Piglia una convicción: la sociabilidad de la vanguardia –sus tensiones externas con la realidad, las internas con otras poéticas– cancela la posibilidad de una historia literaria procedimental o esencialista. Las investigaciones del formalismo ruso y Sartre “perdían de vista el carácter histórico de esta práctica y se enfrentaban con la dificultad de fijarlas en un momento determinado” (Piglia, *Las tres vanguardias* 37). Él, por el contrario, concibe la literatura como un campo de guerra posible de historiar. Las preguntas iniciales para acometer dicha tarea las saca de Benjamin –“¿qué posición tiene el artista y la práctica literaria en la sociedad, qué tipo de práctica social es el arte y cómo se define?” (43)–, introduciéndolas en el campo literario argentino vía Gombrowicz.

Interrupción bárbara: Buenos Aires, centro cultural Fray Mocho, 28 de agosto de 1947. El polaco del café Rex convoca a conferencia. La titula *Contra los poetas*. Librería a reventar. En un español macarrónico, el autor de *Ferdydurke* despotrica contra la poesía pura. Lo acompaña el traductor de la novelita aparecida en abril, un cubano de apellido Piñera. Mientras uno descalifica a Valéry, el otro, grandilocuente, intercala poemas en voz alta. ¡¿Qué dirá Eduardo Mallea?! Por si las dudas, alguien los insulta. Los silbidos no se hacen esperar. El promotor del evento, Humberto Rodríguez Tomeu, otro ranquel cubano, recuerda: “Gombrowicz se sentía en su elemento. Le gustaba este ambiente de polémica” (*Gombrowicz en Argentina* 119). Transcribo parte de lo dicho aquella tarde de “ironía salvaje y malón hermético” (Piglia, *Formas breves* 71-2):

Lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama “poesía pura” y, sobre todo, cuando aparece versificada. [...] Yo mismo creía al principio que esto se debía a una particular deficiencia de mi “sensibilidad poética” pero cada vez tomo menos en serio los

*slogans* que abusan de nuestra credulidad. No hay cosa más instructiva que la experiencia y por eso empecé a realizar algunas muy curiosas: leía cualquier poema alterando intencionalmente su orden de tal suerte que se convertía en un absurdo y ninguno de mis oyentes (finos y cultos, por cierto, y fervientes admiradores de aquel poeta) advertía la treta; o, analizando en forma detallada el texto de un poema más extenso, comprobaba con asombro que los “admiradores” ni siquiera lo habían leído completo. ¿Cómo puede ser esto entonces? ¿Admirarlo tanto y no leerlo? ¿Gozar tanto de la “precisión matemática” de las palabras y no percibir una fundamental alteración en el orden de la expresión? Pero lo que pasa es que todo este cúmulo de ficticios goces, admiraciones y deleites está basado sobre un convenio de mutua discreción: cuando alguien declara que le encanta la poesía de Valéry es mejor no acosarlo demasiado con indiscretas investigaciones, porque entonces se pondría en evidencia una realidad tan distinta de todo lo que nos imaginamos, y tan sarcástica, que nos sentiríamos sumamente molestos. (Gombrowicz, *Contra la poesía* 12-3)

La reacción que suscitó la conferencia en Fray Mocho, no sólo su contenido, prueba que el valor poético de un texto está ligado al uso que los receptores confieren a la literatura. Si el valor de la literatura radica en esa “suerte de código o saber previo” (Piglia, *Las tres vanguardias* 44), la lucha de los productores se desarrolla en la destrucción de ese convenio (polémicas, cortes) y en la construcción de nuevos códigos (redes, genealogías alternas), única manera de asegurar la participación de los autores en la definición de lo literario.

Como crítico, Piglia destaca el momento heroico-patético de la vanguardia, la interrupción de lo esperado, mencionando, sin problematizar del todo, su contraparte: la asimilación de esa nueva expectativa en el mercado editorial, escenario moderno de la lucha entre escritores, lo que Sanguinetti llama “el momento cínico” (8) de las modas literarias. Ese debate cruza de lado a lado la modernidad. No obstante, las luchas de ese nuevo sujeto histórico, la vanguardia, proporciona un primer marcador para fundar la disciplina que nos interesa: la historia de los productores literarios.

### ***Madame Bovary reloaded***

La primera mención de Benjamin en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017) la encontramos en una de las dos entradas del sábado 16 de abril de 1966: “Ver biblioteca del Instituto Goethe (Walter Benjamin)” (Piglia, *Años de formación* 244). En septiembre del 77 polemiza con Beatriz Sarlo:

“Elegir a Balzac contra Baudelaire es un modo de elegir las obras donde ese análisis social es más evidente y más sencillo de hacer para el crítico. [...] Le recomiendo que lea a Benjamin” (Piglia, *Un día en la vida* 38). Tres años después, el alemán articula el diálogo entre Lukács (forma de la novela) y Tiniánov (evolución literaria): “Es un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tiniánov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función” (Piglia, *Crítica y ficción* 66). En poco menos de tres lustros –de Onganía a Videla, pasando por el justicialismo, diría David Viñas– Ricardo nutrió esa máquina histórico-literaria con textos argentinos. Por eso, ahí donde Lukács pone a Balzac (el Lugones de *Contorno*) él coloca a Flaubert (Macedonio).

Para el húngaro, la forma novela surge de la escisión del universo: de un lado la realidad de la intriga, del otro las ilusiones del héroe. La novela trabaja ambos cabos del corte como dos mundos irreconciliables. Todo intento de cruce desemboca en fracaso: el desengaño de Lucien Chardon, el suicidio de Emma Bovary, la conversión de don Quijote. El fracaso es el “núcleo mismo del género” (Piglia, *Las tres vanguardias* 86). No importa. El acto de lectura posibilita la búsqueda de trascendencia en sociedades secularizadas donde el sentido de lo cotidiano ha sido despojado de su inmanencia. La novela cumple esa función. Pero es Flaubert, no Cervantes o Balzac, quien trabaja con las tensiones modernas del género: lector especializado-no especializado, arte-entretenimiento, mercado-vanguardia.

Interrupción epistolar: carta de Flaubert a Louise Colet. Viernes en la noche. Croisset, Francia, 16 de enero de 1852:

Lo que me parece hermoso, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas, que se sostuviera por la fuerza interna de su estilo, del mismo modo que la tierra, suspendida en el vacío, no depende de nada externo para su sostén, en el que el tema sería casi invisible, si tal cosa es posible. Las obras más bellas son aquellas en las que hay menos material; en cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, en cuanto más se adhiere la palabra y desaparece, más hermosa es. Creo que el futuro del arte apunta en esa dirección. (Jameson XX; traducción propia)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière;

El carácter aurático de un libro tal es incuestionable. Si no en los productores –obsesionados con la búsqueda de un espacio escritural propio, sostenido por la fuerza interna del estilo, desatado de lo externo–, sí en los lectores, habitantes de un mundo diluido en la información:

Muerta la experiencia, sólo queda la experiencia artística, que tiene para Benjamin una cualidad casi mística en tanto que persigue una trascendencia. El contexto apropiado para la percepción artística sólo puede ser construido en contra de la sociedad, fuera de ella. (Piglia, *Las tres vanguardias* 170)

De acuerdo, sólo que ese afuera, aquí, no es ahistórico. La experiencia estética acusa las modificaciones de la técnica sobre el sensorio humano. La actualidad de Flaubert –por lo menos en *Madame Bovary*– reside en haber construido ese afuera (su poética) en contra del espacio ideológico de su tiempo. La intriga tematiza, en el personaje de Emma, la tensión entre novela y folletín como dos modelos de experiencia diferenciados:

Frente a una suerte de narración social “baja”, frente a los géneros populares y las formas estructuradas y estereotipadas de narración, aparece el modelo de la novela misma *Madame Bovary*, que propone una poética contraria a aquella que yo relacionaba con el lector no especializado. (19-20)

El libro del ruanés, entonces, no sólo se sitúa fuera de la sociedad, orienta su crítica al sentido común de la época. “Flaubert es, para nosotros, un punto de referencia de la vanguardia” (19) porque sale de los espacios de circulación autónomos con el firme propósito de operar como agente doble en la cultura de masas. Ese instante de peligro marca su estilo.

En la tercera clase, Piglia abre fuego: “¿Acaso estos grandes debates se transforman o tienen alguna particularidad al ser formulados en el campo estricto de la literatura nacional?” (66). Su respuesta es tajante: sí, el campo literario nacional produce mutaciones en las formas establecidas:

Cuando planteamos que los escritores definen su lectura desde una posición y desde un lugar, hay que pensar que, a menudo, esa posición y ese lugar son imaginados como un lugar geográfico. Son espacios desde los cuales se piensa el conjunto de la literatura. Más que de la historia de los géneros, entonces, hay que hablar de fronteras y cruces espaciales de los géneros. Si por un lado es

---

plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies» (Jameson XX).

legítimo hablar de novela moderna, también lo es hablar de la novela norteamericana. Existe la posibilidad de plantear una discusión geográfica de los géneros, esto es, de preguntarse qué significa establecer tradiciones que se desarrollan en espacios políticos, geográficos y lingüísticos determinados, y no tomar este problema como algo dado. Algo dado es decir “literatura argentina”. Cada uno imagina lo que se quiere decir con eso, pero las fronteras de ese espacio no son iguales para todos, y las tramas y las tensiones en el interior de esos espacios tampoco tienen las mismas características. (66)

*Museo de la novela de la Eterna*, en este sentido, no sólo inaugura la escritura de libros antisociales en la Argentina, también aporta respuestas inéditas en dos rubros: forma y circulación. ¿Cuáles? Enumero las más importantes: el museo como espacio ficcional que articula de manera no orgánica materiales heterogéneos; reformula la escisión de Lukács en el ámbito de la poética –la última novela mala (*Adriana Buenos Aires*, melodramática), la primera novela buena (*Novela de la Eterna*, enciclopédica), creadas simultáneamente, entreveradas en el acto de lectura–; oratoria antipolítica como marca de estilo, con el complot como sustituto del consenso liberal; ausencia de cierre; circulación secreta antes de su publicación, incompleta, en el 67. Piglia traduce el lugar de Flaubert: el único cambio importante en la relación literatura-sociedad lo encontramos en Macedonio, no en Lugones; Fernández “es el primer novelista porque intenta *fundar* el género” (87). ¿Qué género es ese? Las narraciones en reposo: “Imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo” (Benjamin, *Libro de los pasajes* 38).

### La historia literaria posible

Interrupción de un lector salteado: Ricardo era un polemista nato, sus saltos de longitud coronaban el puro envión teórico. En la tercera clase del seminario, tras una disquisición acelerada sobre la relación novela-traducción, da un paso corto apoyado en Borges seguido de otro largo inspirado en Pasolini; salta. Durante la suspensión, camina a paso de tijera en el aire de las provocaciones literarias:

Se puede establecer una relación entre novela y traducción y, por lo tanto, considerar la circulación de la novela fuera de su lengua como un elemento clave en la historia y en la discusión del género. [...] Es evidente que la novela, a diferencia de la poesía, está hecha para soportar la traducción. Se puede decir que una característica formal interna de la narración es que resiste a la traducción.

[...] Una novela es algo que va más allá de la especificidad de la lengua en que ha sido escrita. El mismo Borges, en una posición que, como siempre, parece contraria a su propia prosa, dice que los grandes escritores son aquellos capaces de resistir la traducción. Tienen un *plus*. Y pone como ejemplo a Cervantes en contra de Quevedo y Góngora. Yo me acordaba ahora de una reflexión que Pier Paolo Pasolini, que también es un gran crítico, hace en un libro que se llama *Empirismo herético*. Allí dice: Cuando yo leo una novela, miro la primera página y ya sé si es buena. Miro la textura verbal y juzgo el libro, porque desde Dumas las historias son siempre las mismas y lo único que importa en una novela es cómo está escrita. Pasolini habla desde la poesía, una posición antagónica a la de Borges. Lo que vale para él es lo que no pasa a la traducción. [...] Entonces, a la relación entre novela y literatura nacional es imprescindible incorporar el problema de la traducción, la circulación no nacional del género. (Piglia, *Las tres vanguardias* 68-70)

La marca es de campeonato, se esté o no de acuerdo con la caracterización que hace de los poetas como trabajadores de la lengua y de los novelistas como trabajadores de la forma. El impulso cuenta. Porque justo en la torsión con que cierra el lance pudiéramos comenzar a discutir la diferencia entre la tradición de la ruptura de los poetas modernos en Octavio Paz y la tradición de lectura de los narradores de vanguardia en Ricardo Piglia. Esa distinción es cardinal para el desarrollo de la historia literaria en Latinoamérica. Volvamos entonces a 1978, año en que Ediciones Era publica *La divina pareja, historia y mito en Octavio Paz* de Jorge Aguilar Mora, una de las primeras valoraciones críticas del ensayismo del nobel.<sup>3</sup>

La tradición de la ruptura es el tropo que organiza el modelo de historia literaria de *Los hijos del limo* (1974). En aquel libro, Paz redondea su concepto de tradición, articulado, desde *El laberinto de la soledad* (1949), alrededor de dos ideas: la concepción cíclica del tiempo y el regreso de las identidades vía el encuentro de formas propias. El poeta, atento a los signos de la modernidad, anuncia una transición epocal que enseguida él mismo se encarga de anular:

La antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. [...] Los acontecimientos se suceden unos a otros y la impetuosidad del oleaje histórico nos oculta el paisaje submarino de valles y montañas inmóviles que los sustentan. (Paz, *Los hijos del limo* 18)

<sup>3</sup> Ensayo donde el autor edita y amplía su tesis doctoral, defendida en El Colegio de México el año 76.

La tradición de la ruptura es polémica, autosuficiente, heterogénea; pero, en última instancia, idéntica a sí misma, cíclica, un espacio abstracto sin diacronía que trabaja con el pasado más inmediato, no con el sustrato histórico-mítico de la tradición. “Preguntarse por la tradición también representa, en un nivel más estricto, preguntarse sobre la función social de la literatura, cosa que Paz sólo hace en forma siempre vaga” (Aguilar 28). Preso en la representación, el ensayo del mexiqueño trabaja con los signos en rotación de la historia, no con hechos. Ello le impide apreciar la novedad de fondo de la modernidad, suplantándola con los signos de la nueva burguesía posrevolucionaria, mirador desde el cual escribe e interpreta:

El trabajo de la tradición en la literatura, desde hace dos siglos, se realiza en el corazón de la producción misma de la obra y ya no en el interior de la sociedad. Es un desplazamiento, un cambio de centro, un abrir el interior de la obra para convertirlo en el hábitat de la tradición: la tradición pasará de los significados a la producción de los significados, de la retórica a la destrucción de la forma. Ese es el verdadero cambio cualitativo: la idea de la ruptura pertenece [...] a la relación de la tradición con el momento histórico contemporáneo, con el espacio social e ideológico de una clase dominante paralela. Por un lado el sentido de la obra (su producción), por otro su significado (su enunciado frente a la realidad): el sentido, si es nuevo, no perecerá; en cambio, el significado, si es destrucción puramente negativa, quedará como gesto. (Aguilar 33)

La historia literaria de Paz no registra ese desplazamiento. Concibe al poeta moderno dentro, no fuera del espacio social e ideológico de su tiempo. La cifra de ese poeta es él mismo. Su ruptura, mero gesto formal hipostasiado en tradición, afirma su historicidad en la doble negación de su tiempo, pero al no asumir su excentricidad, desemboca en un “presente sin fechas” (Paz, *Los hijos del limo* 219). Imposible extraer marcadores históricos de ahí, a no ser, claro, que concibamos la historia literaria como mero inventario de novedades. Pero él mismo, en *El arco y la lira* (1956), advierte:

Clasificar no es entender. Y menos aún comprender. Como todas las clasificaciones, las nomenclaturas son útiles de trabajo. Pero son instrumentos que resultan inservibles en cuanto se les quiere emplear para tareas más sutiles que la mera ordenación externa. (15)

La historia literaria es una de esas tareas. Regresemos entonces a las marcas que quedaron en el banco de arena del año 90. Notemos la diferencia

principal: en Paz la historia opera por fuera de la obra, como gesto epocal de ruptura; en Piglia estructura la obra desde adentro, como tradición de relectura. La ruptura de Octavio es con el pasado, la de Ricardo con el presente. Ese corte se cumple introduciendo –primero en la obra, después en la sociedad– lo que rescata de la tradición, nacional o universal, sin distingos pacianos. El último lector sabe que los prólogos del *Museo* de Macedonio son un eslabón más en la serie Eugenio Cambaceres-Henry James-Roberto Arlt. Porque “ser de vanguardia [...] es estar a destiempo, en un presente que no es de todos” (Piglia, *Las tres vanguardias* 36).

El criterio central de la historia de la lectura de los escritores ha de buscarse, entonces, en las reformulaciones del lugar del artista, en los usos que estos dan a la literatura en relación con la sociedad. Tres movimientos: periodización basada en los cambios de función del arte, determinados por la serie extraliteraria (Benjamin); ficcionalización de las poéticas como respuesta formal a debates actuales (Lukács); saberes técnicos de construcción (Tiniánov). La patente permanece macedoniana: “la literatura es una sociedad sin Estado” (27), su valor está lejos de ser inmanente o procedimental, se produce en los cortes con el presente, en los rescates del pasado puestos en circulación en territorio enemigo. Lo que Guillermo Saccomanno llamó, en otro registro, *La lengua del malón* (2003).

### El grabador

La cinta llega a su fin: “Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo” (Di Tella 1995). ¿Escuchamos la voz de Macedonio? El narrador no lo sabe, heredó la máquina de terceros. No importa. En el documental, el grabador es la semilla de *La ciudad ausente* (1992), novela que condensa las tensiones político-literarias de la segunda vanguardia del país austral. Corte. Ricardo aparece a cuadro escribiendo *Los diarios de Emilio Renzi*. En *327 cuadernos* (Di Tella 2015), Piglia quema sus diarios. La enfermedad lo ha alcanzado y él actúa la muerte del autor para cederle paso al héroe de su obra. Siempre dos mundos: la empiria gris, la trascendencia de la ficción. Su concepto de poética pudiera reconstruirse desde ahí, desde las tensiones de su escritura con los medios de masas (revistas, cine, televisión), la academia (Princeton, UBA), las conversaciones literarias (*Crítica y ficción, Teoría de la prosa*). En

todas sus intervenciones procuraba introducir en la realidad el complot de las narraciones en reposo. En el seminario del año 90, cuando la “alfaguari- zación de la literatura hispanoamericana” (Barrera 38) emprendía el último asalto a la industria del libro, reintrodujo en el campo literario argentino los debates y estrategias literarias de la primera generación de hijos de inmi- grantes. Si logró o no interrumpir el consenso neoliberal relativo a la pro- piedad, producción y consumo de novelas es algo que puede discutirse. Lo que queda en pie son los criterios para una periodización de la literatura como práctica. El computador central de aquella intriga temprana contra la etapa celebratoria del neoliberalismo fue Walter Benjamin:

El historicismo culmina legítimamente en lo que es la historia universal. Desde el punto de vista de su método, la historiografía materialista se distingue más claramente de ella que de cualquier otra. La primera no tiene la menor armadura teórica. Su procedimiento es aditivo: proporciona la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. A la historiografía materialista, por su parte, le subyace un principio constructivo. Ahí, del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportu- nidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; así hace saltar una concreta vida de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia. Así, el fruto nutricio de lo históricamente concebido tiene al tiempo sin duda en su interior, y lo posee como la semilla, valiosa pero carente ya de gusto. (*Obras, libro I/vol. 2* 316-7)

En la carrera de Letras, distanciada ayer de la creatividad tanto como hoy de la historia, esa oportunidad adopta la forma de una interrogante: ¿cómo historiar las literaturas nacionales en Latinoamérica después de Ricardo Piglia? Su propuesta de una tradición fundamentada en la lectura de los escritores –atenta al valor de uso, autónoma del valor de cambio– posibilita un estudio mucho más complejo de las obras literarias, conside- radas como mónadas en reposo capaces de contener y superar los trabajos de una vida, las tensiones de una época, el decurso de la historia. Permite, en otras palabras, tomar distancia del presente sin fechas de una academia

subordinada a las modas del mercado. Muchos ajustes son necesarios; las bases materiales, sin embargo, están dadas.

### Obras citadas

- Abos, Álvaro. *Macedonio Fernández, la biografía imposible*. Plaza y Janés, 2002.
- Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja, historia y mito en Octavio Paz*. ERA, 1978.
- Aguirre, Coral. *Entrevista*. 13 de enero de 2022.
- Becerra, Martín *et al.* *La concentración de las industrias culturales*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2003. [https://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos\\_extras/20320\\_las\\_industrias\\_culturales/u4/U4\\_Becerra\\_concentracion\\_IC.pdf](https://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos_extras/20320_las_industrias_culturales/u4/U4_Becerra_concentracion_IC.pdf)
- Barrera Enderle, Víctor. *Globalización y literatura*. Casa de las Américas, 2008.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . *El narrador*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.
- . *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, 2016.
- . *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal, 2016.
- . *Obras, libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de historia*. Abada, 2008.
- Carrión, Jorge. *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Editorial Candaya, 2008.
- Dean of the Faculty. “Ricardo Emilio Piglia”. *Princeton University*, The Trustees of Princeton University, s.f., <https://dof.princeton.edu/about/clerk-faculty/emeritus/ricardo-emilio-piglia>.
- Di Tella, Andrés, director. *Macedonio Fernández*. Secretaría de la Cultura de la Nación, 1995.
- . *327 Cuadernos*. Gema Films-Lupe Films, 2015.
- Espinosa, María Jesús. “La China que conoció Ricardo Piglia”. *The Objective*, 23 de agosto de 2019. <https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2019-08-23/la-china-que-conocio-ricardo-piglia>
- Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963*. El cuenco de plata, 2008.
- Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. Ediciones Sequitur, 2009.
- Jameson, Fredric. *The modernist papers*. Verso, 2007.
- Mucci, Cristina, conductora. *Ricardo Piglia en Los Siete Locos (1993)*, Televisión Pública Argentina, 24 de abril de 2017. <https://youtu.be/CIh5y8NycmM>
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . *Los hijos del limo. Vuelta*. Planeta-Agostini, 1985.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.

- . *Escenas de la novela argentina 22-09-12 (1 de 3)*. Televisión Pública Argentina, 2013. <https://youtu.be/7OYB-SovNgg>
- . *Formas breves*. Anagrama, 2000.
- . *La ciudad ausente*. Anagrama, 2003.
- . *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia Editora, 2016.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Editorial Anagrama, 2015.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Editorial Anagrama, 2016.
- . *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Editorial Anagrama, 2017.
- . *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia, 2019.
- Saccomanno, Guillermo. *La lengua del malón*. Planeta, 2004.
- Sanguinetti, Edoardo. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Monte Ávila, 1969.

# Los prólogos de Porfirio Barba Jacob a su obra selecta: Una lectura desde la facultad mimética de Walter Benjamin<sup>1</sup>

ESNEDY ZULUAGA

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Si algo tienen los lectores de la América tropical –mi América–, tan sutiles en el ejercicio de asociar y disociar ideas, es la malicia necesaria para comprender esta insinuación en todo su alcance.*

“La divina tragedia”. Barba Jacob.

Este ensayo de interpretación, de los prólogos de Porfirio Barba Jacob (1883-1942), hace parte de un trabajo de investigación más amplio sobre la vida del poeta a través de su poema “Acuarimántima”. Los prólogos expresan la problemática del poeta frente a la concepción, escritura, reescritura, ajustes y publicación de sus poemas en revistas, periódicos o en un libro dirigido bajo sus propias directrices. Estos textos de naturaleza autobiográfica están pensados para introducir los libros de poemas próximos a publicarse. Barba Jacob proyectó volúmenes de poesía que no se concretaron de la manera que él deseaba; expresó la necesidad y el miedo a los que se enfrenta el escritor con la publicación, lo cual más que introducir su obra da luces de su génesis poética. Así mismo, expresó la insatisfacción que le generó su producción en constante ajuste, confesó la dificultad que le producía la escritura de poemas y dio cuenta de la complejidad del creador

---

<sup>1</sup> Trabajo derivado de la beca otorgada por el Programa de Becas Posdoctorales, UNAM 2021-II en el Instituto de Investigaciones Filológicas y bajo la asesoría de la doctora Fabienne Bradu.

frente a la futura publicación de su libro, entre otros asuntos que convierten los prólogos en un espacio de discusión. Estos plantean cuestiones como: ¿Quién es Barba Jacob en la literatura hispanoamericana? ¿De qué manera es posible conquistar un lugar en el campo de la poesía? ¿Cuál es el sentido profundo de su obra poética como un todo? ¿Qué es lo que el poeta pretende construir más allá del poema?

En esta indagación amplia y diversa exploro de qué manera la escritura autobiográfica, específicamente la empleada por Barba Jacob en sus prólogos, evidencia de manera más intensa la facultad mimética de Walter Benjamin a través de las redes en tensión de las semejanzas no sensoriales entre el autor y la creación del *yo*, Barba Jacob (poeta) y Maín Ximénez (figura protagónica de “Acuarimántima”), sus prólogos y el libro publicado, entre otras redes, que pueden considerarse en diferentes niveles de la indagación. Mi objetivo es identificar los vínculos relevantes que se establecen desde la escritura autobiográfica en este corpus, los cuales generan las redes que fijan la poética de Barba Jacob.

El núcleo teórico de este ensayo se remonta a febrero de 1933 cuando Benjamin escribió en Berlín “La doctrina de lo semejante”<sup>2</sup> y en el verano, ya desde Ibiza, lo reescribió bajo el título “Sobre la facultad mimética”. La transición determinó los ajustes de la segunda versión: más breve, sintética y clara, la que fija para sus lectores y la que citó siguiendo el desarrollo de su teoría mimética. Por el peligro que representaba su origen judío, Benjamin se vio obligado a abandonar para siempre Alemania el 17 de marzo de 1933. Por esos días, Adolf Hitler (1889-1945) tomaba el poder legislativo llevando al país al totalitarismo central responsable del exterminio judío (1933-1945). En medio de este exilio, Benjamin trató el concepto de mimesis en las dos versiones mencionadas.

Benjamin empieza señalando la enorme capacidad de la naturaleza para producir semejanzas; sin embargo, reconoce que el hombre tiene “la mayor capacidad” (213) de imitar y desde esa capacidad parte. La facultad mimética tiene su origen ontogenético –en tanto el desarrollo del individuo a lo largo de su vida, desde su fecundación hasta su muerte– en la imitación de otros individuos y en la imitación que él mismo hace del mundo. El juego infantil es el mejor ejemplo de este proceso: el niño juega tanto a ser maestro

---

<sup>2</sup> También traducida como “La enseñanza de lo semejante”.

como león, viento o carro. Por otro lado, su origen filogenético –en tanto el desarrollo evolutivo del individuo a lo largo de la historia– considera que la ley de la semejanza gobernaba en el macro y microcosmos; pero, con el tiempo, los objetos y las fuerzas miméticas cambiaron. El hombre antiguo se caracterizó por el genio mimético o impulso vital que lo integró al cosmos; por el contrario, el hombre moderno se alejó de esa comunión.

Benjamin presenta el mundo antiguo o mágico en oposición al mundo moderno o racional a través de la pérdida o disminución de la facultad mimética. Así introduce el concepto de semejanza no sensorial,<sup>3</sup> que se entiende mejor si pensamos en las palabras de las diferentes lenguas que sin tener semejanzas entre sí designan un mismo concepto. La onomatopeya es el mejor ejemplo del comportamiento imitativo de las lenguas en su forma más rudimentaria. “Cada palabra, y todo el lenguaje” (215), nos recuerda Benjamin, es onomatopéyico. Hay semejanza no sensorial entre la palabra hablada y la palabra escrita con el objeto significado, pues la semejanza no sensorial “viene a fundar las conexiones no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y aquello que se ha escrito” (215).

Pero la semejanza no sensorial, estrechamente vinculada a la facultad mimética, es un concepto mucho más potente y amplio que nos permite establecer relaciones miméticas entre el autor y su obra, especialmente cuando esta tiene un sustrato autobiográfico muy evidente, como es el caso de los prólogos de Barba Jacob. La escritura expresa un proceso mimético de quien escribe, que viene desde el origen de la escritura misma, y junto con el lenguaje se han convertido “en un fiel archivo de las semejanzas no sensoriales, y de las no sensoriales correspondencias” (215).

Sin duda, la facultad mimética del hombre tiene origen en la lectura de lo no escrito: leer el viento, las danzas, el firmamento, convertido después en runas, jeroglíficos y finalmente en lenguaje: “el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial” (216). Las magias ancestrales fueron desplazadas por las fuerzas de producción y recepción miméticas, y esa capacidad imitativa hace parte del hombre moderno, pero ya bajo una transformación dada por el

---

<sup>3</sup> También traducida como “semejanza inmaterial”.

dominio de la escritura, que nos determina y nos permite reconocer y asimilar las semejanzas en otros estadios de la reproducción artística.

Es importante señalar que la diferencia entre las versiones de los ensayos de Benjamin, núcleo teórico de este trabajo de interpretación, es que la segunda sintetiza mejor las ideas –la primera versión tiene seis cuartillas y la segunda, tres–, además que acota la importancia que se dio al saber oculto en términos generales desde la astrología, el horóscopo y la magia. De modo que se enfatiza más el origen de la facultad mimética, en sentido ontogenético, donde el juego infantil es el mejor escenario para entenderlo. La experiencia del juego en el niño, más próxima al hombre primitivo, nos acerca finamente a la mimesis benjaminiana como teoría de la experiencia. El niño es el hombre primitivo más cercano que tiene el hombre moderno. La experiencia del niño imitando el mundo pone en evidencia la existencia de la facultad mimética y su genio mimético. Sin desconocer el significado y peso del pasado y su forma de emerger en el presente, podemos pensar desde Benjamin en la niñez como forma de volver al hombre primitivo y al mundo mágico. Aprendemos imitando y por imitación creamos.

Antes de estos ensayos, en el verano de 1932, Benjamin empezó a escribir una serie de recuerdos de su infancia en Berlín. Theodor Adorno (1903-1969) editó ese material y lo publicó en 1950,<sup>4</sup> después de la muerte de Benjamin, acompañado de un epílogo que ha custodiado los lineamientos de su interpretación. En palabras de Adorno, Benjamin está desde arriba como un “aeronauta” registrando pasajes de su niñez. Tiene la claridad panorámica del “modelo” “dócilmente quieto”, y toma “fotografías encantadas” (164) “desde la inmediatez del recuerdo, con la violencia del dolor por lo irrecuperable, que, una vez perdido, coagula en alegoría del propio ocaso” (163).

Basta revisar “La despensa”, un breve pasaje de *Infancia en Berlín hacia 1900*, que no excede una cuartilla, para sentirnos atrapados en una doble experiencia sensitiva. El joven asalta silencioso la despensa en la noche palpando los alimentos mientras escucha sus sonidos antes de degustarlos, el sentido del tacto y el oído son la antesala del gusto y el olfato. La primera experiencia es la interacción de las manos con las delicias ocultas que terminan en la boca: “¡Cuán lisonjeros se entregaban la miel, los montones

<sup>4</sup> Después de esa fecha se sumaron otros textos autobiográficos incluidos en el volumen que hoy conocemos como *Infancia en Berlín hacia 1900*.

de pasas e incluso arroz! ¡Cuánta pasión había en el encuentro, una vez que se escapaban de la cuchara!” (42). La segunda experiencia es sexual; la penetración de la mano es también la muchacha raptada por el amante de la casa de sus padres, el pretendiente que entra en el cuarto de la soltera, la imagen del “joven don Juan” “derramando detrás de sí capas y montones chorreantes: la virginidad que se renueva sin lamentaciones” (42).

Benjamin superpone las experiencias sensitivas del goce de los alimentos con el despertar sexual del joven entregado a los placeres de la carne. Aunque no hay detalles biográficos en su narración la doble experiencia es vivida por el lector como real, en la medida que la intensidad del tacto, el gusto, el olfato, el oído y la vista son plasmados. La escritura de los pasajes de su infancia en Berlín, tan próxima a la escritura de los ensayos de mimesis, está ligada a la memoria para fijar escenas fotográficas o, si se quiere, cortos cinematográficos. No hay descripción minuciosa de lo narrado sino la imagen sensitiva de lo que acontece. Imitar artísticamente lo que se supone acontecido genera en el lector una experiencia artística producto del contacto directo con la obra. Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, va a llamar a esta experiencia “aura”; es decir, “entretrejado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (47).

Este trabajo, escrito en 1936, se aproxima desde otra óptica al concepto de mimesis si lo leemos a la luz de *Infancia en Berlín hacia 1900*, considerando la formulación de la teoría mimética benjaminiana propuesta en las dos versiones del ensayo de 1933. Aunque la experiencia personal es única de quien la vive, en el momento que esta se integra a la producción de una obra literaria, como en este caso, se convierte en material susceptible al “aura”. Ahora bien, en esa experiencia artística del lector poco importa que lo narrado o, mejor, fotografiado para ponerlo en palabras de Adorno, se corresponda unívocamente con la realidad vivida por el argonauta. Lo esencial es que el lector conecte con las sensaciones que Benjamin construye a través de sus pasajes fragmentarios y discontinuos.

¿Por qué podemos acercarnos a los prólogos de Barba Jacob desde el concepto de facultad mimética de Benjamin?, y ¿cuál sería la utilidad de esta aproximación? En primer lugar, por la naturaleza autobiográfica de los prólogos. La escritura autobiográfica, como ninguna otra, implica un proceso mimético muy agudo de entendimiento del yo. Más que introducir su

obra, Barba Jacob utiliza los prólogos para presentarse al público lector, de ahí que narre varios sucesos personales develando su intención de contar su vida. El poeta se considera una figura relevante de las letras hispanoamericanas, busca el reconocimiento y la admiración del medio literario, especialmente de los poetas. Además, expresa la necesidad de que el lector se acerque a su poesía con una idea del hombre que hay detrás de su proyecto escritural.

En segundo lugar, es posible y útil acercarnos desde la facultad mimética a los prólogos porque son un intento de concretar poemas candidatos a la posteridad, según criterios que el mismo Barba Jacob va exponiendo y discutiendo en los textos. Los prólogos son el resultado de una intensa reflexión del poeta frente al poema, una recreación o imitación del entendido de su proyecto para ponerlo en términos benjaminianos. Barba Jacob hace recitales con frecuencia y publica en diferentes periódicos y revistas versiones de sus poemas, manteniendo un diálogo constante de su producción con el medio cultural e intelectual colombiano, mexicano y centroamericano. Los prólogos son una forma de organizar esa producción dispersa, muy a tono con su espíritu etéreo al que se enfrentó con la planeación del volumen.

Barba Jacob no tuvo prisa en publicar ni preocupación por reunir su obra completa; por el contrario, su interés fue la obra selecta. Los prólogos destinados a introducir esa selección son un esfuerzo por reconciliarse con su oposición a publicar todos los poemas escritos a lo largo de su vida. Desechar, reescribir, corregir, ajustar y pulir hasta la imperfección más fecunda el poema inacabado fue su directriz, que justifica su insistencia en dirigir los volúmenes con lo mejor de su producción poética y su insatisfacción con los tres libros publicados por iniciativa de sus amigos en México (*Canciones y elegías*, 1932), Guatemala (*Rosas negras*, 1933) y Colombia (*La canción de la vida profunda y otros poemas*, 1937).

Aunque Barba Jacob manifestó en repetidas ocasiones que no deseaba ver los poemas en un libro, la escritura de los prólogos lo contradice, evidenciando el deseo de organizar el material para mostrarlo a los lectores. Prueba del enfrentamiento del poeta con su obra son los prólogos, que apuntan a la publicación de un volumen que fije las versiones de los poemas; pero los prólogos terminan expresando la problemática del creador frente a su propia obra, las dificultades para publicar y la búsqueda de la

posteridad del artista a través de sus poemas. Barba Jacob formula la necesidad de ser reconocido como poeta con plena consciencia de su sentir hispanoamericano.

Los prólogos son el resultado de una fuerte tensión en su proceso de creación poética, entre la palabra hablada, la palabra escrita y el entendido, para ponerlo en términos de Benjamin. Estableciendo relaciones no sensoriales, Barba Jacob contrasta el movimiento, la fugacidad y la dispersión de sus poemas en recitales, revistas y periódicos con las versiones fijas, corregidas y ajustadas en un proyectado volumen orquestado bajo su dirección y cuidado. En este juego de semejanzas y tensiones diseñó sus prólogos, dinámica que configura su producción poética por acción de la facultad mimética.

A los treinta y siete años, después de haber vivido un periodo de intensa actividad periodística y poética, y en consonancia con la bohemia de la década de los veinte en la Ciudad de México, escribió “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”, texto explícitamente autobiográfico desde el título mismo. Fechado el 6 de octubre de 1920, este pretendía ser el prólogo del volumen. Más que la presentación de su obra, Barba Jacob hace un retrato de artista, que configura la génesis de su poética y de su condición de poeta, detallando las razones de su continuo éxodo y las particularidades de su naturaleza errante.

Este texto extenso (treinta y tres cuartillas aproximadamente), fragmentario e introductorio a su vida y obra, tuvo que esperar más de una década para abrir un libro de su autoría, aunque sin obedecer a sus exigentes directrices: “cuando digo mi obra, aludo a la que salga impresa a la luz en tomos de ediciones dirigidas por mí, con prólogo mío, con el sello de mi intransigencia” (32). En 1933 su gran amigo guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), sin consultarlo, usó el texto para abrir *Rosas negras*, el segundo libro publicado por iniciativa de sus amigos. La finalidad de Arévalo Martínez fue desinteresada: ayudar a Barba Jacob a salir de un periodo de escasez económica a causa de su delicado estado de salud.

Este prólogo plantea por primera vez la tensión entre el poema libre que circula en recitales y publicaciones periódicas y el poema aprisionado: “rehusé asesinarlos dentro de un libro, asesinarlas y sepultarlas dentro de un libro”, “esperaba”, “trabajaba... ¡Un día llegará en que las palabras me enseñen sus azules secretos!” (15). Barba Jacob remite a un proceso constante de reescritura para formular el estado al que deben llegar, por

ejemplo, composiciones como “Lamentaciones de Maín Ximénez”, que abriría el libro. “Es una poesía perfecta porque tiene una alta tónica moral, una gran tragedia de la razón, una tragicomedia del sentimiento, una gran riqueza de melodías en sus interludios, y una gracia en las proporciones que la hace parecer una capilla gótica. ¡En ella está simbolizada una divina tragedia!” (15). Y precisa más adelante:

Las llamo perfectas, porque he expresado a trazos mi concepción del mundo, mi emoción, mi alarido, la robustez varonil de mi alma en el dolor de la vida, de la dulce y trágica vida, –tal como yo quería expresarlos: con un acento personal lleno de dignidad, dando fulgencia a las palabras, aliñando la música hasta sus últimos matices dentro de pautas un poco arcaicas. (18)

Barba Jacob reivindica el valor de la libertad del creador en consonancia con el “alma de Hispano-América –la gran nación ideal que va surgir, nación de naciones” (18). La poesía es la llamada a despertar la “Patria futura, de la América-Hispana como representación de una nueva flor étnica, de una nueva energía vital de asombroso poder creador y como posibilidad de una concepción estética y una nueva manera de expresar el sentido del Universo” (27-8). La América-Hispana o Hispanoamérica es entendida por Barba Jacob primero como la alianza de la América latina e indígena, pero su planteamiento es mucho más amplio, es la unión de todas las diferencias que coexisten en el territorio americano. Este proyecto múltiple y diverso estaría edificado sobre el amor, elemento cohesionador de esa “América Una” (29) fundada por la conquista de Maín Ximénez<sup>5</sup> a “Acuarimántima<sup>6</sup>: ciudad de la poesía, territorio idealizado y creado por el poeta.

La unión de las naciones en el concepto de “América-Hispana” sólo sería posible por la acción del amor, bajo el aura de la poesía y el protagonismo del poeta encarnado en Maín. “El amor habrá conquistado las murallas de

---

<sup>5</sup> Porfirio Barba Jacob fue el último seudónimo con el que se conoce al poeta antioqueño nacido en Santa Rosa de Osos y bautizado en Angostura con el nombre de Miguel Ángel Osorio Benítez. Maín Ximénez fue su primer seudónimo, lo alternó con su nombre propio y lo usó sólo por un par de años. Más que un seudónimo, Maín Ximénez fue “la figura protagónica de su obra poética, la que siempre estuvo en la mente del creador y en la que cifra todo su potencial escritural” (Zuluaga 48). Para una ampliación de la figura de Maín Ximénez ver “Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob”.

<sup>6</sup> Poema que narra el viaje de Maín a la ciudad de la poesía llamada “Acuarimántima”. Además de poema, ciudad y viaje, “Acuarimántima” es la utopía del poeta en busca de un lugar en el que tenga cabida su condición de poeta y su proyecto poético.

Acuarimántima” (29), dice Barba Jacob casi como conjuro de la utopía y emplea sus prólogos para establecer semejanzas no sensoriales entre él y Maín Ximénez, entre la América Latina, la indígena y Acuarimántima, porque de fondo el proyecto poético de reivindicación de las libertades del artista, como lo va a expresar después en el prólogo a *Canciones y elegías*, no sólo es estético y ontológico, sino profundamente político<sup>7</sup>: “Necesidad de ser” (“Claves II” 373).

Y aunque el arte no transforma en sí mismo, como ya lo habían apuntado Adorno y Benjamin, Molano Vega nos recuerda en un breve e interesante estudio titulado “Replanteando el concepto de mimesis: La experiencia estética y sus potencialidades” que su “potencial de reflexión y crítica” tiende a liberar las instituciones sociales (7). De modo que es posible en términos de Barba Jacob pensar la unión de la América occidental y la autóctona por acción del amor en el territorio de “Acuarimántima” desde la libertad que le confiere el poder de la poesía en la que él cree fervientemente.

Arévalo Martínez incluye además otros dos prólogos en *Rosas negras*. “La divina tragedia. Fragmentos del prólogo de *La Diadema*, libro próximo a ser publicado” (34) es uno de ellos, que al igual que los demás no introduce específicamente a *Rosas negras*. Este breve prólogo de dos cuartillas empieza agradeciendo el estímulo de sus amigos para reunir su obra. Barba Jacob atiende a la preocupación que muchas veces manifestaron respecto a su existencia etérea: “que os dolías de que yo fuera escribiendo en el viento, sin unidad en mi vida y como bajo el influjo de una embriaguez diabólica: he aquí el libro que me representa, el fruto amargo de mi saber” (34). Con esas palabras expresa la necesidad de ver el libro en papel. *La Diadema* nunca se publicó y el prólogo es otra prueba de sus proyectos no concretados.

“Interpretaciones” es el tercer texto incluido por Arévalo Martínez en *Rosas negras*, título que tomó de las pistas que Barba Jacob iba dejando de su escurridiza empresa. El prólogo comienza citando el final del “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1907), donde Rubén

<sup>7</sup> A la dimensión política de mimesis benjaminiana se refiere Abadi en “Mimesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois” cuando señala la ambigüedad entre la que se mueve el concepto: por un lado, es la “adaptación del hombre al ambiente” y la “asimilación de los poderes que lo rodean”, por el otro, “la capacidad cognitiva y rememorativa del hombre, y por tanto la fuente principal de la imaginación capaz de subvertir esos poderes”. De este modo Benjamin se mueve “entre la crítica a la Ilustración y la crítica fascista, entre la atracción por el comunismo y la crítica a las prácticas del partido” (43).

Darío (1867-1916) afirmó que si hay política en sus versos es porque en la vida hay política y la poesía es una manifestación de la vida misma: “mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter” (5). Esta postura política de Darío tan blanca y alada es contrastada por Barba Jacob en “Interpretaciones” para fijar su propia protesta: “La mía va en estas *Rosas negras*, que ofrendo al misterio doloroso de la vida” (36). Manifestarse en relación a la declaración de otros es una de las formas de hacer uso de la facultad mimética.

Barba Jacob imita en términos benjaminianos a Darío para posicionarse artística y políticamente desde su producción poética. Pero, ¿qué entendemos por imitación benjaminiana o cuál sería la diferencia sustancial con otra imitación? Aparentemente no hay nada particular en esa forma de describirse respecto a otro referente, la diferencia está en el enfoque del análisis que este trabajo de interpretación explora desde el concepto de la facultad mimética en el campo biográfico. Cuando Barba Jacob imita a Darío produce semejanzas no sensoriales entre él y Darío para tratar de entenderse y darse a entender como poeta. Incluso esas semejanzas son por contraste porque es bajo la diferencia que expresa esas redes en tensión entre él y Darío. Pasa igual con Barba Jacob y Maín Ximénez, con la América latina e indígena y Acuarimántima y con los prólogos y sus libros (o mejor sus proyecciones). Todas estas redes de semejanzas entran en tensión y complejizan la creación poética y las claves de su poética.

*Rosas negras*, el libro que está introduciendo Barba Jacob en el prólogo, está compuesto de rosas negras o poemas, como él mismo lo señala, en los que Maín Ximénez es “el personaje fundamental” de una “tragicomedia” “y los poemas que forman este libro son glosas o desarrollos líricos, en ocasiones, vagas paráfrasis –de ciertas escenas o pasajes de Maín” (36). Esta aclaración es esencial porque Barba Jacob distingue la voz de Maín, que tiene una finalidad muy concreta en su poesía, con sus “creaciones líricas”: “las que expresan mi propio grito sin ficción, sin anhelo de sufrir dolores extraños” (36). Y precisa para hacer más concreta la distinción y relación entre Maín Ximénez (figura protagónica de su poesía) y él (hombre de carne y hueso): “para que no se me atribuyan a mí todas las quejas de Maín Ximénez, personaje ilusorio en que hay algo de mí mismo” (36).

*Rosas negras* es un compendio de “pasajes” “oscuros” que sólo se aclararán “con la lectura del *Maín*”, sostiene Barba Jacob. Y anota en seguida para

confirmar la potencialidad de ese libro desconocido: “Desgraciadamente para mi nombre, la publicación de *Maín* no es posible todavía” (37). Barba Jacob proyecta un libro tras otro. “Interpretaciones” es el prólogo de *Rosas negras* que nunca publicó, donde citó otro libro que tampoco vio la luz, pero que mantuvo el ánimo vivo en sus amigos y lectores. Por la fuerte presencia de Maín Ximénez, la referencia al Palacio de la Nunciatura y los fenómenos espíritas,<sup>8</sup> este prólogo puede ubicarse alrededor de 1920.

En ese contexto paranormal y de excesos, Barba Jacob dejó “abiertas las puertas del Misterio a Maín Ximénez”. “Así nacieron las *Rosas negras*” y “el yo, el odiado yo” (40) se filtra todo el tiempo en el libro, de modo que la tensión entre él y el personaje fundamental de su tragicomedia se dilata sin romperse. Estas indicaciones fueron leídas con atención por Arévalo Martínez; prueba de ello es el título del libro y su apertura con el poema “Acuarimántima”: uno de los “poemas diabólicos”, producto de esos fenómenos, reelaborado desde el recinto maligno donde pone a prueba sus proyecciones escriturales como poeta de la América hispana e indígena, a la que sueña unificar desde su poesía.

Se conservan, además, dos prólogos titulados “Claves”. Más que introducir la obra son una serie de pautas de interpretación para su obra poética en general, intencionalidad explícita desde el título. “Claves I” está fechado en Bogotá, diciembre de 1927, y publicado por Eduardo Santa (1927-2020) en la compilación del centenario del nacimiento de Barba Jacob titulada *Antorchas contra el viento* (1983). El prólogo fue encontrado en los papeles originales que dejó en Colombia cuando regresó por única vez en 1927, después de haberse ido en 1908. “Claves I” anuncia que el libro abrirá con “Acuarimántima” y ubica el poema en un lugar destacado de su producción.

<sup>8</sup> El Palacio de la Nunciatura es el nombre que Barba Jacob le dio al departamento que ocupó de julio a septiembre de 1920 en la Ciudad de México, famoso por las tertulias nocturnas donde se registraron los supuestos “fenómenos espíritas”, que Barba Jacob publicó a modo de crónicas en *El Demócrata*. Los sucesos paranormales fueron explicados años después por los mismos participantes de las sesiones libertinas, que confirmaron que el exceso de licor y marihuana dieron rienda suelta a la imaginación de Barba Jacob. El caricaturista y diplomático salvadoreño Antonio Salazar, conocido como Toño Salazar (1897-1986), y el escritor guatemalteco nacionalizado mexicano Arqueles Vela (1899-1977), confirman los detalles de las libertinas sesiones en las que participaron y *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927) es una novela de Arévalo Martínez que recrea estos sucesos.

<sup>9</sup> Eduardo Santa aclara en *Antorchas contra el viento* (1983) que “Claves I” apareció entre “los papeles originales de Barba. Que conserva el compilador de esta obra” (369).

Los prólogos se convierten en directrices para futuras publicaciones. “Acuarimántima” es citado recurrentemente como resultado de un largo proceso de escritura, que es posible rastrear con relativa precisión. Su escritura se ubica en 1908, como lo recuerda Barba Jacob, aunque se publicó por primera vez en 1909 bajo el título “Tragedias en la obscuridad” en la *Revista Contemporánea*, que él fundó bajo el seudónimo de Ricardo Arenales en Monterrey en enero del mismo año; y aunque Barba Jacob mencionó que fue reelaborado en 1922, antes de su expulsión de México, realmente la segunda versión es de 1920, de los tiempos del Palacio de la Nunciatura. Pero los ajustes al poema continúan y la correspondencia de Barba Jacob es una evidencia de ese proceso.

La posición del poema en el volumen y los datos de escritura, publicación y posibles versiones son relevantes, no sólo porque “Acuarimántima” abre el prólogo y es del único poema del que brinda datos adicionales, sino porque “Claves I” manifiesta que los otros poemas están ubicados en orden cronológico con el objetivo de que el lector pueda apreciar su proceso de escritura desde sus inicios. Por esta razón incluye “algunos versos –pocos, en verdad–” (368), según el mismo Barba Jacob aclaró, de los cuales no está satisfecho. “Acuarimántima” está por fuera de la línea temporal porque su escritura no obedece a un periodo específico, sino a un proceso de tres décadas; además es la pieza dramática fundamental de su obra, que logra afinar por acción de la facultad mimética mediante la creación de un lugar inexistente.

La idea de que sus poemas no estaban acabados y seguían en un proceso de construcción, que ni las publicaciones aliviaban, es una constante. Una carta, a modo de prólogo, que abre el manuscrito a máquina titulado *Guirnaldas en la noche*<sup>10</sup> (1936), es la mejor evidencia del enfrentamiento que el poeta tuvo con las versiones de sus poemas. La carta está dirigida al entonces gobernador interino de Veracruz Ignacio Herrera Tejeda (1883-1968), a quien entregó el libro como agradecimiento por la ayuda económica que Barba Jacob le solicitó para viajar de Jalapa a la Ciudad de México y atender su estado de salud.

La carta es una petición desesperada y el manuscrito el ofrecimiento del pago. “Es probable que, al morir yo, adquieran un valor que ahora no

<sup>10</sup> El manuscrito se conserva en la Capilla Alfonsina, biblioteca universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

tienen”, le dice Barba Jacob después de describirle el material que le envía: “Le mando un haz de versos míos, viejos y nuevos, fragmentarios algunos de ellos; otros poemas se me quedaron a mediohacer, algunos apenas bosquejados: Ud. sabe que yo produzco lentamente. Del libro, apenas tenía estudios, proyectos y páginas sueltas; todo sin cohesión, sin unidad” (1). Para la fecha Barba Jacob ya tenía publicados tres libros, pero continuaba con la narrativa de que sus poemas seguían en construcción, caracterizándolos dentro de un campo semántico de bosquejos, fragmentos, mediohechos y sueltos, que expresan la necesidad de concretar el mencionado volumen de obras selectas.

Al final de la carta, Barba Jacob le recomienda al gobernador comprar el “incomparable” libro *La lucha contra el demonio*, del “maravilloso” Stefan Zweig, indicando que el segundo personaje del libro es casi su retrato (2). Heinrich Von Kleist es la persona en la que Barba Jacob se ve, seguramente por la similitud del escritor sin fortuna que no vio el éxito en vida; además, ambos estaban imbuidos en ese aire demoníaco que los arrastró a lo elemental empujándolos a los excesos hasta la anulación de sí mismos. Barba Jacob hace uso de la facultad mimética para retratarse a través de la descripción que Zweig hace de Kleist, porque verse a través de otro es una forma de proyectarse y entenderse en el mundo.

Kleist se suicidó mientras Barba Jacob murió el 14 de enero de 1942 en un cuarto de pensión de la Ciudad de México en la pobreza absoluta, mendigando ayuda y sin dejar de pensar en sus poemas. La insistencia en ajustar las versiones es delirante y la correspondencia de los últimos meses de vida con su amigo Juan Bautista Jaramillo Meza es un claro ejemplo de ese proceso. Jaramillo Meza publicó en Manizales *La canción de la vida profunda y otros poemas* (1937) sin la autorización ni la supervisión de Barba Jacob. El libro le disgustó al poeta y terminó en un alejamiento que rompió Barba Jacob el 23 de septiembre de 1940 solicitando a López de Meza ayuda económica, además de contarle que en México querían publicar una edición completa de su “producción lírica en su forma definitiva”. Sin embargo, es repetitivo en señalar que su estado de salud le impide dedicarse a tal propósito y reconoce en “Tristeza del camino” y “Campaña florida” sus “dos primeros poemas, tan incorrectos pero tan hondamente saturados de belleza de la más alta calidad” (*Cartas* 212).

El recuerdo de estos primeros trabajos está conectado a un doble anhelo: por un lado, ajustar su producción poética desde sus inicios y, por el otro, “volver a Antioquia” (212) para documentar sus memorias de la infancia, que empezó a escribir al final de sus días bajo el título *Niñez*. Volver al pasado a través de la escritura autobiográfica es una manera de actualizar el presente y de generar nuevas semejanzas. Varios testimonios confirman la existencia de “unos pliegos largos de hojas rayadas amarillas” (Vallejo 266) de paradero desconocido, incluso haber escuchado apartes del manuscrito.<sup>11</sup> Este texto autobiográfico perdido es un claro testimonio de la necesidad de Barba Jacob de entenderse en el mundo a través de la indagación en unos orígenes que determinaron la existencia errante que produjo a “Acuarimántima”. En este orden de ideas sus poemas selectos o, mejor, el ajuste minucioso de sus versiones, eran la ofrenda de su humanidad desdibujada a la posteridad; *Niñez*, la búsqueda del origen del que brotó Maín Ximénez.

Aunque en la carta citada Barba Jacob sólo se refiere a la publicación para reconocer el “bellísimo artículo” que lo encabeza, la respuesta de Jaramillo Meza del 30 de octubre de 1940 empieza explicando que él no tuvo responsabilidad en esa edición y se disculpa como director de la Imprenta Departamental, porque fue obligado desde la gobernación a publicarlo. Además, señaló a Luis Gómez Mejía como único responsable, quien propuso el volumen basado en versiones de los poemas encontrados en revistas y periódicos. La amistad se fortalece de nuevo y el 23 de junio de 1941 Barba Jacob le expresó su cercanía a la muerte y la necesidad de fijar las versiones de sus poemas: “me he dado a la tarea de pulir mis canciones”. “Ya no cultivo mis vicios, pero pulo mi obra. Quiero dejarla definitiva, ya que es todo lo que dejo, pues me marchó como nací” (*Cartas* 223).

Barba Jacob hace listas de “supresiones definitivas”, “variaciones de títulos”, “reformas” y “correcciones”. En esta última incluye a “Acuarimántima”, entre otros poemas, indicando que ha hecho cambios substanciales y que por tal razón envía copia completa y definitiva (225). A pesar de su delicado

---

<sup>11</sup> Vallejo documenta que Barba Jacob “le leyó algunas páginas” del manuscrito a Manuel Gutiérrez Balcázar, “devoto visitante suyo en los hotelitos de paso de sus últimos años”. Gutiérrez Balcázar recuerda la imagen del padre-abuelo del poeta escondiendo una olla de monedas de oro dentro de un muro durante la Guerra de los Mil Días (*El mensajero* 266). Según las fuentes de Vallejo el manuscrito constaba de cincuenta a cien pliegos (268).

estado de salud las intervenciones continúan en las cartas del 30 de junio, 7 de julio y 13 de julio, a su vez que manifiesta su deseo de que sus versiones sean ajustadas en correspondencia con su “amor a la poesía”. Aunque la mayoría de las correcciones obedecen a las versiones de *Canciones y elegías*, que es el único libro en el que participó el poeta directamente.

Esta constante intervención de sus poemas fue ampliamente conocida en su círculo intelectual, a tal punto que la referencia de José Lezama Lima (1910-1976) en *Paradiso* (1966) sobre la presencia de Barba Jacob en Cuba registra esa particularidad. Además de avivar la idea de poeta demoníaco, muy a tono con el retrato antes citado de Sweig. El prudente e inteligente Ricardo Fronesis,<sup>12</sup> prototipo del intelectual que se conduce con perfección, así lo describe:

Recuerda usted aquel poeta Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace pocos meses, debe haber tomado su nombre de aquel heresiarca demoníaco del XVI, pues no sólo tenía semejanza en el patronímico sino que era un homosexual propagandista de su odio a la mujer. Tiene un soneto, que es su *ars poetica*, en el que termina consignando su ideal de vida artística, “pulir mi obra y cultivar mis vicios”. Su demonismo siempre me ha parecido anacrónico, creí en el vicio y en las obras pulidas, dos tonterías que sólo existen para los posesos frígidos. (269)

Aunque Fronesis apunta específicamente a los últimos versos del soneto “Sapiencia”: “bruñir mi obra y cultivar mis vicios” (*Poesía* 132), su apreciación está en correspondencia con la carta antes citada de López de Meza, donde Barba Jacob confirma que ya no cultiva sus vicios, pero sigue puliendo sus canciones. El verbo “pulir” empleado por Fronesis puede obedecer a ese proceso de ajustes<sup>13</sup> en el que “bruñir” es un ejercicio más fino y luminoso de brillar. Dos constantes en la vida del poeta: obsesión delirante por perfeccionar sus poemas y dedicación a sus vicios, a los que consideró un motor de sus versos.

El prólogo “Claves I” es un claro ejemplo de ese proceso de depuración: hay trabajos excluidos por su “conciencia de artista” y los condena al “perpetuo olvido”. Además, señala poemas fundamentales que no estarán en el volumen, porque el lector no está frente a su “obra definitiva”. Cuando

<sup>12</sup> Uno de los cuatro protagonistas de *Paradiso*.

<sup>13</sup> Según Vallejo el soneto se compuso en La Habana en 1915 con el título “Sapiencia”. Después lo publica con el nombre de “Sabiduría” firmado por Porfirio Barba Jacob en 1922. En 1928 lo titula de nuevo “Sapiencia” (“Notas” 338).

Barba Jacob habla de “los varios libros que forman este volumen provisorio” refiere a una correspondencia con las etapas de su vida que explicita en estos términos: “primero, balbuceo e incertidumbre; luego, desesperación, vicio, locura, nihilismo, intento de asumir torturas ajenas para el logro de nuevas modalidades del dolor humano; pero, sobre todo, conciencia obsesionante del giro fugaz de los días; y, por último, melancolía y algo como el alba de la serenidad” (368). Hay un constante ejercicio reflexivo de su creación, Barba Jacob se enfrenta a su obra mediante la facultad mimética, se ve desde su obra y la lee a partir de su vida.

Barba Jacob toma distancia de su producción y brinda al lector claves de interpretación por medio de un recorrido que experimenta como creador. Inicia con la ingenuidad del joven pueblerino que apenas vislumbra el camino, pasa por el aprendizaje del dolor y llega a un grado de conciencia que ubica en la insatisfacción serena de su producción. El poeta teoriza sobre los fundamentos de la tensión entre su vida y obra poética con la publicación de los volúmenes proyectados.

“Claves II” es otro prólogo que comparte título con el anterior, fechado el 1 de febrero de 1931. Introduce *Canciones y elegías* (1932), su primer libro de poemas publicado, y único prólogo que se concretó tal y como se pensó gracias al esfuerzo de sus amigos mexicanos que editaron el libro a modo de homenaje, también motivados por la salud del poeta. La cercanía de las fechas del prólogo y la publicación es un indicativo de que fue diseñado para introducir el volumen, lo que no ocurrió con los textos de *Rosas negras*. Tal vez, por esa razón, es el que mejor expresa esa tensión entre el poeta y su obra publicada. Precisamente “Claves II” empieza con ese asunto: “Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Silvio Villegas, José Santos Chocano, entre otros –me han instado con afectuosa solicitud, en el curso de luengos años, a reunir mi obra lírica, que anda dispersa en revistas y periódicos, y a publicarla en una de esas colecciones ‘que siquiera se dejen leer’”.

Barba Jacob responde “al honroso estímulo” de sus amigos y a sus “propias urgencias” entregando algunos “poemas escritos entre 1908 y 1929” (371), pertenecientes a *Antorchas contra el viento*, otro libro aún sin publicar. Según él mismo aclara, el volumen tendrá un prólogo explicando las circunstancias del nacimiento de “Acuarimántima” en unos capítulos autobiográficos. La reflexión sobre los libros y prólogos es un ejercicio

recurrente en Barba Jacob, que cercano a los cincuenta años y sin ningún volumen de poemas publicado expresa todo el potencial de su facultad mimética a través del reconocimiento y distinción de un yo presente, pasado y futuro desde los que le habla a “los lectores de la América tropical –mi América–, tan sutiles en el ejercicio de asociar y disociar ideas, es la malicia necesaria para comprender esta insinuación en todo su alcance” (371).

Barba Jacob propone, desde una red de semejanzas no sensoriales, las claves del hombre futuro capaz de potenciar su malicia americana, que da sentido a su poesía como un todo. La invitación al ejercicio de las ideas diversas es una provocación a la lectura crítica desde la potencialidad y particularidad de la América tropical. “Acuarimántima” es la pieza fundamental de ese proyecto desde el que se posiciona lejos de su estigma de desorbitado, desordenado, degradado, propio de una “existencia” sin “objeto ni plan” “y que ni siquiera publicaba libros” (372), según él mismo se describe desde la percepción de los otros. Barba Jacob ofrece al lector un retrato de algunas circunstancias de su vida que lo han determinado como un “hombre metafísico” que, a pesar de las lecturas, en su mayoría europeas, lo mantienen en conflicto: “y yo soy modelación del barro de América, quizás ese barro en su prístina tosquedad” (“Claves II” 373).

El “mito de Maín” es la clave o fundamento de su poética. La angustia y el dolor de ser determinaron su existencia nihilista que modeló “en raptos líricos apasionados, de insólita sinceridad”. En los primeros versos de “Acuarimántima” Maín, “el héroe del poema”, exclama como indicación de la búsqueda: “¡Armonía! ¡Oh profunda, oh abscóndita Armonía!” (*Poesía* 251). Al final del poema la palabra aparece con mucha frecuencia para enfocar la puerta del misterio abierta a Maín: “¡Armonía! ¡Armonía!” (269). Ahí el “sentido de la Armonía” que reconcilia la creación “con los humildes valores primarios” (375), la evidencia de la facultad mimética que produce semejanzas y potencia la creación.

Los procesos miméticos o de imitación son el origen de la escritura, fundada en la tensión entre la palabra hablada y la palabra escrita. Esta tensa relación, que armoniza e integra la semejanza no sensorial, se ve con claridad en la poesía y el canto; una cosa es la puesta oral del texto (desde la lectura hasta el performance) y otra, muy diferente, el texto escrito. Dos formas de presentar un producto artístico cuya unidad es posible, según este planteamiento, por la semejanza no sensorial que nos propone Benjamin.

En toda escritura hay un proceso mimético implícito activado automáticamente. No pensamos en la facultad mimética mientras escribimos, pero en el caso de la escritura autobiográfica se experimenta de manera más intensa, consciente y diversa. No sólo porque la escritura en sí misma es producto de la facultad mimética sino porque la autobiografía produce semejanzas no sensibles, de correspondencias no sensoriales entre el sujeto de la escritura, la creación del yo en el texto, la obra y las relaciones con el mundo.

En función de los prólogos de Barba Jacob, esta perspectiva desde Benjamin aporta al análisis porque nos permite considerar estos textos como generadores de una red de semejanzas no sensoriales entre Barba Jacob y su obra poética. En este sentido los prólogos aquí abordados son un intento por develar esa semejanza no sensorial entre el poeta y la publicación de una obra que aún no concreta como producto de difusión de sus ideas. Los prólogos están entre la lúdica de la reproducción, el proceso de conocimiento de sí mismo y la necesidad de ver su obra visualizada en un volumen y no perdido en las hojas de revistas y periódicos. Los prólogos dan cuenta de la magnitud y de sus poemas y dan las claves de interpretación de su obra, pero, y especialmente, de la manera como se ubica en las letras hispanoamericanas.

Ahora bien, en términos más amplios, y pensando en el campo biográfico donde se mueve esta indagación, se podría pensar que, si la facultad mimética está inscrita en el mismo proceso de escritura en tanto que utiliza las palabras para crear y configurar el universo escritural –que por supuesto está también por fuera de la escritura–, puede emplearse como herramienta del biógrafo para acercarse más finamente al objeto de estudio, que no sólo es la persona sino su obra y el mundo y todas sus posibles relaciones. Su tarea consistiría en indagar en esas redes en tensión, utilizando la intuición –o malicia, para ponerlo en términos de Barba Jacob– para leer esas semejanzas no sensibles que permiten la cohesión de todos los frentes. Lo hace Barba Jacob mediante la escritura de sus prólogos en relación con su producción poética y es lo que pretendo ubicando los prólogos en el centro de la discusión. Desde la facultad mimética de Benjamin pongo en evidencia la tensión del poeta, el poema y la publicación, que no resuelve la publicación del volumen proyectado sino la búsqueda del poema perfecto, metáfora del artista que pretende ser la expresión de la “América Una”, donde hay lugar para todos, esa en la que es posible la utopía de “Acuarimántima”.

### Obras citadas

- Abadi, Florencia. “Mímesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois”. *Cuadernos de filosofía*, 2015, pp. 33-45. <https://doi.org/10.34096/cf.n65.3632>
- Adorno, Theodor W. “Epílogo a *Infancia en Berlín hacia 1900*”. *Miscelánea I. Obra completa*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Akal, 2010, pp. 162-164.
- Barba Jacob, Porfirio. *Poesía completa*. Editado por Fernando Vallejo. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Cartas de Barba Jacob*. Editado por Fernando Vallejo. *Revista Literaria Gradiva*, 1992.
- . “Claves I”. *Antorchas contra el viento*. Editado por Eduardo Santa. Imprenta en los talleres gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquia, 1983, pp. 368-369.
- . “Claves II”. *Antorchas contra el viento*. Editado por Eduardo Santa. Imprenta en los talleres gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquia, 1983, pp. 371-377.
- . *Guirnalda de la noche*, 1936.
- . “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”. *Rosas negras*. Editado por Rafael Arévalo Martínez. Imprenta Electra G. M. Staebler, 1933, pp. 1-33.
- . “La divina tragedia. Fragmentos del prólogo de ‘La Diadema’”. *Rosas negras*. Editado por Rafael Arévalo Martínez. Imprenta Electra G. M. Staebler, 1933, pp. 34-35.
- . “Interpretaciones”. *Rosas negras*. Editado por Rafael Arévalo Martínez. Imprenta Electra G. M. Staebler, 1933, pp. 36-41.
- Benjamin, Walter. “La doctrina de lo semejante”. *Obras*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Libro II. Vol.1. Abada, 2007, pp. 208-213.
- . “Sobre la facultad mimética”. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Libro II. Vol. 1. Abada, 2007, pp. 213-216.
- . *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. Ítaca, 2003.
- . *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducido por Klaus Wagner. Alfaguara, 1982.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. F. Granada y C. Editores, 1907.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Biblioteca Era, 1966.
- Molano Vega, Mario Alejandro. “Replanteando el concepto de mimesis: La experiencia estética y sus potencialidades”. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3574/ev.3574.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3574/ev.3574.pdf)
- Vallejo, Fernando. *Barba Jacob el mensajero*. Alfaguara, 2012.

- . “Notas a los poemas”. *Poesía completa*. Porfirio Barba Jacob. Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 303-379.
- Zuluaga, Esnedy. “Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob”. *Estudios de Literatura Colombiana*, n. 50, pp. 37-54, 2022. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a02>

# **Estéticas y tiempo-ahora**



# Reproductibilidad técnica o recuperación del aura. Posible diálogo entre el arte contemporáneo latinoamericano y la estética benjaminiana

ANALÍA MELAMED

*Universidad Nacional de La Plata*

En Argentina y en general en Latinoamérica, Walter Benjamin ha recibido innumerables relecturas teóricas, por lo que se podría conjeturar que este interés por su obra ha tenido también ecos, directos o indirectos, en diversas poéticas y estéticas.<sup>1</sup> De hecho, en nuestra región, el enorme interés que

---

<sup>1</sup> Estudios tempranos sobre su recepción en Latinoamérica pueden encontrarse en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* que recoge las actas del congreso del mismo nombre organizado en el año 1992 por el Goethe-Institut Buenos Aires. Se trata de uno de los primeros congresos con una perspectiva latinoamericana realizado sobre el autor. En su presentación “La recepción de Walter Benjamin en Argentina”, Graciela Wamba Gaviña sostiene que, en el caso de Argentina, hay una recepción muy temprana de los textos de Benjamin. En efecto, la autora refiere a que en el año 1933 Juan Luis Guerrero incluyó en la bibliografía del programa de Estética de la Universidad Nacional de La Plata *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, mientras que en 1967 Héctor A. Murena se convirtió en el primer traductor al castellano al publicar para la editorial Sur *Escritos escogidos de Walter Benjamin*. Sin embargo, dice, estas primeras lecturas estaban circunscritas a pequeños círculos académicos y es a partir de la década del ochenta cuando se produce un enorme impacto en amplios sectores del campo intelectual y artístico (Wamba Gaviña 201-14). Por su parte, Beatriz Sarlo en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* se refiere a la “moda Benjamin” en la Argentina y Latinoamérica (78). Habría que agregar que durante las dos últimas décadas del siglo XX, la moda Benjamin, en las lecturas más livianas, se confundió y superpuso con otra moda: el posmodernismo. La recepción en Chile, según lo consigna otra presentación en el mismo congreso publicado por el Goethe-Institut, parece algo más limitada y también se incrementa de manera notable en la década del ochenta, luego de finalizada la dictadura militar (215-9). Por su parte, Brasil mostraba una situación similar a la Argentina: “Hoy, en 1992, existen una gran cantidad de libros de y sobre Benjamin, incontables números de revistas,

despierta su obra convive con los desarrollos del llamado arte contemporáneo. En consecuencia, esta suerte de coexistencia habilita a pensar que, en la segunda mitad del siglo XX, y en particular a partir de la década del ochenta cuando se vuelve una suerte de autor de culto, han existido vasos comunicantes entre desarrollos artísticos y las perspectivas estéticas de Benjamin o inspiradas en sus textos. De ahí que este trabajo parte de la hipótesis de que numerosas manifestaciones del arte contemporáneo latinoamericano podrían leerse en diálogo con aspectos de la teoría del arte esbozada en sus obras. Debe señalarse que los vínculos entre prácticas artísticas y textos teóricos raramente son explícitos y no son claros aun para los propios autores, de modo que se trata de relaciones que se suelen establecer retrospectivamente y, dado el carácter abierto y múltiplemente interpretable de las manifestaciones artísticas, siempre con un carácter conjetural.

Como sabemos la noción de *contemporáneo* en arte es forzosamente amplia, equívoca, imprecisa y no comprende necesariamente a todo arte producido hoy. Arthur Danto en *Después del fin del arte* (1999), afirma que “el arte contemporáneo ha pasado a significar arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes en la historia del arte” (32). Por su parte Terry Smith en *¿Qué es el arte contemporáneo?* afirma que “Los artistas de hoy no pueden ignorar el hecho de que producen arte dentro de culturas predominantemente visuales, regidas por la imagen, el espectáculo, las atracciones y las celebridades, en una escala totalmente distinta de la que enfrentó cualquiera de sus antecesores” (305). En efecto, lo *contemporáneo* se determina en relación a un panorama de producción y de recepción establecido por la cultura del consumo y el mercado, por el lenguaje de los medios de comunicación y de las redes sociales en los que predominan la imagen visual, el entretenimiento, el diseño y la moda. En particular, como lo anticipara Benjamin en la década de 1930, el aspecto fundamental que marca este contexto es la transformación de las condiciones técnicas de producción. Asimismo, y como consecuencia del desarrollo técnico, debe considerarse la irrupción de una cultura del espectáculo y la

---

suplementos, etc.”, afirmaba Günter Pressler en su trabajo (224). Según consigna Francisco Sigüenza Reyes en su tesis de doctorado por la Universidad Nacional Autónoma de México, la primera recepción de Benjamin en México se da entre 1971 y 1982, pero es luego de la publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en 2003, que aumentan de manera muy significativa los estudios sobre el autor. Según esta misma investigación, entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta, también aparecen traducciones de textos de Benjamin en Colombia y Venezuela.

información que da lugar a una serie de superposiciones y solapaciones entre realidad, representación, simulacro, virtualidad, etc.

Si el surgimiento del arte como esfera separada estaba ligado, según lo ha señalado Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*, a la conformación de la opinión pública burguesa como elemento de autocomprensión (88-93), también lo estaba respecto a la consolidación de un mercado de arte y a instituciones específicas; sin embargo, conforme avanzó el siglo XX, estas estructuras económicas, sociales y políticas se han transformado de manera decisiva. Podría afirmarse que el arte contemporáneo en gran parte se articula como resultado y respuesta a las complejidades de esa transformación. La mayor parte de sus realizaciones ponen en crisis la herencia de la modernidad: las concepciones de arte, las categorías estéticas –como las de obra, autor, público, disciplinas artísticas– y las instituciones artísticas. Pero más todavía, como sostiene el crítico Marc Jimenez en *La querrela del arte contemporáneo*, este movimiento artístico cambió profundamente el significado de la transgresión y, por lo tanto, no parece guardar continuidad respecto de lo moderno, pues lo que pone en evidencia es la inadecuación de los conceptos y teorías modernas para dar cuenta de estas nuevas prácticas y manifestaciones artísticas. Jimenez describe el peculiar estado del arte contemporáneo con la expresión del crítico Harold Rosenberg, quien en 1972 se refería a esta situación como de “des-definición del arte” (24).

Lo contemporáneo se inclina por lo efímero y lo conceptual y da lugar a profundas mutaciones en la ontología de la obra, hasta llegar a su casi disolución; son producciones que se caracterizan por llevar a cabo una fusión de lenguajes y disciplinas; vuelven inestables o disuelven las distinciones entre productor y receptor; generan formas de recuperación o transformación de la experiencia al disolver en muchos casos las barreras entre el arte y la vida. Según la teórica Andrea Giunta, mientras el arte moderno puede leerse como un camino progresivo hacia la autonomía del lenguaje artístico en el que cada generación resuelve los problemas planteados por la que la precede, a partir de la segunda posguerra, en los primeros síntomas del arte contemporáneo, esta evolución se interrumpe. Los materiales de la vida irrumpen en la obra y las genealogías se vuelven imposibles (10).

En ese marco, el vínculo entre arte contemporáneo e ideas benjaminianas, no es lineal sino complejo. Por una parte, hay cierto desfasaje temporal

entre los textos del filósofo escritos en la década del treinta y el arte contemporáneo, cuyos desarrollos más acabados se dan en las últimas décadas del siglo veinte. Por otra parte, la complejidad de este diálogo se debe también a las múltiples direcciones del pensamiento benjaminiano sobre el arte y la cultura. Para decirlo brevemente, puede advertirse que su interés por el arte y las prácticas artísticas es inseparable del estudio de las determinaciones históricas de la percepción sensorial humana, así como de su filosofía de la historia y de las reflexiones sobre la modernidad y sus contradicciones.

Debe señalarse que consideramos el arte contemporáneo desde América Latina, no de forma esencialista sino como manifestaciones que dan cuenta de situaciones específicas pero que se vinculan con un paisaje global. Este encuentro o diálogo con las perspectivas abiertas por Benjamin se lleva a cabo en un marco como el actual que ha sido caracterizado en *La estetización del mundo* por los autores Lipovetsky y Serroy como un capitalismo transestético, en el que la belleza, como objetivo del diseño, la estilización y la profusión de ilusión, excede los límites de lo artístico y forma parte de estrategias y procesos del mercado. Y nada, ni siquiera los horrores de una pandemia global, parece modificar ese hecho. En un contexto, además, donde los desarrollos tecno-industriales se han convertido en ambiente y extensión de lo humano.

En cuanto a los enfoques de Benjamin, como sabemos, es imposible encontrar una teoría del arte sistemática y completamente consistente en sus textos. Se trata más bien de una serie de escritos con diferentes versiones, rodeados además de numerosos paratextos. Una incompletitud derivada también de las características de la propia escritura, a menudo montajes, yuxtaposiciones, que no admiten una lectura definitiva, sino que, como en los textos literarios, la experiencia del lector es la que reacomoda los fragmentos y recrea los textos. De este carácter móvil y a menudo difuso de su producción se desprende un rasgo que comunica con el arte contemporáneo en cuanto a la disolución de la categoría de obra, como una totalidad acabada y completa. Ciertamente el concepto de obra de arte, ligado a la indagación acerca de su ontología, su verdad y su historicidad, vertebraba gran parte de la reflexión benjaminiana y persiste, aun cuando respecto del cine parece una categoría caduca. Sin embargo, como afirma Chryssoula Kambas, en los escritos tardíos, cuando aparecen las consideraciones sobre la fotografía y el cine, se aleja de la definición tradicional y desarrolla un

concepto amplio de obra de arte asociada con las nociones de *nuevo, progreso, futuro, sueño, imagen* (845-86). Pero podríamos afirmar que es en la propia práctica de producción filosófica de Benjamin donde la noción tradicional de obra se pone más claramente en crisis. En su lugar, tenemos un conjunto híbrido de textos dispersos y en diversas versiones, al modo de palimpsestos, que se complementan a su vez con la correspondencia, se prolonga en los objetos que colecciona, cuadros, fotos, libros, juguetes, postales, se continúa escribiendo en los fragmentos de textos de diversas fuentes que copia en fichas o en boletos de tren. Este universo inestable y abierto de sus escritos en un sentido amplio, visto retrospectivamente, parece anticipar rupturas semejantes en el arte contemporáneo. También abre un horizonte histórico estratégico, en el cruce entre la herencia del siglo XIX y los primeros síntomas de la contemporaneidad. Su peculiaridad, no obstante, se deriva más que de sus coordenadas espacio-temporales de una particular mirada que reunía lo telescópico con una atención analítica a los detalles aparentemente irrelevantes.<sup>2</sup> En la obra de Benjamin, en la encrucijada de siglos y enfoques, resuenan la perspectiva materialista, la romántica, las propuestas de las primeras vanguardias, el productivismo, los textos experimentales de Proust y Kafka.<sup>3</sup>

En el contexto donde la técnica no es instrumento sino ambiente y extensión de lo humano, y en el que las manifestaciones artísticas se definen en este marco, los escritos de Benjamin sobre la reproductibilidad en arte, constituyen uno de los itinerarios posibles por sus textos. En ellos anticipa en gran medida la transformación de las condiciones actuales de la experiencia en arte, al describir la crisis de la unicidad y autenticidad

---

<sup>2</sup> La metáfora del telescopio es utilizada por Benjamin en una carta a Werner Kraft al considerar la *Obra de los pasajes* un telescopio epistemológico que le permitía descubrir principios de la teoría del arte materialista en *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, University of Chicago Press, 1944, 517. Por su parte Hans Mayer observa que Benjamin descubre lo importante a través del detalle secundario, “es un micrólogo” (64). En la atención al detalle y en la figura del telescopio se vincula también con Marcel Proust, quien consideraba a las obras artísticas instrumentos ópticos: lentes, cristales, telescopios, microscopios, caleidoscopios, que modifican las capacidades perceptivas humanas, como lo ha estudiado Roger Shatuck en *Proust’s Binoculars* (1963).

<sup>3</sup> Michael Löwy advierte en Benjamin una suerte de “marxismo gótico”, en la acepción romántica de este último término. “[Benjamin] en sus escritos de los años 1936-1938, sobre Baudelaire, retoma la idea típicamente romántica –sugerida en un artículo de 1930 sobre E.T.A. Hoffmann– de la oposición radical entre la vida y el autómata, en el contexto de un análisis de inspiración marxista de la transformación del proletariado en autómata” (29).

de la obra de arte, al enfatizar en los aspectos receptivos y en los vínculos que establece entre corporalidad y producción y recepción artística.

Como sostienen Foster, Krauss, Bois y Buchloh, los textos de 1930 de Benjamin que ponen en crisis la noción burguesa de *autonomía* son universalmente considerados fundacionales para una teoría filosófica de la historia social del arte (24). En escritos como *El autor como productor*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, *Pequeña historia de la fotografía*, entre otros, el autor es consistente con una posición materialista al considerar que el arte es una actividad en la que tienen desarrollo técnicas productivas y reproductivas. Así, rectifica a Marx quien establecía una problemática desvinculación entre la actividad artística y el plano de las relaciones de producción y de la técnica. En efecto, en una nota a pie de página en los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Marx excluye de las fuerzas productivas a la producción en arte, al distinguir al fabricante de pianos del pianista sobre la base de que el primero es un fabricante productivo mientras el segundo no lo es, ya que su trabajo no produce capital (Marx 245-6).<sup>4</sup> Por su parte, en *El autor como productor*, Benjamin sostiene que en lugar o antes de preguntar en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época, debiera preguntarse cómo está en ellas. Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de una época. Es decir, cuando se evalúa la potencialidad revolucionaria de una obra debe enfocarse a la técnica literaria. Una obra no es revolucionaria por su “contenido” y con independencia de los procedimientos técnicos puestos en juego para su realización. Coincide en este sentido con el primer teórico del *Kitsch*, Hermann Broch, al criticar al llamado arte de tendencia (1933), una concepción que consideraba que la única posibilidad de compromiso político para el arte era la propaganda. La crítica de Benjamin, como la de Broch, apunta a que el desprecio del carácter experimental y fundamentalmente abierto de la práctica artística, termina por circunscribir y limitar el papel del arte fijando de antemano las características, funciones y efectos sociales de la obra.

---

<sup>4</sup> Como señala Raymond Williams, aquí la limitación de Marx del concepto de producción está ligado al enfoque capitalista del siglo XIX, que la vincula a la industria e incluso a la industria pesada (112-4).

Por su parte el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ([1935] 2019), cuyas cuatro versiones constituyen un ejemplo del carácter abierto y nunca definitivo de sus textos, expone en el primer párrafo una resumida historia del arte planteada desde la perspectiva del desarrollo de las técnicas de reproducción. La culminación de este proceso en la fotografía y el cine tiene como consecuencia, dice Benjamin, que “por primera vez la mano fue exonerada de las obligaciones artísticas más importantes que incumben de allí en adelante sólo al ojo” (86). En esta línea el autor advierte el hecho decisivo para el arte y la cultura contemporáneos, que consiste en que la práctica artística se distancia de la corporalidad del artista. El retirarse la mano de la producción resulta crucial y está en la base de las críticas a la irrupción de las máquinas en la cultura, lo que profundiza y acelera lo que Bernard Stiegler denominó proceso de exteriorización, esto es, la descorporalización de la memoria y la experiencia por los aparatos técnicos y las máquinas (36). En efecto, la máquina se diferencia de un útil o herramienta en que funciona independientemente de la mano humana, de modo que no puede ser definida por su relación a un movimiento corporal, como sí ocurre con un pincel, un martillo o un lápiz. Una máquina puede ser operada por otras sin necesidad del cuidado humano. Así, las máquinas derivan en un complejo de funciones autosostenidas. Esta potencial autonomía de las máquinas frente a lo humano ha dado lugar, desde el romanticismo, a la fascinación y al terror. De ahí que un motivo recurrente desde el siglo XIX en la literatura y luego en el cine es el de los autómatas.

Un caso paradigmático es el cuento “El hombre de arena” de Hoffman, que reaparece en la ópera de Offenbach *Los cuentos de Hoffman* y que también inspira en Freud la figura de lo siniestro, *Unheimlich*. También está presente en Marx la preocupación por la mecanización de lo humano en el manuscrito sobre el trabajo alienado, texto que encuentra sus ecos en *Sobre algunos temas en Baudelaire* de Benjamin. Pero Benjamin, como Marx, considera que el capitalismo desarrolla fuerzas productivas tales que posibilitarán la supresión de la división del trabajo y la aniquilación del propio capitalismo; asimismo en la visión optimista de la técnica coincide con los artistas del productivismo y con Marcel Proust quien manifiesta un interés gnoseológico por ciertos inventos tecnológicos tales como el teléfono, el tetrafono –un particular aparato para escuchar las óperas desde su casa–, el avión y el automóvil. En la novela proustiana se plantean los vínculos

entre los avances de la técnica –artística y extraartística– y las posibilidades de experiencia.

Según Benjamin, con la fotografía y el cine se disuelve el *aura*, una expresión que puede entenderse como el aquí y el ahora del original. Al desaparecer el aura, la obra se libera de su papel ligado al ritual y al culto hacia la dimensión política de su exposición. El valor de culto de la obra, con una fuerte impronta metafísica, es reemplazado en la reproductibilidad técnica por el valor de exhibición, que da lugar a la experiencia profana de la belleza. El recogimiento contemplativo y la concentración individual ante la obra de arte aurática, son desplazados en la obra de arte reproducida técnicamente por las recepciones colectivas, cuyo prototipo es la arquitectura, donde el uso y el acostumbramiento conjugan lo táctil con lo óptico, dando lugar a una recepción en distracción.<sup>5</sup> El concepto de aura tiene un desarrollo complejo en sus textos y no exento de tensiones. En *Pequeña historia de la fotografía* y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin celebra la trituración del aura, ligado a la estética idealista, al fetichismo, a la autenticidad y a la autoridad de la obra. Sin embargo, como afirma Josef Fürnkäs, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, se plantea el propósito de “valorizar indirectamente como modelo revolucionario –en la rememoración melancólica de fracasos pretéritos, y en la conjuración de momentos de felicidad en trance de desaparición– la «experiencia del aura» baudeleriana precisamente en la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de la «decadencia del aura»” (143).

Asimismo, Benjamin, en la línea de Proust, sostiene que la obra de arte es un instrumento óptico, de modo que las artes producidas mecánicamente afectan las capacidades perceptivas humanas y las amplían. De allí se desprenden las consideraciones sobre las transformaciones en el aparato perceptivo humano que conducen a las actuales reflexiones sobre las alteraciones de la imaginación (1989 46-8). El carácter históricamente condicionado de la percepción es retomado por numerosos autores, desde Hans-Robert Jauss –quien sigue a Dieter Heinrich al plantear que los

---

<sup>5</sup> “Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella [...] Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad” (1989 53).

nuevos *mass media*, y en general las transformaciones técnicas del siglo XX, muestran hasta qué punto la percepción sensorial humana no es una constante antropológica (120)– hasta Vilém Flusser quien sostiene una transformación de la imaginación por la técnica, como capacidad de concretizar lo abstracto (59-68). También es conocida la apreciación de Benjamin sobre la modificación de la relación del arte con las masas por la intervención de la técnica en la producción artística. El cine aventaja a la pintura, en tanto posibilita una recepción simultánea y colectiva. En el público de cine el gusto de mirar se aúna con la actitud del que opina como perito, esto es, coincide el disfrute con la crítica. La masa, dice Benjamin, “De retrógrada, frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, de cara a un Chaplin” (*Discursos* 44). Un aspecto fundamental de la reproductibilidad en el arte, –además de permitir el acceso de las masas al arte– es que pone de manifiesto una posibilidad de un uso no alienado de la técnica, un uso del sistema de los aparatos que no tiene por objetivo la explotación de la naturaleza y del ser humano. Este optimismo de Benjamin tiene como modelo el cine revolucionario ruso de los años veinte. Como afirma Andreas Huyssen, el desacuerdo de Benjamin con Adorno respecto de las técnicas de reproducción aplicadas al arte radica en que el pesimismo de Adorno tenía en vista a los Estados Unidos de los años cuarenta, y la opinión positiva de Benjamin miraba a la Unión Soviética de los veinte (269). En esta dirección, el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* concluye con la apelación a la politización del arte para impedir la apropiación que el fascismo hace del arte de masas que conduce hacia una estetización de la vida política y de la guerra (121-70).

No quedan dudas de que ese optimismo de Benjamin –así como tampoco la impugnación sin matices de Adorno de la industria cultural– no resistió el paso del tiempo. La estetización generalizada, que en la década del treinta estaba aún en el horizonte, es lo que caracteriza, como decíamos al comienzo, el estado del capitalismo actual. Podríamos decir que, a grandes rasgos, la cultura devino, como sostuvieron Adorno y Horkheimer, en industria cultural (146-200) y, con la digitalización, la robótica y la informática, las técnicas de producción y reproducción se sofisticaron de un modo insospechado para el siglo pasado. Asimismo, las industrias informáticas, de programas, de las técnicas de la realidad virtual y de telepresencia, de las biotecnologías, entre otras, han tenido un enorme impacto en la

vivencia del tiempo y la memoria, tal como ha sido estudiado por Stiegler. Este autor sostiene que estas técnicas libran entre sí una guerra de velocidad, convierten a la memoria en un objeto de explotación industrial y proporcionan una nueva forma de temporalidad que denomina el *tiempo-luz*, esto es, la casi instantaneidad (403).

La belleza, por su parte, pasó de ser una categoría de la estética tradicional a convertirse en una exigencia del mercado, en un proceso de estetización no utópica sino ideológica, que enmascara las profundas desigualdades y miserias del capitalismo. El cine, la televisión, las plataformas en las que se producen contenidos audiovisuales, resultan cada vez más susceptibles a ser cooptados por el sistema de los aparatos. Y si bien parece haberse cumplido la predicción benjaminiana de un arte posaurático, este se encuentra subordinado a los intereses del mercado, de modo que las posibilidades que Benjamin le asignaba de dar lugar a un uso no alienado de la técnica, aun cuando siguen en pie, son cada vez más débiles y difusas. Por otra parte, como señala Huyssen, el hecho de que el artista se conciba como productor y trabaje con las nuevas técnicas de reproducción, ya no pone en cuestionamiento la tradición cultural burguesa como sí ocurría en los años veinte, cuando Benjamin escribió *El autor como productor*. Ahora, sostiene, aunque las fuerzas de producción portarían todavía una fuerza progresista, más bien confirman a todo nivel el mito del progreso tecnológico (270-1).

Entonces, en contraste con este arte posaurático producido y reproducido técnicamente, debe repararse especialmente en el arte visual contemporáneo, cuyas instalaciones y performances destacan por su irreproductibilidad y su desestetización.

Brevemente y a modo de ejemplos de las manifestaciones artísticas contemporáneas en Latinoamérica, mencionaremos una serie de performances e instalaciones recientes, para advertir el desafío que estas suponen para la reflexión estética. *Como atrapar el universo en una telaraña* (2017) de Tomás Saraceno, consistió en diversas instalaciones en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires de enormes telas tejidas por miles de arañas mantenidas en el museo a propósito de esta obra; *Paradoja de la praxis #1* (1997) y *Paradoja de la praxis #5* (2013) de Francis Ällys, performances en las que respectivamente se hizo desplazar por la Ciudad de México un bloque de hielo, y luego por Ciudad Juárez una bola de fuego; *Cuando la fe mueve montañas* (2002) en la que con la ayuda de 500 voluntarios Ällys logra correr 10

centímetros una enorme duna en la periferia de Lima; *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) una instalación de la artista Chilena Voluspa Jarpa en la que exhibió, en largas tiras de papel, copias de documentos desclasificados de las intervenciones de la CIA en 14 países de Latinoamérica, en los que se registraba información de inteligencia y de operaciones políticas a largo plazo y junto a estos documentos se presentaron las imágenes de 47 líderes de esos países cuyos asesinatos aún no han sido esclarecidos; *Buenos Aires Tour* (2004), donde Jorge Macchi, en colaboración con María Negroni (textos) y Edgardo Rudnitzky (sonidos), expuso ocho itinerarios que reproducen la trama de líneas de un vidrio roto colocado sobre el plano de la Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de esas líneas, Machi eligió 46 puntos de interés sobre los cuales proporcionó información escrita, fotográfica y sonora; *Un violador en tu camino* (2019), performance del colectivo chileno Las tesis, una acción callejera feminista que recorrió diversas ciudades de Latinoamérica y del mundo.

En la caminata con un bloque de hielo derritiéndose por la ciudad, en las telas de araña, en las tiras de papel con documentos de la CIA, el hecho artístico en sí se desobjetualiza, adquiere contornos imprecisos, y resulta efímero e irreplicable. Y si bien quedan numerosos registros visuales en diversos soportes, estos plantean el interrogante de si forman o no parte de la manifestación artística o si más bien conforman archivos que dan testimonio de un acontecimiento. En cuanto a la belleza, a contrapelo del proceso de estetización generalizada, resulta un valor que queda completamente al margen de esta producción artística contemporánea, de modo que estamos ante un arte que, como decíamos, se desestetiza. Podría afirmarse, además, que su carácter efímero e irreproducible da lugar a un fenómeno de recuperación del aura, de reauratización, en este caso no de la obra, porque no hay obra en sentido estricto, sino de la experiencia. Un énfasis en el aquí y el ahora de la experiencia, que no se ubicaría, en principio, en lo ritual –aunque recupera algo de eso–, sino que parece apuntar a lo político, al intervenir e interferir en las subjetividades de participantes, habitualmente demandadas por imperativos estetizantes y de consumo.

Por otra parte, el giro conceptual –denominado a veces postconceptual– del arte contemporáneo supone un tránsito del objeto a la idea, porque, como afirma Julio Moran, “el arte de concepto constituye el mayor ataque a la concepción de obra artística, pues esta no es estrictamente

necesaria y solo basta algún soporte que manifiesta el proyecto o la idea artística” (165). Este desplazamiento hacia la idea o el proyecto, es consecuencia también del proceso de exteriorización en arte. Puesto que, como consecuencia del desarrollo técnico, la destreza humana, la habilidad en el manejo del pincel, del martillo o del cincel, pierden su decisiva relevancia, este arte de concepto se convierte, en términos de Nicolás Bourriaud, en un proceso de postproducción, es decir, un trabajo de montaje o relocalización de las producciones que ya circulan en el mercado cultural. El arte de la postproducción, sostiene Bourriaud, al no trabajar con materias primas sino con materiales elaborados por otros, contribuye a eliminar las distinciones entre producción y consumo, original, *ready-made* y copia (7-8). Tales procedimientos dan lugar a un permanente cuestionamiento de sí del arte, de deslegitimación. Rosenberg advertía ya este proceso de des-definición, porque cualquier cosa puede exhibirse como parte de una manifestación artística.

La tendencia hacia el arte de concepto provoca también un descentramiento de los objetos como fuentes de experiencias y de placer, apuntando o hacia procesos lógicos o matemáticos, o hacia ideas filosóficas o políticas, o hacia la materialidad del lenguaje en forma de textos pintados, impresos o escritos. Simón Marchan Fiz desarrolla el vínculo entre arte de concepto y filosofía, y pone como ejemplo el vínculo de Joseph Kosuth, uno de los principales artistas y teóricos del arte conceptual, con Wittgenstein y el neopositivismo lógico (*Del arte objetual al arte de concepto* 212). Asimismo, en el arte contemporáneo también pareciera a menudo encontrarse un intento de revertir el proceso de exteriorización técnica, al integrar al público en la obra, mediante su participación o por su deambular en medio de ella. Al convocar a un grupo de gente a mover una montaña, a participar en la acción callejera feminista o a caminar entre telas de araña o documentos de la CIA, se limita o suprime a las máquinas como instrumentos y soportes de la experiencia, como condicionantes del aparato perceptivo y de la imaginación. En ese sentido, el mencionado teórico Marchán Fiz, en su artículo “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual”, detecta en las manifestaciones contemporáneas una suerte de rebelión ante el avance de la técnica. En efecto, en las instalaciones que exhiben ropas, deshechos, piedras, en las intervenciones en espacios urbanos, en el *bodyart*, parece

advertirse, sostiene, una cierta nostalgia por lo real, una rebelión de los objetos, un retorno al cuerpo (29-59).

Por otra parte, al no haber una obra como objeto, este arte puede sustraerse más fácilmente a los imperativos de los mercados de arte y a los circuitos e instituciones artísticas convencionales, como el museo, una institución estrechamente ligada a la conformación de la esfera pública burguesa. De hecho, los museos que exhiben arte contemporáneo a menudo deben adaptarse a los requerimientos de estas prácticas. Resultan así espacios híbridos, como en el caso de la instalación de Tomas Saraceno para la cual el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires debió convertirse en un laboratorio que durante seis meses alojó a siete mil arañas. Y también muchas de las instalaciones y performances ocurren fuera de los espacios institucionales, a menudo en las calles, plazas, medios de transportes, entre otros, de las ciudades.

Señalamos al comienzo que el arte contemporáneo desafía toda concepción estética, y a toda teoría del arte, aun la de Benjamin. Y que, sin embargo, en Latinoamérica encontramos la situación paradójica de que, el desarrollo de las producciones contemporáneas coincidió en gran parte con el momento en que se da la recepción de los textos benjaminianos, al punto de haberse convertido, como sucedió en Argentina, en una moda. De manera que, si bien es complejo establecerlo porque, como se dijo, los vínculos entre prácticas artísticas y textos teóricos no suelen ser explícitos ni claros aun para los propios autores, sería difícil que no existieran algunos vasos comunicantes. Y en efecto, pueden encontrarse algunos indicios de estos vínculos. Para empezar, se encuentra una presencia recurrente de Benjamin, ya no de los textos sobre arte sino de los relacionados a sus consideraciones sobre la historia como catástrofe y la memoria como las *Tesis de filosofía de la historia*, en las numerosas vertientes memorialistas del arte contemporáneo latinoamericano. Por ejemplo, en las manifestaciones artísticas post-dictadura en Argentina, o en Chile, donde se desarrolla un complejo lenguaje sobre la necesidad de recordar. La recepción de Benjamin puede advertirse en muchas de las reflexiones y ponencias publicadas en 2007 en *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, que gira en torno a las posibilidades artísticas de la memoria en relación a la figura de los desaparecidos por la dictadura de la década del setenta. En cuanto a los aspectos más específicamente ligados al arte,

en el año 1982, Néstor García Canclini publicó “El arte se hace en fotocopias”, referida a la muestra de León Ferrari *Planos, heliografías y fotocopias* expuesta en el museo Carrillo Gil de México en el que aplican las nociones benjaminianas de reproductibilidad técnica y atrofia del aura. En efecto, Ferrari en sus *Heliografías* explora los vínculos entre la ciudad y los signos que remite a Italo Calvino y a *Infancia en Berlín hacia 1900* de Benjamin. Por su parte, Adriana Lauría escribe en 2008 respecto de la performance erótica de Liliana Maresca, fotografiada para su publicación en 1993 en la revista *El libertino*:

De esta manera la obra pierde el aura del original único, como sostenía Benjamin, y se sitúa al margen de ciertas valoraciones frecuentemente establecidas en el mercado del arte. El procedimiento empleado le permite a la artista llegar a un público heterogéneo y esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre el arte y el dinero. (s/p)

En 2010, al cumplirse setenta años de la muerte de Benjamin, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y los museos de la Memoria y Castagnino de Rosario, Argentina, presentaron *Temblor y fulgor*. En esta muestra se decidió homenajear al filósofo reuniendo veinticinco obras de arte contemporáneo argentino, con obras de León Ferrari, Clorindo Testa, Jorge Macchi, Daniel García, Juan Carlos Romero, Santiago Porter, Pablo Reinoso y Liliana Maresca, entre otros. También Giunta alude a Benjamin, y a su lectura de Baudelaire, cuando retoma la expresión de Serge Guilbaut para asociar las prácticas urbanas de Älys y de Macchi con “un *flâneur* de los nuevos tiempos” (53-4).

Sobre la base de lo expuesto hasta acá, podría afirmarse que, de manera oblicua, en algunas de las manifestaciones contemporáneas, aun cuando se sustraen a ser estudiadas con categorías heredadas, se establece un diálogo –entendido como referencias más o menos explícitas, o bien alusiones y evocaciones– con motivos o conceptos de la crítica de Benjamin. Y este encuentro se da en torno de una serie de afinidades, de desfases y de contrastes, de los que mencionamos, a nuestro juicio, los principales:

Primero: es posible detectar en el arte contemporáneo algo así como una sensibilidad de los márgenes heredada de Benjamin. Esto se advierte en la tendencia a rescatar aquello que la gran cultura desecha, en la atención

al detalle, a lo mínimo, a lo aparentemente irrelevante, y desplazarlo hacia el centro de sus intereses, como una suerte de anomalía, de síntoma o de huella de ese todo social que lo relega. También podría decirse que se encuentran afinidades en las poéticas urbanas, en el interés en las experiencias del transeúnte y del *flâneur*, precisamente sobre las que Benjamin llamó la atención en textos como *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Quien recorre una instalación, transita sin rumbo fijo como quien deambula por una ciudad, en ese sentido encontramos una semejanza con la experiencia corporal y espacial de la arquitectura a la que refería Benjamin, donde se conjugan lo táctil, lo óptico, y la recepción en distracción.

Segundo: como ya se señaló, una cierta correspondencia podría establecerse asimismo en la tendencia a la disolución de la obra de arte como objeto de culto, única e imperecedera, ligada a la crítica de la noción burguesa de autonomía.

Tercero: la búsqueda de una re-auratización de la experiencia en el arte contemporáneo dialoga y confronta con las críticas de Benjamin. Como se dijo, el concepto de *aura* tiene un desarrollo no exento de tensiones en Benjamin, pues celebra su trituración en unos textos y, en otros, plantea su valor como modelo revolucionario en la época de la decadencia del aura. Por su parte, el despliegue cultural del siglo XX demostró que el modo de producción y reproducción técnica no constituye una instancia definitiva para eliminar el aura de un objeto ni las prácticas rituales en torno a él. Esto depende en gran medida de una decisión del artista, del público o de estrategias del mercado. Por dar un ejemplo, Huyssen se refiere al caso del *pop art*, en particular de Andy Warhol, cuyas técnicas combinadas de fotografía y serigrafía resultan técnicamente innovadoras y logran eliminar el aura de sus obras, pero que se traslada sin embargo a su persona, en el culto fetichista a la figura del artista (270-1).

Cuarto: el intento, no siempre logrado, de sustracción de gran parte de las manifestaciones contemporáneas a los imperativos del mercado e incluso al formato tradicional de los museos, coincide con la perspectiva de Benjamin que vincula a los museos con los grandes almacenes y al fetichismo de la obra de arte. “El amontonamiento en el museo de obras de arte es muy cercano al de la mercancía” afirma en el *Libro de los pasajes* (L1 2).

Quinto: el arte contemporáneo por su énfasis en lo conceptual, en sentido estricto no explora técnicas productivas artísticas específicas, como

sí lo continúan haciendo las artes técnicas derivadas de la fotografía y el cine, en las que Benjamin ponía su esperanza, y que ahora, producidas en redes sociales y en plataformas de contenidos audiovisuales, se renuevan constantemente, aunque están casi totalmente condicionadas por las lógicas de producción y consumo. Podría afirmarse en ese sentido que, por esa inespecificidad técnica que lo pone al margen de cualquier genealogía, el arte contemporáneo es un arte detenido, que no podríamos ubicar en la cronología que Benjamin realiza al comienzo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Sexto: las manifestaciones contemporáneas revelan la inadecuación de algunas de las categorías benjaminianas como las de original, copia, novedad, futuro, progreso. Como se mencionó, el procedimiento de post-producción elimina –como afirma Bourriaud– las distinciones entre producción, consumo, autenticidad y copia. En relación con esto, Boris Groys sostiene que la peculiaridad de las instalaciones determina que en ellas no tengan sentido las distinciones entre copia y original, entre innovación y repetición, o entre pasado y futuro. Según este autor “una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora” (Groys, 7). Pero por más que se desplace a lo político, y se convierta, como afirma Groys, en una repolitización del arte, este no es, ni podría ser, un arte de masas. Al estar circunscrito a un público limitado, al espacio mínimo que le concede la industria cultural, el potencial político del arte contemporáneo resulta también limitado.

Finalmente, estas propuestas contemporáneas, desconcertantes y efímeras, que se presentan más bien como interrogantes, como espacios de indeterminación, como fisuras o como grietas, sin dudas ocupan un lugar frágil, oscilante e incierto, en el panorama contemporáneo. Sostiene Ticio Escobar que “desde sus lugares dispersos y sus inventivas plurales pueden, una vez más, lanzarse apuestas anticipatorias, aunque estas no pretendan ya salvar la historia ni señalar su rumbo verdadero, sino mantener abiertos espacios de pregunta y de suspenso que promuevan jugadas (contingentes) de sentido” (104). Porque pareciera que, ante la estetización generalizada, no utópica sino ideológica, estas manifestaciones intentan recuperar cierta autonomía, aun incorporando elementos de la vida, pero se encuentran cercadas por las estrategias de *marketing* y por el esnobismo. En este contexto, su reto parece consistir en mantener una negatividad mínima,

una provocación a veces juguetona, a veces irónica o desesperanzada. Y estas provocaciones requieren cada vez una reelaboración de las categorías estéticas, en un proceso constante de deslegitimación –al sustraerse a los criterios establecidos– y religitimación. Para estos planteos, habría que conceder que muchas de las categorías que se desprenden de la reflexión benjaminiana ofrecen al menos un buen punto de partida.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “La industria cultural”. *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Sudamericana, 1987.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *Iluminaciones. Vol. III. Tentativas sobre Brecht*. Taurus, 1999.
- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Prólogo, notas y traducción del alemán de Felisa Santos. Godot, 2019.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- . *Sobre algunos temas en Baudelaire en Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus, 1993.
- “Boris Groys: La topología del arte contemporáneo”. Facultad de Artes, UNLP. Mayo de 2009. [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html)
- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets, 1970.
- Casullo, Nicolás et al. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Alianza editorial / Goethe-Institut Buenos Aires, 1993.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 1999.
- Escobar, Ticio. *Imagen e intemperie*. Capital intelectual, 2015.
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja negra, 2015.
- Fürnkäs, Josef. “Aura”. *Conceptos de Walter Benjamin*. Las cuarenta, 2014.

- García Canclini, Néstor. "El arte se hace en fotocopias". *Uno más uno*. 8 de abril de 1982.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arte BA, 2014.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, 2009.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, pos-modernismo*. Adriana Hidalgo, 2002.
- Jimenez, Marc. *La querrela del arte contemporáneo*. Amorrortu, 2010.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus, 1986.
- Kambas, Chrissy. "Obra de arte". *Conceptos de Walter Benjamin*. Editado por Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Las cuarenta, 2014.
- Lauria, Adriana. *Transmutaciones*. Catálogo de la exposición curada por la autora para el Museo Juan B. Castagnino+MACRO de Rosario y el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 2008.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2015.
- Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst (eds). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Gorla, 2007.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marchan Fizz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Alberto Corazón Editor, 1972.
- . "Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte". *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Compilado por Simón Marchán Fizz. Paidós, 2005.
- Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Siglo XXI, 2013.
- Mayer, Hans. *Walter Benjamin el contemporáneo*. Debates, 1992.
- Moran, Julio César. "Tesis sobre estética y filosofía del arte. Propuesta para una discusión". *Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad*. Compilado por Julio César Moran. De la campana, 2010.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Sigüenza Reyes, Francisco. *Sobre la recepción de Walter Benjamin en México. Crítica, comentario y traducción*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/5027\\_TD46](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5027_TD46)
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI, 2012.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. Tomo I: El pecado de Epimeteo*. Hiru, 2002.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, 2000.

# Traducción, alegoría e imagen dialéctica: tres claves revolucionarias de la crítica de arte

MIGUEL SÁENZ CARDOZA

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

*A Paulina García Rojas, espejo y motor de esta distracción*

## I. Introducción

Derivada en su origen de una serie de conversaciones que sostuve con el filósofo chileno Pablo Oyarzún Robles<sup>1</sup> durante una estancia de investigación en noviembre de 2018 en la ciudad de Santiago, la intención de este texto es subrayar ciertos elementos del pensamiento de Walter Benjamin que, a mi juicio, en la medida en que desestabilizan los valores occidentales de la modernidad y se acercan al pensamiento mitológico, espiritual y teológico –sin llegar nunca a confundirse con lo religioso–, proporcionan claves valiosas para la crítica del arte que son muy difíciles de explicar teóricamente,<sup>2</sup> pero que se identifican con el trabajo más profundo de la

---

<sup>1</sup> Pablo Oyarzún es profesor de la Universidad de Chile en los departamentos de Artes y Filosofía. Hasta el momento de esta redacción, es coordinador del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, en la Facultad de Artes de la misma institución. Las conversaciones que aquí se refieren tuvieron lugar entre el 1 de noviembre de 2018 y el 1 de febrero de 2019, en el marco del seminario *Lenguaje, fuerza poética y mundo: poéticas de la modernidad*, que forma parte del plan de estudios del mismo programa de posgrado, y que fue impartido por Pablo Oyarzún y Andrés Claro. Los resultados de este diálogo aparecen en el apartado final de referencias a modo de entrevistas personales bajo el título inédito de “Crítica y cine de autor”.

<sup>2</sup> Efectivamente, esta dificultad ha sido ya señalada por muchos autores; por ejemplo, Alain Badiou la compara con la relación entre el Amo y la Histórica en Lacan, y escribe que “la histórica

experimentación artística, en especial si el ánimo de tal empresa tiene un cierto trasfondo de liberación. La afinidad que tiene la obra de Benjamin con esta búsqueda se remite con mayor naturalidad a su cosmovisión judía, evidentemente, aunque su vocación revolucionaria y su comprensión materialista de la historia –ejes cardinales de la teoría del arte de Benjamin– no pueden, o no deberían, interpretarse sin el matiz de esta perspectiva mística. Por nuestra parte, tomamos como punto de partida y como directriz los registros de aquellas conversaciones para enfocarnos especialmente en la presentación de tres de esas claves, a saber, la *traducción*, la *alegoría* y la *imagen dialéctica*.

En un segundo momento, y tras la interpretación que hace Oyarzún de los textos de Benjamin aquí evocados, encontramos resonancias y afinidades con la tradición del budismo tibetano<sup>3</sup> que incorporamos a nuestra lectura con la finalidad de iluminar y apuntalar con otro lente las concepciones de Benjamin sobre el arte y la historia que liberan a ambos dominios de los esquemas categoriales de la modernidad y la posmodernidad con los que el mundo occidental esquematiza despiadadamente la tarea del artista.<sup>4</sup> Más allá de la arbitrariedad o el capricho anecdótico de lo que podría acusarse esta vía alternativa para descifrar los textos benjaminianos, vale la pena apuntar aquí el interés especial que el filósofo tenía en los textos sagrados –no sólo los de su propia tradición religiosa– y la necesidad de

---

va a decirle al amo: ‘la verdad habla a través de mi boca, estoy *ahí*, y tú que sabes, dime quién soy’. Y se adivina que, cualquiera sea la sabia sutileza de la respuesta del amo, la histérica le hará saber que no es aún eso, que su *ahí* se escapa rápidamente, que es necesario empezar todo nuevamente, y trabajar mucho, para satisfacerla... Así también, el arte está siempre ahí, dirigiendo al pensador la misma pregunta muda y centelleante sobre su identidad aun si, debido a su constante invención, a su metamorfosis, se afirma decepcionado de todo lo que la filosofía denuncia con respecto a él” (45).

<sup>3</sup> Una gran parte de las intuiciones aquí vertidas respecto al budismo como método de experimentación artística provienen de las conversaciones entre mi alumna Paulina García Rojas y yo a propósito de su producción artística, a la cual habría que dedicarle un estudio aparte.

<sup>4</sup> En esta convicción, secundamos la crítica que hace Jacques Rancière a estos paradigmas: “En un primer momento, el modernismo artístico se opuso, en su potencial revolucionario auténtico de rechazo y de promesa, a la degeneración de la revolución política. El surrealismo y la Escuela de Frankfurt fueron los principales vectores de esta contra-modernidad. En un segundo momento, el fracaso de la revolución política fue pensada como el fracaso de su modelo ontológico-estético. La modernidad se volvió entonces algo así como un destino fatal fundado sobre un olvido fundamental: esencia heideggeriana de la técnica, corte revolucionario de la cabeza del rey y de la tradición humana, y finalmente, pecado original de la criatura humana, olvidadiza de su deuda con el Otro y de su sumisión a las potencias heterogéneas de lo sensible... Lo que se denomina *posmodernismo* es propiamente el proceso de este vuelco” (Rancière 32).

emprender estudios sistemáticos que se ocupen de esta tarea pendiente. Por ejemplo, Marc Berdet analiza el papel que tiene la novela utópica de Paul Scheerbart, *Lesabéndio*, en la peculiar concepción de la política y la utopía de Benjamin, y recupera de una carta a Gershom Scholem (su conocido amigo y confidente espiritual) el dato de que este libro aparece “en el mejor lugar de la biblioteca de Benjamin: entre dos libros sagrados, la Biblia y Lao-Tse, ahí donde el filósofo declara apartar «solamente las cosas de la más alta importancia y de la mayor significación»” (71), y más adelante Berdet añade que “No parece anodino, en torno a esta cuestión, que sitúe a *Lesabéndio* junto a la Biblia, de la que se sirve en «Sobre el lenguaje», «La tarea del traductor», *El origen del drama barroco alemán*, y «Crítica de la violencia», y junto a Lao-Tse, que no aparecerá nunca en su obra” (76). De esta ausencia se desprende nuestro enfoque.

Uno de los primeros roces que tiene el mundo moderno occidental con el modo de proceder de la filosofía de Walter Benjamin es que no ofrece un método o un sistema filosófico bien estructurado, sino más bien una meditación sobre los límites de la experiencia, mérito central de la obra de Benjamin, al menos en cuanto teoría del arte.

Es una característica esencial del pensamiento de Benjamin proponerse tareas cuya calidad de irrealizables puede ser establecida a priori. Con esto queda definida inmediatamente su comprensión peculiar del método en filosofía. Mientras que éste ha sido tradicionalmente concebido como el saber acerca de los principios y procesos en virtud de los cuales puede decidirse la posibilidad de resolución de los problemas epistémicos [...] en Benjamin adquiere el significado de una reivindicación de los fueros de la materia cognoscible. (Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 8)

El carácter fragmentario y muchas veces enigmático de la escritura de Benjamin es la forma que asume su proyecto de restitución de la experiencia como problema filosófico, y precisamente en su manera de escribir encontramos uno de los más fecundos atributos revolucionarios de su pensamiento, especialmente, insisto, para una teoría del arte. Los famosos fragmentos *Sobre el concepto de historia*, como explica Oyarzún en su texto introductorio que acabamos de citar, son mejor entendidos como una toma de posición política y estética que como un riguroso tratado epistemológico, como podría sugerir el mote apócrifo de “tesis” con que se ha difundido su lectura (7). Por otro lado, escritos como *El autor como productor*

—un discurso pronunciado por Benjamin en 1934 y dirigido principalmente a la comunidad de escritores alemanes refugiados en París por la guerra—, además de que son más abierta o radicalmente militantes, responden también a las necesidades de un contexto muy específico y lejano al nuestro. Sin embargo, a pesar de tales distancias con respecto a las condiciones históricas de su recepción en la América Latina de nuestro tiempo, su llamado todavía hoy sigue marcando una pauta que resulta crucial por lo menos en la formación política de estudiantes y artistas emergentes.

Y si, en efecto, las revisiones críticas que a la luz de la historia nos separan de la obra de Benjamin nos obligan a reconocer que la mejor escucha actual de sus palabras ya no está en los oídos de una clase intelectual militante, “de izquierda”, o nos inclinan a desestimar o a replantear algunos conceptos tan importantes para él como el de vanguardia, tenemos que preguntarnos entonces cuál es la clave contemporánea para hacer resonar esas notas cargadas de utopismo revolucionario en armonía con el escepticismo radical que caracteriza al pensamiento político y artístico de nuestro tiempo. En otras palabras, bajo las condiciones de producción actuales, podríamos preguntarnos cómo cambia el estatuto del artista y de la obra de arte, cifrados en *El autor como productor* bajo la consigna brechtiana de *transformar* —y no sólo alimentar— el aparato de producción para volverlo ajeno a la clase dominante y favorecer al socialismo.

En las conversaciones con Pablo Oyarzún que mencioné al principio, tratamos de articular algunas ideas en torno a esta pregunta y otras parecidas. En aquel entonces, teníamos la finalidad de estudiar el potencial revolucionario de cierto tipo de cine masivo y comercial. En esta ocasión, lo que me interesa al volver a esas conversaciones más bien es abstraer de toda especificidad disciplinar los tres principios benjaminianos que vamos a analizar a continuación, y aplicarlos más generalmente como categorías para pensar cualquier clase de operación artística inscrita en un trasfondo político de emancipación, y más o menos liberados de sus bemoles historiográficos. Esta “libertad” que nos tomamos, aunque implica el riesgo de hacer una lectura reduccionista o descontextualizada, me parece necesaria para poder evadir una posible clausura que a veces se observa en ciertas interpretaciones demasiado apegadas a la cronología de la producción de

los textos del filósofo alemán,<sup>5</sup> cuyo rigor podría dificultar el aprovechamiento de la amplísima diversidad de lecturas que pueden hacerse de una obra tan polisémica como la de Benjamin. En tal postura lo que mejor me ampara es acaso la propia actitud bamboleante que puede observarse en él si reparamos, por ejemplo, en la enorme distancia anímica que separa textos como las “tesis”, *El narrador* y *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escritos los tres entre los años 1936 y 1940. Pero también sé que, en las propias señas de lectura que ofrece Pablo Oyarzún sobre el filósofo alemán en cada una de sus introducciones y apuntes, el hermeneuta asume sus propias distancias y se cuida con ello de no clausurar la interpretación,<sup>6</sup> a pesar de ser un traductor sumamente minucioso y conocedor de las coordenadas historiográficas en que se inscriben las obras de los autores que trabaja. Un ejemplo de ello puede notarse en su exposición de la famosa primera tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, en la cual, lejos de desestimar o ignorar la distancia que aleja a esa tesis –y al resto– de la posibilidad de ser leído como un discurso marxista ortodoxo o muy propio, y remitir –y así deformar– su sentido al momento biográfico en que fue escrita –momento en el que Benjamin había ya leído a Lukács y se había suscrito con mayor convicción al materialismo histórico–, Oyarzún repara en el posible uso *profiláctico* de las comillas con el que Benjamin introduce ahí el término *materialismo histórico*:

El muñeco [el materialismo histórico], en verdad, yace hoy por los suelos, desarticulado y desmembrado, enseñando por doquier el aspecto rudimentario de su armazón y textura, y su torpe estética de feria. [...] Lo que queda de él es, a lo sumo, su nombre. Pero precisamente *como nombre* lo conjura Benjamin, poniéndolo bajo el resguardo de las comillas. Las comillas *dicen* distancia... De este modo, lo preservan, y lo reservan –por ejemplo–, para [...] una operación secreta, que el texto habrá de emprender en lo sucesivo: la referida alianza con la teología, y con una cierta teología. Es la *operación de la cita*, que se despliega

<sup>5</sup> Específicamente me refiero a la preponderancia que se le da actualmente a la perspectiva materialista de Benjamin, especialmente en sus textos tardíos, en los que se asume, demasiado apresuradamente en mi opinión, que opera en dichos textos una suerte de sustitución de sus ideas de la juventud por un marxismo poco ortodoxo, pero que supuestamente las abarca y las supera.

<sup>6</sup> Insisto en ello también porque el mismo Oyarzún subraya el problema en la primera frase de su introducción a las “tesis”: “Las ‘señas’ que siguen (incluida ésta) no pretenden inducir una determinada lectura de los textos de Benjamin recopilados en este volumen. La idea misma de la recopilación [de las tesis] está inspirada por el convencimiento de que no es posible –ni deseable– la clausura de tales textos en un sistema ya resuelto de legibilidad” (en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 7).

en una temporalidad que le es propia. El “concepto de la historia” que aquí se trata de fundamentar epistemológicamente está constituido esencialmente por esta operación. (En Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 19)

Bajo el resguardo de esta precisión sobre el empleo de directrices “materialistas” es que me propongo desarrollar los tres principios que voy a exponer aquí. En primer lugar la *traducción*, que encontramos fundamentalmente en el ensayo de Benjamin “La tarea del traductor”, pero también en “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del ser humano”; así como la *alegoría*, idea desarrollada especialmente en su tesis de habilitación, *El origen del drama barroco alemán*; y la *imagen dialéctica*, cuyas ideas más importantes para esta exposición las retomaremos de sus fragmentos *Sobre el concepto de historia* de la edición de Oyarzún y del *Libro de los pasajes*. Me parece que estos textos son cruciales en la perspectiva crítica que tiene el berlinés sobre el fenómeno artístico y, concretamente, que los tres conceptos que ahora expondremos poseen afinidades en común que vale la pena rescatar para tener una idea más completa de la visión de Benjamin sobre el arte.

## II. Traducción

*Traducir es servir a dos señores. Por lo tanto, nadie puede hacerlo.*  
“La Biblia y Lutero”,<sup>7</sup> Franz Rosenzweig

El valor que tiene la traducción para la crítica de arte es el de una operación o, quizás mejor aún, el de una técnica. La posibilidad de pensar en la traducción como proceso, como práctica y como técnica, y no como objeto, nos ofrece en primera instancia la oportunidad de expandir nuestra visión

---

<sup>7</sup> Con esta referencia, Pablo me mostró una imagen de la fuerza revolucionaria de la tarea traductora de la Biblia emprendida por Martín Lutero: “Porque todo es intraducible, todo se puede traducir. Tiene que ver esa cuestión, no con Benjamin, sino que hay un texto de Rosenzweig que se llama ‘La Escritura y Lutero’ que obviamente tiene como referente a la traducción que hace Lutero de la Biblia, y que es una traducción muy notable. Uno podría decir que Lutero crea una buena parte de la lengua alemana con su traducción. Tiene una cantidad de cosas que él introduce en la lengua alemana. O más que *introduce*, porque eso puede ser engañoso, *extrae* de la lengua alemana, las hace emerger de la lengua alemana. Son cosas que tú dirías que están virtualmente ahí, pero el tipo las hace emerger. Es absolutamente impresionante. La obra lingüística de Lutero es muy notable. Y tiene que ver justamente con la traducción” (*Crítica y cine de autor* s/p).

sobre su influjo en el trabajo creativo, como algo mucho más cercano a ser un pensamiento artístico en sí mismo –sin llegar a serlo nunca con plena autonomía–, y no una suerte de derivación rebajada de un original, como se evalúa más cotidianamente en calidad de objeto literario.

Para captar esa relación estrecha pero inconfundible entre arte y traducción podemos pensar en eso que coloquialmente llamaríamos *lo intraducible* del lenguaje, y que representa la tarea más específica y más profunda del artista a la que hemos hecho referencia por su dificultad de aprehensión teórica, algo que uno sólo encuentra en la experiencia más pura del lenguaje, es decir, en los momentos más experimentales del proceso creativo, en donde el discurso difícilmente se encuentra mediado por sus códigos semánticos o convencionales, puesto que se expresa en un nivel de inmediatez fenoménica que desborda todo registro gramatical. En otras palabras, al pensar en la traducción como principio de la crítica de arte, nos interesa especialmente *una tarea de expansión del lenguaje* por parte del artista, y no el mensaje previamente cifrado que en tanto texto pueda o no comunicar. Al menos no me parece que al afirmar esto me desvíe demasiado de la perspectiva de Benjamin, pues él mismo abre su ensayo sobre la traducción con esta pregunta: “lo que hay en la poesía además de información e incluso el mal traductor admite que eso es lo esencial, ¿no es lo que se piensa generalmente como lo *incomprensible*, misterioso, poético?, ¿aquello que el traductor sólo puede reproducir haciendo poesía?” (*La tarea del traductor* 335).

Si bien en el arte no existe explícitamente tal cosa como la traducción más allá del ámbito literario, todas las artes por igual pueden ser comprendidas como lenguajes, como «lenguas sin nombres», según lo expresa Benjamin en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”. En ese ensayo, el concepto de lenguaje se define como “toda expresión que sea una comunicación de contenidos espirituales. Y la expresión, de acuerdo con su esencia completa e interior, sólo puede entenderse en tanto que *lenguaje*” (145). Dicho de otro modo, aquello que se comunica no se da *por medio* del lenguaje, sino que la esencia de lo que se comunica es el ser lingüístico del espíritu al que corresponde la expresión. Con ello Benjamin da una respuesta a la paradoja que identifica el ser espiritual con el ser lingüístico –paradoja que podría evocarse groseramente al pensar si el lenguaje produce al espíritu o el espíritu produce al lenguaje–, pues

explica que tal identificación sólo se puede acreditar en la medida en que los atributos o aspectos del ser espiritual sean comunicables. Esto significa que el ser espiritual posee atributos que escapan al dominio de lo lingüístico y por lo tanto no son comunicables. La luz que arroja la traducción a este problema consiste en que lo intraducible del lenguaje no es, entonces, incomunicable, porque es un contenido espiritual que sigue anclado por supuesto en la esfera lingüística, y como tal, aunque sea mítico, el arte lo hace potencialmente comunicable. La distinción que marca lo intraducible en la práctica de la traducción es más sutil y más modesta: la distinción entre el ser lingüístico (aquellos contenidos espirituales comunicables) y los contenidos verbales identificados sistemáticamente en un código y que son compartidos por todas las obras hechas con la misma técnica general (la lengua), puesto que mientras los contenidos verbales son finitos y poseen una estructura gramatical común y determinada, el ser lingüístico es potencialmente infinito, auténtico, indeterminado, inmediato con respecto al ser espiritual que designa y, por lo tanto, mágico, mas no incomunicable.

A esta magia es a lo que remite la esencia mítica del lenguaje que estudia Ernst Cassirer en *Mito y lenguaje*. El filósofo polaco explica ahí las distancias entre la actitud abstracta y analítica de la razón, habituada al establecimiento de categorías discretas, por un lado, del estado mítico de la mente como una unidad metafísica compleja, por el otro, unidad en la que el mundo se presenta como un todo analógico e inmanente a la experiencia. Esta separación que se hace en Occidente entre la mente racional y la ideación mítica tiene como correlato, de acuerdo con Cassirer, una reducción del mito a ser un mero referente del que la consciencia hace objeto, mientras que el problema de los orígenes del lenguaje y del mito permanecen sin respuesta. Y de esa misma separación proviene también la crisis occidental del espíritu “en la que lo permanente es opuesto a lo transitorio, y el ser es enfrentado con el devenir” (Cassirer 18). Es sabido que tanto las consideraciones de la filosofía presocrática más relevantes para nuestro tiempo, así como en muchas de las tradiciones orientales del pensamiento, tal crisis o separación permanece ausente, o bien, resuelta, puesto que, en ambos casos, la verdadera naturaleza del mundo, lo que desde un marco categorial clásico llamaríamos el *logos*, se entiende al mismo tiempo como el sentido del discurso que como la sustancia espiritual que el discurso designa, sin reducir una cosa a ser el efecto o el correlato de la otra. Esta

unidad entre espíritu y discurso encuentra formas de experimentación palmarias en el arte oriental antiguo; por ejemplo, en las técnicas ancestrales de la tinta china y la caligrafía esta unidad fecunda el corazón mismo de su práctica, en la que “el espíritu reside en la punta del pincel” (Yamahita), es decir, el trazo del calígrafo produce *en* su gestualidad (no a través de ella) una unidad estética indivisible entre el ideograma registrado sobre el papel y el estado interior del artista. La conocida imposibilidad de cometer errores de las técnicas al agua, especialmente en la pintura a la tinta china, no es de ningún modo una condición técnica, entonces, sino *espiritual*; esto es así porque si el ideograma se puede traducir –por supuesto que se puede traducir–, su vínculo secreto con el corazón del pintor es absolutamente intraducible; sin embargo, el gesto de su trazo hace visible la conexión, la comunica.

En el caso de los presocráticos, la paradoja que cabe aquí recuperar es la que encierra el conflicto occidental entre lo permanente y lo transitorio, y que encuentra posiblemente a su mejor expositor en Heráclito, quien, por lo poco que sabemos, construye su pensamiento sobre la base de la contradicción, compenetración e interdependencia de los opuestos. Da testimonio de ello, entre otros, aquel aforismo del filósofo griego tan famoso como distorsionado que dice que “a quienes penetran en los mismos ríos, aguas diferentes les corren por encima” (en Bernabé 122). Su mala interpretación consiste en que con esta imagen Heráclito no quiere negar la identidad para sustituirla por el puro devenir –como suele leerse superficialmente–, sino encontrar la identidad del río precisamente en su constante transformación, una idea que encontramos también en las enseñanzas budistas, según veremos más adelante.

Mientras tanto, lo más importante que buscamos señalar con estas observaciones es situar en el arte el lugar que ocupa esa región del lenguaje que Benjamin aduce como “comunicación de contenidos espirituales”, pero que no posee una forma codificada de expresión. El ensayo de Benjamin sobre la traducción destaca precisamente esta región del lenguaje que no tiene modos de formalización lógica o racional, sino más bien ritual, comunitaria y pragmática; por lo tanto, su performatividad excede los límites de sus códigos gramaticales en todo aquello que resulta intraducible. Así como la ideación mítica carece de identidades autoriales individuales –o bien no son relevantes–, puesto que su lógica de construcción es

también comunitaria, así la traducción para Benjamin es un ejercicio que fundamentalmente destruye la individualidad y la originalidad del original y expande su sentido a partir de la colectividad que queda asegurada por el vínculo intersubjetivo que establece la técnica traductora. En otras palabras, tanto la creación mitológica como el concepto benjaminiano de *traducción* son prácticas politizadas *a priori*. En este sentido, y de acuerdo con la lectura de Pablo Oyarzún, podríamos decir que uno de los hallazgos más valiosos que se pueden encontrar en “La tarea del traductor” es el modo en que Benjamin restituye la idea de que la traducción tiene un carácter final y primario, porque la traducción es una operación que no rinde culto al texto que traduce, sino que apunta al lenguaje puro (*Crítica y cine de autor*).

Este cambio de enfoque de la traducción está representado por la imagen cabalística de la vasija rota que Benjamin introduce en ese ensayo (344) y que plasma el procedimiento de la traducción como la recomposición de los fragmentos de una vasija que se halla hecha pedazos, unos pedazos que encajan unos con otros sin que tengan que ser iguales y sin que ocupen el mismo espacio de la vasija. En la teoría clásica de la traducción opera la intencionalidad metafórica de una sustitución más o menos equivalente de una lengua por otra, mientras que en la perspectiva benjaminiana la traducción tiene más bien un sentido metonímico, en el que cada lengua representa de modo incompleto e imperfecto, pero único, al lenguaje puro. Cada fragmento de la vasija representa, así, una lengua humana que sólo en sus límites coincide con otra lengua, pero todas ellas comparten una integridad superior a la que se orientan por igual y a la que Benjamin llama precisamente “lenguaje puro”.

De acuerdo con este esquema, el potencial de traducibilidad/intraducibilidad entre dos textos se encuentra entonces no en la semejanza de sus lenguas, sino en la afinidad de sus fronteras, y si este espacio experimental se suele remitir casi de manera total a la traducción poética, no es porque esta sea un fenómeno absolutamente distinto de toda traducción al que le sea dada la intraducibilidad de manera específica o exclusiva, sino simplemente porque representa su caso límite:

La imposibilidad de toda traducción devendría pronto un lugar común, repetido a menudo majaderamente sin particular atención al hecho literario mismo. Pues cuando se pone atención al hecho poético no sólo se asiste a lo que fracasa en la traducción, sino también a lo que traduce en el fracaso, a un rendimiento

positivo que constituye la otra cara del saber y experiencia del traductor, lo que podría llamarse la “traducción como utopía”. (Claro 48)

El potencial hermenéutico de toda traducción deriva así de su condición dialéctica y utópica, en la que el potencial de intraducibilidad y de traducibilidad de las lenguas coinciden en los límites de cada una de ellas, en la fisura que al mismo tiempo las une y las separa. Romper con la visión clásica de la teoría de la traducción que encumbra la fidelidad al texto original no es algo trivial, ni al interior de los debates sobre la propia traducción ni en sus implicaciones para una teoría del arte, porque identificar adecuadamente esa afinidad entre lenguas implica también un reconocimiento reivindicativo de la distancia que las separa, porque en esa distancia ya no se observa la intraducibilidad como una mera imperfección técnica –como la imposibilidad de cometer errores en la tinta china–, sino como condición misma de posibilidad de toda traducción. En otras palabras, la técnica de la traducción opera sobre la aceptación de la imposibilidad teórica de su tarea, puesto que, como dice Oyarzún, la traducción “siempre está condicionada por aquello que es intraducible. [...] Hay una intraducibilidad en juego, que es cómo aquél sentido en el cual me estoy refiriendo a algo es el sentido [mismo] de lo que no puedo traducir” (*Crítica y cine de autor s/p*). La tarea del traductor se muestra, así, como una actividad utópica, que no interesa porque ofrezca un sustituto más o menos equivalente del original, sino porque fundamentalmente representa un proyecto provisional y asintótico de restitución de la lengua pura.

Esta operación no se encuentra en el arte en la propia vida de la obra, sino en su *supervivencia*, o como lo dice Oyarzún, en la post-vida de la obra. Aquello que ilumina una traducción no es ya la vida propia del original que el lector le confiere a una obra mediante su lectura, pues la traducción es siempre posterior a ella. Pero la identidad de esta *nueva vida* se encuentra en la misma encrucijada que la del río de Heráclito, puesto que la traducción no es simplemente un “equivalente” del ser lingüístico del original ni se identifica con él, pero tampoco reclama el derecho de *otra vida*. En cambio, lo correcto es que la vida del original se renueva y *reencarna* en sus traducciones, y “alcanza en ellas [...] la última y más completa floración de su existencia” (Benjamin, *La tarea del traductor* 337). La recuperación que hemos hecho para este trabajo de las ideas de Cassirer nos permite

decir que este proceso es análogo al principio de circulación mimética por el que ciertos relatos alcanzan el estatuto de mitos a través de la historia de su expansión por una y varias culturas y cosmovisiones. Una narración inscrita en un círculo mitológico no sustituye a las anteriores por más que se sobrepongan sus contenidos, sino que se añade a ellas apuntando a una comprensión de orden superior del mito que no se halla en ningún relato en particular, sino que, igual que la armonía de las lenguas, apunta al principio utópico del lenguaje puro.

En el mismo sentido, la renovación de las lenguas que opera para Benjamin en las traducciones también es análogo a la visión budista de la vida y la muerte como un continuo proceso kármico de regeneración –el principio de la reencarnación, justamente– por el cual se busca la liberación del espíritu en el dharmakaya increado, un espacio también mítico, pero que no representa una ruptura entre el mundo espiritual y el de la carne, al modo de las imágenes judaicas del paraíso, sino un principio de integración de los tres cuerpos de un buda en constante transformación. De ahí que no se pueda equiparar a la traducción con una creación artística por sí misma –no en el sentido occidental de la creación–, sino que más bien debe entenderse como la prolongación indefinida de la vida de una obra que reclama una existencia colectiva y destruye la autoría individual. Ese aliento que toda traducción debe al texto previo que la impulsa, entonces, no es suficiente excusa para entregarse a ninguna idolatría del original, puesto que tanto el original como la traducción poseen el mismo estatuto fragmentario e imperfecto en tanto proyectos de lengua pura. Por eso Oyarzún advierte que “Benjamin está muy lejos de pensar en la traducción como una teología del original, pese a las afinidades del filósofo con el misticismo; se trata en todo caso de una teología distinta que tiene que ver más bien con el origen mismo del lenguaje, al que toda forma de expresión humana apuntaría en última instancia, sin llegar a rozarlo nunca” (*Crítica y cine de autor s/p*). Por lo tanto, lo que hace la traducción no es destacar la verdad o la virtud del original, sino justamente criticar, aunque amorosa y hospitalariamente, sus ausencias.

Si es verdad, como estamos sugiriéndolo aquí, que el pensamiento mítico es el marco ideológico en el que se inscribiría esta aproximación al problema del lenguaje desde la traducción, y que tradicionalmente se ha insistido en que el tiempo mágico y cíclico de los mitos es básicamente una

negación de la historia,<sup>8</sup> quizás cabe aquí subrayar el trasfondo experiencial que determina la especificidad *histórica* de todas las formas de traducción, puesto que todo aquello que en ella se encuentra más allá de la equivalencia de contenidos entre una lengua y otra –es decir, todo aquello que permanece intraducible– está dicho sobre la base de una experiencia particular del lenguaje, situada históricamente. A esa distinción se refiere Benjamin en “La tarea del traductor” cuando explica que “En las lenguas tomadas singularmente, es decir, incompletas, jamás se encuentra lo designado en relativa independencia, como en las palabras o las frases aisladas; se encuentra antes bien en una transformación continua, hasta que de la armonía del conjunto de aquellas maneras de designar pueda aparecer la lengua pura” (340), y más adelante que “el sentido [de toda traducción], respecto del significado poético que tiene para el original, no se reduce a lo designado, sino que lo adquiere precisamente en la forma en que lo designado está sometido a la manera de designar de la palabra determinada” (343). Por eso, como dice Oyarzún, “aquello que designo como «pan», en español, y como «Brot», en alemán, me aparece de formas distintas en una y otra lengua, y esa diferencia no es trivial porque en ella reside precisamente su intraducibilidad, es decir, la condición de posibilidad misma de la traducción que se ancla en la experiencia, o más bien, en dos experiencias distintas del mundo” (*Crítica y cine de autor s/p*).

Pero la traducción, en este panorama y en su sentido más amplio, debe entenderse como una técnica de interpretación, y como tal escapa al ámbito estrictamente literario, y se la puede extrapolar a toda forma de expresión artística en tanto lenguaje. En un contexto como el nuestro, que privilegia las relaciones intermediales de la obra de arte, acaso resultará útil comprender que toda experiencia del arte interpretada desde las coordenadas de una técnica artística, independientemente de que en dicha interpretación actúe un solo medio de expresión o varios, supone o alberga potencialmente cierta operación traductiva, en tanto que la imagen de tal obra de arte se

---

<sup>8</sup> En la introducción del libro, *Fragmentos presocráticos*, el mismo que utilizamos para referir las ideas de Heráclito, Alberto Bernabé escribe para fines didácticos, si se quiere, que “el tiempo en que transcurrieron los acontecimientos míticos es también él mismo un tiempo mítico en el que ya tuvieron lugar todas las cosas, frente a nuestro tiempo profano en el que sólo cabe repetir lo que ya ocurrió en el tiempo mítico. Es por tanto una pura negación de la historia, ya que los acontecimientos de cada día no constituyen sino una repetición de hechos o actitudes ya acontecidos un día para siempre jamás, que nos limitamos a repetir” (16).

ofrece al artista de acuerdo con los límites y exigencias de una experiencia particular de determinada lengua. El artista que crea una obra sobre la base de otra –lo cual sucede siempre en cierta medida de consciencia– encuentra afinidades entre ese ser lingüístico que tiene ante sus ojos y sus propias experiencia y competencia de esa lengua y otras. Así como la traducción literaria, entonces, la comunicación de una experiencia estética derivada de otras obras de arte, sea que tal derivación implique o no un desplazamiento intermedial, puede entenderse como un ejercicio de prolongación traductiva de la vida de esas obras. Ese es el arte del narrador arcaico de Benjamin que trae a su comunidad el conocimiento lejano en el tiempo (el del viejo) o en el espacio (el del viajero), y que le daba una autoridad especial que no provenía del prestigio de su nombre, mucho menos del hipotético autor de su relato, sino del valor humano de su consejo.

Aludiendo ahora al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, y a fin de arrancar de la traducción su exclusividad literaria, podemos pensar en las implicaciones que tiene esta lectura de la traducción para su actualización en las coordenadas del arte de nuestro propio tiempo, para lo cual habría que hacer una precisión de corte materialista. A diferencia de la experiencia de los antiguos, las actividades traductivas modernas, así como sucede con los procesos de modernización de los mitos por parte de la cultura de masa, hacen estallar la integridad aurática de la experiencia inmediata de Dios en el arte que le confiere al arte clásico –y al lenguaje– una autoridad incuestionable –piénsese, por ejemplo, en la fuente de autoridad de todas las traducciones de la Biblia, no sólo la de Lutero, mucho más influyentes culturalmente que los textos originales–. Esto significa que la reproducción técnica no niega la relación de inmediatez entre el ser lingüístico y el ser espiritual de una creación artística, es decir, no limita el potencial espiritual del lenguaje a las convenciones de sus códigos, sino que sustituye la inspiración divina como la fuente y el sentido del arte para el mundo clásico, por la tarea de reconstruir el lenguaje puro en comunidad. Ahí se esconde posiblemente el carácter crítico y revolucionario que hay en todas las técnicas reproductivas que Benjamin señala en su famoso ensayo, y que consiste en que, al tiempo que tales operaciones expanden la vida de una obra de arte en sus múltiples réplicas, destruyen también su originalidad y su autonomía sagradas, sea que tal dote divina se remita a Dios o al espíritu iluminado del artista, redirigiendo así su destino hacia la restitución

utópica del lenguaje de los pueblos, superior e inalcanzable para ninguna creación humana individual.

### III. Alegoría

*Lo mismo que un carro avanza penosamente bajo el peso de su carga, así también el carro del cuerpo donde mora el Espíritu avanza penosamente cuando el hombre va entregando su aliento de vida.*

Del Brihad-Aranyaka Upanishad

El tratamiento de la alegoría que hace Benjamin es muy diferente del sentido clásico o romántico que se le ha impuesto más popularmente al término, por lo menos en la historia del arte. El autor brasileño Idelber Avelar reseña esta diferencia en su libro *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). Él explica que los románticos condenaron la tosiedad con la que la materia hueca de la imagen alegórica clásica pretendía alcanzar la abstracción y sofisticación que sólo se logra en el símbolo; mientras que en la concepción barroca, que es de la que se derivan las observaciones de Benjamin al respecto, la alegoría encuentra en la unión emblemática entre imagen y leyenda, por un lado, un dispositivo de desautomatización de la imagen especular y, por el otro, una relación lejana, extraña, ausente y babélica, dice Avelar, con lo sagrado y con la divinidad, pues el poeta barroco descubre la divinidad en un tiempo cadavérico, en ruinas, en el que todos los dioses están muertos ya. Dice Avelar, “la alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (18). Avelar acredita a Benjamin como descubridor de esta relación profunda de la alegoría barroca con lo cadavérico, con la ruina, más con *el morir* que con la muerte, pues aunque el drama barroco se centra en personajes que deben aprender a morir a fin de liberar su espíritu de las pasiones del cuerpo, tal liberación no ocurre sino precisamente en virtud de ese mismo sufrimiento del cuerpo, que acaece ya a todos los seres mortales en su existencia física, y que es ese sufrimiento y su anhelo de liberación lo que dignifica lo humano, de modo que

la violencia de los tormentos que [el protagonista del *Trauerspiel*] sufre constituía una base de vigorosos afectos más próxima que los llamados conflictos trágicos. Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues [...] solamente en el cadáver [puede] imponerse enérgicamente la alegorización de la *phýsis*. Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres. (Benjamin, *Obras I*, vol. 1 439)

Similarmente, Avelar encuentra afinidades entre esta concepción de la alegoría y la literatura posterior al *boom* y a las dictaduras en Latinoamérica, afinidades que construye y resuelve bajo el concepto de *duelo*. Sin embargo, Oyarzún tiene un texto en el que presenta este libro de Avelar y ahí manifiesta una cierta reserva al respecto de la hipótesis del fin del arte de narrar que Benjamin expone en *El narrador* y que está en la base de la tesis de Avelar –no tanto así en la base de la tesis del drama barroco–, pues el chileno encuentra que “Constantemente se resiste<sup>9</sup> [Avelar] a la consecuencia estrictamente apocalíptica que habría que extraer de sus premisas y de sus análisis: la devastación de la posibilidad misma de la escritura” (*Duelo y alegoría de la experiencia* 5). Pero más allá de si el propio Avelar cae o no en conclusiones de carácter apocalíptico, es decir, independientemente de si este concepto de *duelo* define o no a la literatura posdictatorial latinoamericana en un tiempo alegórico-cadavérico, y no como testimonio inconsciente del fin absoluto de la historia, eso es algo que para nosotros carece

---

<sup>9</sup> A fin de hacer plena justicia a la observación que hace aquí Oyarzún sobre el texto de Avelar, reproducimos el matiz que el propio chileno remite en la nota a pie de página correspondiente: “Esa resistencia no es ingenua, no nace del voluntarismo: para Avelar está claro (véase el epílogo) que la situación postdictatorial es tal que en ella ‘uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible, y que la única tarea que le queda a la escritura es hacerse cargo de esta imposibilidad. La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto’ (315). En este ‘darse cuenta’, en esta revelación que embarga al ‘sujeto doliente’ leo el efecto apocalíptico al que me refiero arriba, y de acuerdo al cual habría que decir, en todo rigor, que el apocalipsis es el fin de la escritura.

Con todo, subsiste en esta verdad una tensión irrefrenable, de la que nace, acaso, la resistencia de que hablo. Pues hay una variante de este apocalipsis que se manifiesta en lo que mencionaba antes, sobre la diferencia entre escritura y literatura. Se podría decir que jamás ha habido escritura, en el sentido de un cumplimiento pleno de la tarea del duelo (aun en esa forma de cumplimiento con la que habría que contar por principio, a saber: su incumplimiento radical; toda escritura se resigna, de uno u otro modo, a caer en la literatura), y que el advenimiento de la escritura sería el fin de la historia” (“Duelo y alegoría de la experiencia” 5).

de importancia y no es necesario desarrollarlo aquí pues de ello se ocupa el propio Avelar en su libro; la observación que hace Oyarzún nos permite entender, mejor, que el estatuto de la ruina o de la cripta en que se presentan la alegoría y la crisis de la experiencia en una sola unidad estética con lo cadavérico, sea esta narrativa o de otra índole, no es el mismo estatuto que el de la muerte en un sentido absoluto, sino el carácter transicional, impermanente, de *lo mortal*, es decir, de la vida y la muerte como una sola unidad indivisible.

Lejos de los registros temporales que tiene la tradición occidental judeocristiana de la muerte, el tiempo cadavérico de la alegoría señala una temporalidad similar a la que tiene la muerte en la tradición budista, como ya adelantamos someramente. Como puede constatarse, por ejemplo, en el Bardo Thodol, conocido en el mundo occidental como *El libro tibetano de los muertos*, en el budismo la muerte no constituye ningún fin, ni tampoco un umbral de trascendencia a una realidad superior, como en otras tradiciones, sino que, como explica Agustín López en el prólogo de la edición de José J. de Olañeta, “el budismo tibetano, fiel en esto a las doctrinas vedánticas, no ve en cualquiera de los estados a los que se accede tras la muerte física más que la prolongación de una realidad cósmica más o menos ficticia o ilusoria, que no existe más que en la mente del que la percibe. [...] En realidad, la muerte no implica ningún cambio sustancial, pues es simplemente la continuidad a través del ciclo de la existencia samsárica” (14-5).

Desde la perspectiva benjaminiana, se distingue del mismo modo la alegoría de todo signo fúnebre, cínico y apocalíptico propio de la posmodernidad, pues su esencia está en cambio en la *sobrevida* de la ruina –igual que la traducción opera en la ruina del original–, en la fragilidad y la incertidumbre de la existencia, en los desechos de la cultura, o dicho en clave revolucionaria, en aquello que a los ojos del mercado se ha vuelto obsoleto y, por lo tanto, ha sido desplazado a la periferia del capital; sin embargo, no termina de morir, y se resiste al olvido y se encierra en un enigma. Esa es la esencia de la alegoría que Benjamin expone en uno de sus pasajes más citados y conocidos:

Esa amplitud mundana [de] la intención alegórica es [...] de índole dialéctica. Bajo la decisiva categoría del tiempo [...] se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza

se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. [...] Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. (*Obras*, Libro I, vol. 1 382-3)

La sabiduría melancólica tratada por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, así como del signo pro-aurático de *Pequeña historia de la fotografía* y de otros textos de su madurez, consiste justamente en su capacidad para trascender esa división absolutamente discreta –y occidental– entre la vida y la muerte desde el sufrimiento y la decadencia como registros de lo humano, y pensar en la relación entre ambas como un perpetuo y simultáneo estado de (in)consumación de la vida y la muerte, de lo cual se pueden derivar vínculos importantes entre la alegoría, la imagen dialéctica y la cosmovisión tibetana de la muerte y el tiempo, a los que aludiremos en el siguiente apartado.

Sobre la alegoría resta distinguirla ahora de la interpretación que se hace de ella habitualmente en el contexto del capitalismo tardío. Esta consciencia posmoderna –diríamos con Friedric Jameson– coincide con la de Benjamin en que su mirada está obsesivamente vuelta hacia el pasado; sin embargo, la diferencia entre la actitud melancólica del alegorista barroco y la del alegorista posmoderno es que la mirada posmoderna sustituye la necesidad de la interpretación clásica por el comercio. La alegoría posmoderna fagocita todo lo pasado, lo vuelve *vintage*, y lo pone otra vez de moda *provisionalmente*, al tiempo que desecha y vuelve anacrónico lo inmediatamente anterior. “La interpretación alegórica es [...] sobre todo y principalmente una operación interpretativa que empieza por reconocer la imposibilidad de interpretación en el sentido antiguo, y de incluir esa imposibilidad en sus propios movimientos provisionales o incluso aleatorios” (Jameson 168). Pero esa condición provisional de la cultura posmoderna es contraria a la tarea de la traducción como proyecto provisional de restitución de la lengua pura que vimos antes; su motivación no es metonímica, sino que coincide con la intencionalidad metafórica de la teoría clásica de la traducción:

el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar [...] La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría a una sustitución lisa, sin residuos... Una mercancía vuelve obsoleta a la anterior, la tira a la basura de la historia. Lógica que el tardocapitalismo lleva hoy a su punto de exhaustión, de infinita sustituibilidad: cada información y cada producto son perennemente reemplazables, metaforizables por cualquier otro. (Avelar 13)

Esta obsesión por la sustitución metafórica es el comportamiento inconfundible del consumidor, del cual deriva un hambre insaciable de novedades que se encuentra en las antípodas del espíritu melancólico del alegorista barroco que sabe que siempre que mira hacia el pasado regresará con las manos vacías. En otras palabras, la artista que se aproxima a su proceso creativo desde una consciencia alegórica renuncia de entrada a toda forma de restitución efectiva del pasado en el presente de la obra y, en cambio, entiende el pasado como trunco, como inalcanzable, y su acción poética, artística y revolucionaria, consiste en *subrayar* esa brecha, siendo así no más un artista que un *médium* por el que hablan las voces mutiladas de la historia. Por el contrario, la acción del mercado sobre el pasado pretende borrar todo rastro de crisis y de violencia y hacer pasar como inofensiva la indiferencia de su saqueo.

#### IV. Imagen dialéctica

*Buda dijo: Esta existencia nuestra es tan pasajera como las nubes de otoño.  
Observar el nacimiento y la muerte de los seres es como contemplar los  
movimientos de un baile. La vida entera es como un relámpago en el cielo;  
se precipita a su fin como un torrente por una empinada montaña.  
El libro tibetano de la vida y la muerte, Soygal Rimpoché*

“La imagen dialéctica es un relámpago esférico que atraviesa el horizonte eterno de lo pretérito” (*La dialéctica en suspenso* 60). Esta es una de varias fórmulas más o menos enigmáticas con las que Benjamin define su principio de la imagen dialéctica. Para acercarnos a su comprensión, de acuerdo con Pablo Oyarzún, primero habría que advertir que hay una parte importante del aparato crítico benjaminiano que se encuentra siempre afectado por el vocablo *fallen*, que en español es “caer”, y del cual provienen

palabras como “cadáver”, “carencia”, “decadencia”, “calavera”, “caducidad”, “acontecimiento”, entre otras que se encuentran muy seguidas en los textos de Benjamin, como se puede observar en las citas sobre la alegoría que referimos en el apartado anterior. Estas categorías son fundamentales en la concepción benjaminiana de la historia, pues para Benjamin el trabajo del historiador materialista está estrechamente vinculado con el espíritu melancólico del alegorista en el sentido de que su mirada no ejerce la fuerza efectiva de su presente para restituir el pasado en la continuidad lineal e ininterrumpida del discurso historicista universal, sino que en ella opera una “fuerza débil mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho” (*La dialéctica en suspenso* 40), y que, lejos de toda pretensión de apropiación o de rescate consiste en *aceptar y recibir*

el pasado en cuanto pasado. Su simultánea debilidad y fuerza estriba en esta aceptación: acoge lo pasado del pasado, lo recibe (y conforme a esta receptividad es “débil”), y a la vez resiste su inversión (su capitalización) en presente (y en esa medida es “fuerza”). [...] Un juego que podríamos llamar evocativo está aquí a la obra, en la medida en que entendamos que la evocación no es el acto puramente espontáneo de conjurar algo ya fenecido, sino la escucha de una vocación que llama desde lo pretérito (“el eco de voces muertas”). (Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 25)

Esa dialéctica entre debilidad y fuerza es central en las concepciones benjaminianas de la crítica, la política, el arte, la teología y la historia. Por ejemplo, en el “Fragmento teológico-político” que se incluye como el primer apéndice de la edición de Oyarzún de las “tesis”, Benjamin advierte el peligro de equiparar las tareas profanas de la política con cualquier intención o vocación mesiánica “fuerte”, por eso dice:

Sólo el Mesías mismo [...] libera, consume, crea la relación de [todo acontecer histórico] con lo mesiánico mismo. Por eso nada histórico puede pretender relacionarse de por sí con lo mesiánico. Por eso el Reino de Dios no es el *telos* de la *dynamis* histórica; no puede ser puesto como meta. Históricamente visto, no es meta, sino fin. Por eso el orden de lo profano no puede construirse sobre el pensamiento del Reino de Dios, por eso la teocracia no tiene sentido político, sino únicamente un sentido religioso. Haber negado la significación política de la teocracia con toda intensidad es el mayor mérito del “Espíritu de la Utopía” de Bloch. (*La dialéctica en suspenso* 139)

Si bien el ejercicio del arte posee un trasfondo especialmente espiritual, tal espiritualidad no deja de ser profana en tanto no sea entendida de manera religiosa. Desde un marco marxista, es sabido que en el momento mismo en que el arte es mediado por la técnica ya no puede ser religioso, pues la técnica constituye una mediación y al mismo tiempo una ruptura de toda relación inmanente con Dios que le dio forma a todo el mundo antiguo. Así, esta condición técnica propia del artista moderno lo sitúa en una posición histórica en la cual no hay posibilidad de ningún presente pleno, es decir, todo tiempo presente en la modernidad mantiene no solamente una distancia con respecto del pasado, sino también una distancia crítica con respecto de sí mismo. No solamente es preciso hablar, pues, de un pasado inacabado e inaccesible, sino también del presente mismo como fundamentalmente incompleto, pues este también se encuentra diferido por el pasado.

Me parece que este aparente rodeo es una de las directrices necesarias para acercarnos correctamente al principio de la imagen dialéctica. Esta precisión que acabamos de recordar con respecto del tiempo histórico y el tiempo mesiánico nos separa de aquella supuesta *intervención* de la imagen dialéctica que según Michael Löwy le confiere una función mesiánica fuerte, es decir, “salvadora de la humanidad”, como Löwy lo traduce en el siguiente pasaje de su revisión de las “tesis”:

Ese concepto [del presente] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión, idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Este presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas. Estas representan una intervención salvadora [*rettenden Einfall*] de la humanidad. (Benjamin en Löwy 72)

En contraste, de acuerdo con Oyarzún, la imagen dialéctica no restituye aquello que ilumina a una suerte de estado de plenitud paradisíaca, plenitud que en clave marxista aludiría a la disolución de las clases sociales y, consecuentemente, a la noción occidental del fin de la historia. La palabra *Einfall* significa “ocurrencia”, y se deriva de la misma raíz del caer, “*Fallen*” que, como ya vimos, es signo del espíritu mortal, cadavérico y profano del ser humano, y no obedece por lo tanto a ninguna intervención efectiva en la historia, sino más bien poética, débil, que recibe el pasado como pasado y se resiste a su inversión en el presente.

En el arte, el mesianismo del que habla Löwy se traduce, desde mi punto de vista, en la actitud intervencionista del artista militante, en la medida en que su producción pretende materializar “la naturaleza de una imagen ‘salvadora’ que se propone como la sobreunción [*sursumption*] (*Aufhebung*) de las contradicciones entre el pasado y el presente, la teoría y la práctica” (Löwy 72). En cambio, la fuerza débil del alegorista y del historiador materialista que advierte Oyarzún en la filosofía de Walter Benjamin, si bien configura una mirada desde cierta inspiración mesiánica, no se asume a sí misma redentora, su intencionalidad no es intervencionista, se trata de una forma de mediación simbólica –de ahí su relevancia para el discurso del arte– consciente del alcance *evocativo* de su tarea que habita en el espíritu del y la artista que habita un instante inaprehensible e imprevisible del tiempo pero que atraviesa en su suspensión dialéctica toda la historia. En la sexta tesis se lee así:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como esta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro, [el peligro precisamente de] prestarse como herramienta de la clase dominante. (*La dialéctica en suspenso* 41-2)

Apoderarse de un recuerdo tal como este se presenta en la memoria significa fundamentalmente suspender el pensamiento. Es decir, frenar el impulso occidental de “restituir” el recuerdo o su verdad en el presente salvador del hermeneuta. La fuerza débil que fundamenta la operación de la imagen dialéctica en la historia es por lo tanto “la cesura en el movimiento del pensar. [El] lugar [de la imagen dialéctica] no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo [...] allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima” (Benjamin, *Libro de los pasajes* 478). Ese momento de máxima tensión de las fuerzas dialécticas conduce a la eventual suspensión de su movimiento. De ahí proviene nada menos que el título que Oyarzún le da a su revisión de las tesis: “*Die Dialektik im Stillstande*”: la expresión tiene una eficacia de lema para el pensamiento de Benjamin. Nos ha parecido más adecuada la palabra ‘suspenso’ para traducir *Stillstand*; ni ‘detención’, ni menos ‘reposo’, dan la idea de la gravedad

de tensiones sobre la que le interesa insistir a Benjamin en esta fórmula” (Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 65).

No obstante, de la condición de suspensión de la imagen dialéctica no se concluye que su temporalidad sea estática, sino que más bien es *esférica*, mítica; una temporalidad que se mueve en una circulación constante que es al mismo tiempo degenerativa y regenerativa, tal como se puede leer en el Manuscrito 479 de las notas para la redacción de “París, capital del siglo XIX” consignado en el *Libro de los pasajes*: “En la imagen dialéctica se hace presente, a la vez que la cosa misma, su origen y su ocaso. ¿Serán ambos eternos? (eterna caducidad)” (1021). Esta temporalidad de la imagen dialéctica se encuentra así en armonía con la transitoriedad y decadencia de la alegoría; ambos principios coinciden en la fugacidad de sus dinámicas, en la inconsumación de su producción, o en su *impermanencia*, como predicaban los budistas. El concepto de impermanencia designa la condición *cadavérica* esencial de todo cuanto existe, en la que la vida y la muerte son estadios de un solo proceso de transformación constante que se contrapone tanto a la imagen paradisiaca de la vida eterna judeocristiana como a la visión moderna y posmoderna de la muerte como fin absoluto. En palabras de Soygal Rimpoché,

Una de las principales razones por las que [...] tanta angustia nos produce afrontar la muerte es que ignoramos la verdad de la impermanencia. [...] En nuestra mente los cambios siempre equivalen a pérdida y sufrimiento... Damos por supuesto [...] que la permanencia proporciona seguridad y la impermanencia no. Pero [...] la impermanencia es, paradójicamente, la única cosa a que podemos aferrarnos, quizá nuestra única posesión duradera. Incluso Buda murió. Su muerte fue una enseñanza, para sacudir a los ingenuos, los indolentes y los complacientes, para despertarnos a la verdad de que nada es permanente y que la muerte es una realidad inevitable de la vida. (46-7)

Si comprendemos la vocación histórica de la experimentación artística bajo esta clave de impermanencia de la imagen dialéctica, podemos decir que el arte en nuestro tiempo, si pretende ser revolucionario, tanto en el sentido de no prestarse al servicio de la clase dominante como en el más profundo sentido de la liberación espiritual de los pueblos, es porque se manifiesta como un momento de revelación, sí redentora, pero que renuncia de entrada a intervenir activamente en el destino de su pueblo, es decir, las artistas que responden a este llamado entienden que su actividad, como

cualquier otra cosa profana, no consuma ni puede pretender consumir la salvación, sino que en todo caso la salvación se *anuncia* solamente en la forma de una promesa que no se cumple, de una llama que no se apaga. Esa promesa incumplida es precisamente el vértice de la crítica benjaminiana donde se cruzan por un lado el utopismo revolucionario de Bloch, autor de obras bellísimas como *El principio Esperanza* o *Espíritu de la Utopía*, y por el otro el mesianismo judío para el que cada infante que nace es potencialmente el Mesías.

La figura de la imagen dialéctica, entonces, ayuda a la crítica del arte a ver que el valor que tiene la fugacidad en las prácticas artísticas de nuestro tiempo no está en lo efímero por ser un hecho consumado y eventualmente extinto del mundo, puesto que eso sería entregarse a la voracidad fetichista de la mercancía, sino que dicho valor lo hallamos en el potencial que tiene la fugacidad de la obra de arte para atravesar toda la historia en la forma ambigua de aquello que promete. “La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en [suspense].<sup>10</sup> [Suspense] que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche” (*Libro de los pasajes* 45-6). La imagen dialéctica es utópica porque la fuerza débil mesiánica que la anima, y mediante la cual reclaman derecho las voces acalladas de la historia, radica justamente en el poder de la esperanza que siembra la promesa. Y en esa esperanza, sea que se articule en la obra de arte o en cualquier otro evento de la historia, la división tripartita y arbitraria del tiempo se desvanece, o mejor dicho se integra en una sola unidad indisoluble, *esférica*, decía Benjamin en la cita que transcribimos al principio de este apartado, según la cual el horizonte del tiempo pretérito es *eterno* porque se proyecta siempre en la promesa de un futuro inconsumable. En el arte, necesariamente la esperanza se confunde, o se encuentra al menos, con la imagen. Porque, como dice Oyarzún, de tal idea de esperanza surge una pregunta fundamental: “¿la esperanza se vuelve siempre una imagen, la esperanza debe construir imágenes de lo que espera, o existe esperanza sin imagen?” (s/p). Sin embargo, como puede ya entreverse, esta penetración de la esperanza en la imagen cambia radicalmente el estatuto ontológico de esta última, pues estamos hablando aquí de una imagen sin

<sup>10</sup> “Reposo” en la edición de Rolf Tiedemann.

detalles ni perfiles, sin contornos ni superficie, es una imagen indeterminada, que no está atada a ningún tiempo historicista que la contenga. Lo que el y la artista revolucionaria expresa en el momento de fugacidad de su actividad que puede traducirse en imágenes dialécticas no equivale a una mera descripción de lo que ocurre en la obra, sino que, en eso que está expresando, su voluntad y su espíritu se *comprometen* para que algún día acontezca aquello que anuncia su práctica artística, de ahí el carácter inacabado e impermanente del arte que la imagen dialéctica nos permite revelar y reclamar.

\*

Las tres ideas que acabamos de discutir apuntan, cada una desde distintas posiciones, hacia una reconsideración de los fueros de la experiencia que implica una cierta potencia de expansión del lenguaje que desborda sus límites convencionales, es decir, codificados en un sistema estable de interpretación que limita profundamente el potencial de las artes como ejercicio de emancipación. En este sentido, tanto en la traducción como en la alegoría y la imagen dialéctica –entre otras nociones benjaminianas de las que aquí no nos hemos ocupado– hemos encontrado una fuerza poética (una fuerza débil) que hemos tratado de señalar a lo largo de nuestra exposición, para considerarlas como categorías críticas fundamentales para una comprensión más amplia y más compleja de la teoría del arte de Walter Benjamin.

Nuestra aproximación toma distancia de aquellas formas de abordar los textos benjaminianos que remiten –y por lo tanto reducen– su alcance a las coordenadas metodológicas típicas del materialismo histórico. Si bien es cierto que se reconoce de forma generalizada que el marxismo que profesa Benjamin en su filosofía no es de ninguna forma ortodoxo, los esfuerzos más visibles de su estudio se suelen enfocar en una tarea de curaduría y adecuación a los principios de la dialéctica materialista que terminan dejando de lado o desestimando las ideas del pensador que parecieran ser incompatibles con la urgencia estrictamente material de la lucha de clases. Sin embargo, existen de hecho aproximaciones como la Pablo Oyarzún que habilitan lecturas diferentes, en las cuales la tarea utópica y revolucionaria de la vocación materialista que podemos observar en el pensamiento de

Benjamin más bien exige adoptar una actitud de cautela y de reserva ante los ímpetus de transformación de la realidad propios del marxismo ortodoxo.

El interés del filósofo berlinés en los textos sagrados que nosotros hemos evocado aquí a partir de sus posibles afinidades con la tradición budista representa un campo de investigación fértil y abierto a otras formas de responder al llamado revolucionario. Tal como lo percibieron los autores de la Escuela de Frankfurt en su momento, la experimentación artística se nos muestra en este contexto como una posición estratégica para orientar los programas de liberación de nuestros pueblos en direcciones alternativas a las prácticas inmediatas, militantes y activistas típicas del arte contemporáneo producido desde determinadas posiciones “de izquierda”, y que parecen ignorar –ingenua o perversamente– la violencia mítica<sup>11</sup> de sus proyectos.

### Obras citadas

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Prometeo Libros, 2009.
- Bardo Thodol. *El libro tibetano de los muertos*. Prólogo y traducción de Agustín López y María Tabuyo. Edición de José J. de Olañeta, 2013.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. LOM, 2009.
- . “La tarea del traductor”. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Editado por Dámaso López García y traducido por Hans Christian Hagedorn. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- . *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. Ítaca, 2004.
- . *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Primera reedición. Metales Pesados, 2016.
- . *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, traducido por Luis Fernández Castañeda (alemán y textos en inglés), Isidro Herrera (francés

<sup>11</sup> Con este término se refiere Benjamin en su ensayo, “Para una crítica de la violencia”, a los modos en que el ser humano busca imponer formas veladas de instauración y preservación de valores idénticos a los hegemónicos: “Lejos de abrir una esfera más pura, la manifestación mítica de la violencia inmediata se muestra profundamente idéntica a toda violencia de derecho, y hace del barrunto de su problemática la certeza de la depravación de su función histórica, cuya aniquilación se convierte, por lo tanto, en tarea” (37).

- menos los fragmentos J y N) y Fernando Guerrero (textos en francés de los fragmentos J y N). Akal, 2005.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andres E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. Ítaca, 2003.
- . “Para una crítica de la violencia”. *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Editores Federico Rodríguez, Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López. LOM, 2017.
- . “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del ser humano”. *Obras*. Edición de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición en español al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Abada, 2008.
- Berdet, Marc. “La trilogía política”. En *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Federico Rodríguez, Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López, editores. LOM, 2017.
- Bernabé, Alberto. *Fragmentos presocráticos*. Tercera edición. Alianza, 2008.
- Claro, Andrés. “Las vasijas quebradas. Límites, hospitalidad, sobrevida y contagio entre lo extranjero y lo propio”. *Revista Escrituras Americanas*, Dossier: “Entrelugar y traducción”, n. 2, 2015.
- Cassirer, Ernst *Mito y lenguaje*. Traducido por Carmen Balzer. Ediciones Nueva Visión SAIC, 1973.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Japón, el espíritu y la forma*. Dirección: Yasunori Yamahita. Producción: Mitsutaka Takahashi. Comentarista Shuichi Kato. NHK Internacional, 1993.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de historia”*. Traducido por Horacio Ponds. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Oyarzún, Pablo. *Crítica y Cine de autor desde una aproximación benjaminiana. Conversaciones con Pablo Oyarzún*. Inédito. Entrevistas personales realizadas entre el lunes 10 de diciembre de 2018 al jueves 17 de enero de 2019. Inédito.
- . “Duelo y alegoría de la experiencia. A propósito de *Alegorías de la derrota*, de Idelber Avelar”. Texto leído en la presentación del libro de Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Rimpoché, Sogyal. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Traducido por Jorge Luis Musticles. Urano, 1994.



## Sobre el deambular: propuesta al análisis benjaminiano de la cotidianidad moderna, en la mirada de Bolívar Echeverría

ANAID SABUGAL VILLAMAR

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

Bolívar Echeverría fue un agudo pensador latinoamericano dedicado entre otras cosas al estudio de la Escuela de Frankfurt y enfocado especialmente en el filósofo berlinés Walter Benjamin; de orientación marxista en su parte crítica, Echeverría nos ofrece una reflexión sustanciosa sobre las contradicciones y virtudes de la modernidad occidental, así como de sus embates en el mundo latinoamericano; como pensador de lo moderno, su mirada es excepcional para comprender en dónde estamos situados reflexiva y prácticamente.

A continuación, nos interesa comentar su toma de posición sobre el concepto de lo moderno, la relación que encuentra con las observaciones que Walter Benjamin realiza en el *Libro de los Pasajes* de dicho concepto, así como de la acción que Bolívar llama “deambular” y que en Benjamin obtiene forma en la figura del *flâneur*. Deseamos también defender la condición que consideramos ambivalente en la idea benjaminiana del “callejeo” moderno y también pensar en la situación latinoamericana en su relación con la modernidad y el deambular. Entre otras cosas, proponemos que desde la aproximación crítica a la modernidad en su versión capitalista en el modo del *ethos barroco* pudiera reconocerse un deambular latinoamericano caracterizado por una desviación esteticista de la energía productiva en una ruptura del tiempo ordinario con el extraordinario y,

como consecuencia de esta ruptura, surgiría una reorganización de la temporalidad y del impulso de lo imaginario. Así, la condición ambivalente del *flâneur* benjaminiano podría ser en cierta medida afín a la ambivalencia que contiene el *ethos barroco*; en ambos se disputa la aceptación del proyecto moderno capitalista y el rechazo desde una estética confrontativa. El deambular barroco contendría, entonces, la actitud moderna del paseante que estetiza el entorno y al mismo tiempo otra actitud que cuestionaría ese mismo entorno para reorganizarlo temporalmente y, en última instancia, redireccionar la energía productiva.

### I. Deambular

Para Bolívar Echeverría, la modernidad occidental se define por su contradicción y discontinuidad intrínsecas; es decir, la modernidad es una fase filosófica, histórica que se posiciona frente al pasado y le cuestiona, en un ejercicio reflexivo constante e inacabado, para estar en permanente actualización. Bolívar Echeverría explica que “la modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos –que aparecen desde hace varios siglos por todas partes en la vida social– a los que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –esa es su percepción– a la constitución tradicional de la vida [...]” (*Siete aproximaciones* 51). La modernidad confronta a la tradición por considerarla demasiado metafísica, obsoleta o anacrónica, pretende superarla con nuevas ideas y maneras de pensar la vida; sin embargo, esta tarea nunca se logra, pues el decurso histórico demuestra, como ya lo decía Hegel,<sup>1</sup> que existen ajustes y resistencias, en este caso entre la tradición y lo moderno, ocupando el lugar central unas veces la una y otras veces la otra.

<sup>1</sup> Para Hegel, lo que posibilita el despliegue de la realidad histórica es la dialéctica: “[l]a visión de que la naturaleza del pensar consiste precisamente en la dialéctica, que él en cuanto entendimiento viene a dar en lo negativo de sí mismo, en la contradicción, constituye un aspecto capital de la lógica. El pensar, desesperado de poder resolver *por sí* mismo la contradicción en que se encuentra metido, regresa a las soluciones y sosiegos que el espíritu obtuvo parcialmente bajo otros modos o formas suyas [...] La dialéctica [...] es el rebasar *inmanente* en el cual se expone la unilateralidad y limitación de las determinaciones del entendimiento tal como es, a saber, como su propia negación. Todo lo finito es este superarse a sí mismo. Por ello, lo dialéctico constituye el alma móvil del proceder científico hacia delante y es el único principio que confiere *conexión inmanente* y *necesidad* al contenido de la ciencia, del mismo modo que en él reside en general la verdadera y no extrínseca elevación sobre lo finito” (*Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* 11, 81).

Explica Bolívar Echeverría que la modernidad puede ser vista también como “un conjunto de hechos objetivos que resultan tajantemente incompatibles con la configuración establecida del mundo de la vida, y que se afirman como innovaciones substanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación, surgida en el propio seno del mundo” (51). La modernidad es también utopía y deseo de transformación pues el mundo de la vida en su intención de actualización, no sólo acarrea contradicciones y luchas, sino también esperanza, una búsqueda por la mejoría radical de las circunstancias actuales y catastróficas, como diría Benjamin<sup>2</sup> y, de esa búsqueda que en principio luce utópica, bien pueden surgir las representaciones que buscamos de la modernidad que queremos y dejar atrás a la *realmente existente* en su versión capitalista.

La crítica a la tradición, los persistentes cuestionamientos, la búsqueda por transformar el mundo de la vida y, en general, aquello que juzgamos como comportamiento moderno, conformarían lo que Bolívar Echeverría llama: “tendencia civilizatoria”, la cual está “dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración para la vida social civilizada y para el mundo correspondiente a esa vida; de una nueva ‘lógica’ que estaba en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, al que ella designa como ‘tradicional’” (51). La tendencia civilizatoria de la modernidad busca sustituir el principio organizador del pasado y mejorar, a su parecer, el mundo de la vida.

Bolívar Echeverría considera que existen tres fenómenos a través de los que podemos caracterizar a lo moderno y su realización como lo conocemos: la técnica con el entronamiento de la Gran Ciudad,<sup>3</sup> la política

---

<sup>2</sup> “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detener, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (*Tesis sobre la historia y otros fragmentos* 44).

<sup>3</sup> “Bolívar Echeverría retoma de Braudel (tomo III de *Civilización material...*) la idea de una sucesión de ciudades-centro de las distintas economías-mundo. De este modo, un centro lo constituyó Venecia en la Edad Media, otro Florencia, otro Brujas, y así sucesivamente, hasta llegar a Londres en el siglo XVIII o París en el XIX. Quizá la última ciudad-centro de una economía-mundo,

económica burguesa y el individualismo del sujeto. En la modernidad, Bolívar Echeverría explica que aparece una

confianza práctica en la “dimensión” puramente “física”, –es decir, no “metafísica”– de la capacidad técnica del ser humano; la confianza en la técnica basada en el uso de la razón que se protege del delirio especulativo mediante un auto-control de consistencia matemática y que atiende así, de manera preferente o exclusiva, al funcionamiento profano, no sagrado, sino empíricamente mensurable de la naturaleza y el mundo. (52)

Dios ya no es divino sino técnico, la técnica ocupa un lugar fundamental para la modernidad pues si bien se celebra la secularización del conocimiento, también se desprecia lo sagrado y ritualístico como ideas y acciones que ya no tienen lugar en el presente, que no construyen el saber ni mejoran realmente el mundo de la vida; hay, sostiene Bolívar Echeverría, “confianza en una técnica eficientista inmediata (‘terrenal’), desentendida de cualquier implicación mediata (‘celestial’)” (52). Lo curioso aquí, es que a pesar de los intentos modernos por erosionar el mundo metafísico, este no ha desaparecido y se ha integrado de un modo *sui generis* a la visión de modernidad occidental, y esto es especialmente llamativo en Latinoamérica, como bien señala Bolívar Echeverría en algunas de sus publicaciones. Tampoco Benjamin aceptó esta idea de modernidad porque a pesar de reconocer las potencialidades de la técnica, le adjudicó poder siempre y cuando mediara lo político y le acompañara la utopía de la mejora del mundo de vida; difícilmente se apartó de la esperanza<sup>4</sup> y de su fuerte carga mística y metafísica.

---

nos dice Bolívar Echeverría, es Nueva York; con ella culminaría la sucesión de figuras de ‘gran ciudad-metrópoli’ y comenzarían otras que ya no corresponden a la ciudad burguesa occidental. d) La ciudad burguesa presenta una estructura característica integrada por una zona central donde se ubica el centro económico y financiero –la *City*–; el barrio residencial, alejado moderadamente del centro; el barrio bajo o barrio obrero, que circunda el centro y se alza como reminiscencia de la ciudad burocrático-sagrada oriental, y, finalmente, la periferia rural como mediación entre la ‘naturaleza’ y la ‘ciudad’. Esta estructura ha sido desbordada ya por la ‘gran-ciudad’ y la metrópoli contemporáneas, lo cual ha provocado una reconfiguración radicalmente distinta. Si bien con la ciudad burguesa el campo se mantiene como una entidad social aún respetada, con la aparición de la ‘gran-ciudad’ y la metrópoli el campo es subordinado a ellas en forma definitiva y se convierte en mero apéndice de la periferia industrial. Se trata, concluye Bolívar Echeverría, de ‘entidades urbanas en espera de ser teorizadas’” (Echeverría, *Modelos elementales de la oposición*).

<sup>4</sup> “Tanto el pensador, el esperanzado y el *flâneur*, son todos tipos de iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador, y el embriagado. Y ellos son, además, los más profanos [...] ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución” (*Obras*. Libro II, Volumen 1 314).

Así, defiende Bolívar Echeverría que “la experiencia ‘progresista’ de la temporalidad de la vida y el mundo; la convicción empírica de que el ser humano, que estaría sobre la Tierra para dominar sobre ella, ejerce su capacidad conquistadora de modo creciente, aumentando y extendiendo su dominio con el tiempo, siguiendo una recta y ascendente línea temporal, la línea del progreso” (52) que impera sobre las conciencias modernas; el progreso muestra el camino de la emancipación y la libertad humana, o eso se pensaba. En su traducción espacial o geográfica, dice Echeverría, que

este progresismo se da por otro fenómeno moderno que consiste en lo que puede llamarse determinación citadina del lugar propio de lo humano. Según esta práctica, ese lugar habría dejado de ser el campo, el orbe rural, y habría pasado a concentrarse justamente en el sitio del progreso técnico, allí donde se asienta, se desarrolla y se aprovecha en forma mercantil la aplicación técnica de la razón matematizante. (52)

El nacimiento de la Gran Ciudad es posible para Bolívar Echeverría debido al propio surgimiento de la modernidad industrial y capitalista, la urbe con la que estamos familiarizados es la urbe concentrada en la producción capitalista, dice Bolívar Echeverría que “aparece también el adiós a la vida agrícola como la vida auténtica del ser humano [...] la consigna de que ‘el aire de la ciudad libera’, el elogio de la vida en la Gran Ciudad” (53); la misma que ya sentenciaban Engels y Marx “le arrebatara a una significativa parte de los ciudadanos la especificidad local de la vida en el campo” (53), la modernidad trajo consigo las grandes concentraciones urbanas dispuestas a rendirse ante el espacio comercial.

En segundo lugar, la modernidad se erige igualmente por el nacimiento y fortalecimiento de la burguesía. Juzga Echeverría que

Un fenómeno [...] típicamente moderno tiene que ver con algo así como la “secularización de lo político” o el “materialismo político”, es decir, el hecho de que en la vida social aparece una primacía de la “política económica” sobre todo otro tipo de “políticas” que uno pueda imaginar o, en otros términos, la primacía de la “sociedad civil” o “burguesa” en la definición de los asuntos del Estado. (53)

Se entiende que el mundo de la vida deviene en mundo económico, donde todo tiene valor de cambio, donde el valor de uso<sup>5</sup> queda supeditado a las intenciones fetichistas del mercado. Bolívar Echeverría explica que “la sociedad funciona como una lucha de propietarios privados por defender cada uno de los intereses de sus respectivas empresas económicas. Esto es lo determinante en la vida del Estado moderno, lo otro, el aspecto más bien comunitario, cultural, de reproducción de la identidad colectiva, pasa a un segundo plano” (*Siete aproximaciones* 54). Lo que da lugar al tercer fenómeno que para Bolívar Echeverría forma parte sustancial de la concepción de lo moderno: el sujeto sin asidero en lo colectivo, el individuo que tiende hacia el individualismo, comenta Bolívar Echeverría, “es el comportamiento social práctico que presupone que el átomo de la realidad humana es el individuo singular” (54). Explica Echeverría que el individuo moderno se impone sobre el comunitarismo ancestral; el sujeto ilustrado apuesta por leyes y contratos, por la propiedad privada y el igualitarismo; se estima lo moderno como el esquema civilizatorio ilustrado por excelencia.

Ahora bien, Echeverría considera de manera aristotélica,<sup>6</sup> que hay una modernidad potencial y una modernidad realmente existente, es decir, aquella que permanece como proyecto, que se hace autocrítica y propone escenarios posibles y, la que existe efectivamente, la que vivimos ahora y

---

<sup>5</sup> Lo que viene a complejizar en el capitalismo a las relaciones mercantiles, es justamente la conexión entre el valor de uso y el valor de cambio, pues “el valor de uso se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo. Los valores de uso constituyen el *contenido material de la riqueza*, sea cual fuere la forma social de ésta. En la forma de la sociedad que hemos de examinar [la capitalista], son a la vez los portadores materiales del *valor de cambio*.” El valor de uso puede referirse a una cuestión concreta, como que si un transeúnte en la calle de pronto tiene hambre se acerca a un mercado para comprar un pan y satisfacer su hambre; pero también puede referirse a una necesidad de la fantasía, como por ejemplo, que le den ganas de ver una película y compra un boleto de cine para poder entrar a disfrutar de la exhibición. Por otro lado, el valor de cambio sería la atribución de valor que le damos a las cosas y que nos permite realizar intercambios comerciales (Marx, *El Capital*. Tomo I, Vol. 1, L1 44-5).

<sup>6</sup> Para Aristóteles, la potencia “es el principio o la posibilidad de un cambio cualquiera [...] distinguió este significado fundamental en varios significados específicos [...] a) la capacidad de efectuar una mutación en otro o en sí mismo, que es la potencia activa, b) la capacidad de sufrir una mutación, a través de otro o de sí mismo, que es la potencia pasiva, c) la capacidad de cambiar o ser cambiado para bien antes que para mal, d) la capacidad de resistir cualquier cambio. Estas distinciones han permanecido casi sin cambios en la tradición filosófica [...], el acto en cambio, para Aristóteles, es la existencia misma del objeto”. Por tanto, la modernidad realmente existente sería la que estudiamos como objeto y la potencial, aquella que corresponde al ámbito de la posibilidad o es susceptible del movimiento (Abbagnano, *Diccionario de Filosofía* 19, 938).

que pareciera no mostrarnos el mejor de los panoramas. La realmente existente es para el filósofo mexicoecuatoriano, indudablemente capitalista.

Los historiadores de la técnica relatan que son muchas las civilizaciones, en Oriente primero y después en Occidente, que van a responder al desafío de la [neo]técnica, que van a actualizar la esencia de la modernidad, a hacer de ésta una modernidad realmente existente, y ello de modos muy diversos. Hay, sin embargo, entre todas ellas, una que se concentra en el aspecto cuantitativo de la nueva productividad que la neotécnica le otorga al proceso de trabajo humano. (*Siete aproximaciones* 64)

Y esta es más universal en cuanto que promete ganancias económicas; Europa es el epicentro de la modernidad capitalista, es la región que finalmente exportaría ese modelo disfrazado de forma civilizatoria. Juzga Bolívar Echeverría que “se puede decir entonces que, a partir de este siglo, la modernidad ‘realmente existente’, primero en Europa, y ‘después en el mundo entero’, es una actualización de la esencia de la modernidad a la que está justificado llamar ‘modernidad capitalista’” (*Siete aproximaciones* 66). Por tanto, pensar críticamente la modernidad conllevaría pensar en cómo “reivindicar todo aquello que no está siendo actualizado en su actualización capitalista” (70).

Como hemos visto, en la modernidad capitalista se halla el inicio de la Gran Ciudad, en donde ocurre una migración grande y paulatina del campo a la urbe, la clase obrera crece y se asienta en los alrededores de las fábricas que ofrecen empleos. El obrero de la Gran Ciudad la recorre con pasos planeados (del trabajo al mercado, luego a la casa y otra vez) y conforme la demografía crece, surge también el caminante ciudadano moderno, que, a diferencia de los caminantes del pasado, se pierde deliberadamente entre asfalto y comercios. Podemos, como desarrolló Walter Benjamin, rastrear sus orígenes en la figura del bohemio, quien desdibuja los mapas citadinos para crear los propios con ánimos de juerga y sedición. Sin embargo, es la figura del *flâneur* quien se convertirá en el paseante ciudadano capitalista más representativo a ojos de Benjamin y también de Echeverría.

Para comprender la idea de *flâneur* desde la óptica que deseamos es preciso revisar el concepto de *vida cotidiana*, pues como señala Bolívar Echeverría en su ensayo “Deambular...”, fue lo que entre otras cosas dio paso a que Walter Benjamin desarrollara la idea del paseante ciudadano.

Como decíamos hace algunas líneas, si nuestra intención es reivindicar aquello que no está aún actualizado de la modernidad posible, una aproximación es justo a la lectura de la vida cotidiana que elabora Benjamin y que recupera Echeverría. Defiende Echeverría que “tematizar expresamente la vida ‘de todos los días’ requiere de un modo u otro la presencia de un ánimo reivindicativo o al menos de una preocupación por corregir un viejo descuido del discurso reflexivo –histórico, sociológico– sobre la vida social” (“Deambular...” 85). Afirma Echeverría que se requiere de una diferenciación de los días comunes a los días extraordinarios, de aquellos que aparentemente no son sustanciales, a los que cambian el rumbo de las cosas.

Pasa necesariamente por una afirmación enfática de la vida cotidiana frente a la vida “de los días especiales”; por un reconocimiento de que la densidad histórica de lo que acontece en los días “comunes” no es menor –que es tal vez incluso más determinante– que la de los “momentos de inflexión” que tuvieron lugar en los días espectaculares, tenidos generalmente por “días que hacen historia”. (85)

No es hasta la aparición de la modernidad capitalista que la línea que divide la vida ordinaria de la vida extraordinaria se define contundentemente porque en el pasado los días de rutina podían convertirse de manera impredecible en días festivos, o días de juego, o días de aventura, continúa así, el filósofo diciendo que “los grandes momentos dedicados a los juegos, a las fiestas y el arte tenían sus réplicas mínimas que les permitían introducirse en el tiempo mayor, dedicado al trabajo y el consumo rutinarios, aprovechar sus porosidades y confundirse con él en calidad de meras refuncionalizaciones del mismo” (85) y la medición del tiempo no se hacía en función del valor mercantil. En la modernidad realmente existente los días de rutina son los días de trabajo o de actividades enfocadas hacia el modo de producción económico, dictado por las exigencias capitalistas y, los días no rutinarios son días juzgados como improductivos, como días que pueden consumirse inútilmente, o, en otra de sus caras, son días secuestrados por la industria del entretenimiento enfocada sobre todo a la producción perenne de ganancias. Dice Echeverría que “el modo capitalista de reproducción impone sus exigencias sobre la organización práctica de la vida productiva y consuntiva” (88). Se programa y calcula la *praxis*

cotidiana desde la división social del trabajo hasta en cómo se va a ocupar el tiempo de ocio.

Según Bolívar Echeverría, Walter Benjamin nos ofrece un análisis muy útil para comprender la vida cotidiana moderna, sobre todo en el *Libro de los pasajes*, en donde encontramos radiografías completas de la ciudad moderna, y de allí que consideremos que el autor berlinés nos lega una posible *Filosofía de la ciudad*. La obra de los pasajes, dice Echeverría, “trata de una idea que aparece en torno a la descripción del sentido alegórico que posee la figura del *flâneur* –del hombre para el que ‘callejear’ es la actividad más genuina de su vida– como figura que personifica hasta la exageración un aspecto específico de la humanidad moderna” (89). La actividad del *flâneur*<sup>7</sup> evidencia la manipulación del mundo de vida de la Gran Ciudad, sobre cómo una actividad tan elogiada por su libertad y voluntad de poder es capaz, gradualmente, de ser sometida a las leyes del mercado. El caminar puede convertirse en deambular, el deambular en pensar y el pensar en crear, imaginar, hacer filosofía; pero ¿qué pasa cuando este deambular se transforma en un deambular enajenado y direccionado, como los caballos en el hipódromo que corren sin sentido y los mismos caminos que no les llevan a ningún sitio? Bolívar Echeverría considera que cuando Benjamin utiliza la figura del *flâneur* para introducirnos al mundo moderno, la perspectiva que toma es la de la crítica al consumo y, más aún, el del consumo suntuario. En el *flâneur* se encuentra una doble constitución, la de la vida rutinaria dedicada al disfrute y la de la vida productiva que le inserta de nuevo en el ciclo del capital. Para Bolívar Echeverría, “Benjamin parece creer que la perspectiva de aproximación más favorable para encontrar la clave del enigma de la vida moderna [...] es la que se abre a través de ese lapso en el que tiene lugar el proceso moderno de disfrute improductivo y a través del escenario donde ese lapso transcurre” (90). El filósofo mexicano-ecuatoriano explica que el *flâneur* es una figura paradójica porque si bien puede interpretarse su actividad como una acción invertida en el disfrute

---

<sup>7</sup> No podemos evitar señalar que todas estas figuras urbanas y ciudadanas en su mayoría están personificadas por varones. No es sencillo encontrar referencias en los textos de la época a mujeres bohemias, dandis, decadentistas o paseantes de la urbe. El *flâneur* es el varón y si se convierte al género femenino, la *flâneuse*, referirá no al andar sino a la actividad de tumbarse, yacer, como explica la escritora estadounidense Lauren Elkin, de quien por cierto recomendamos la lectura de su texto *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres* para ahondar en la necesaria actualización feminista del análisis de la paseante ciudadana.

improductivo, este disfrute improductivo es, continúa Echeverría, “el callejear como sonámbulo en el mundo de las mercancías que se ofrece en el pasaje” (91). Disfruta de la caminata en la ciudad como un botánico que camina por el bosque, sólo que en lugar de mirar plantas, mira aparadores con objetos en venta. Sostiene Bolívar Echeverría que “Marx hubiera podido decir que el *flâneur* es el propietario de una mercancía cuyo valor económico es indefinidamente dubitativo, permanece suspendido en la indecisión acerca de en cuál de los valores de uso de las otras mercancías va a realizarse, manifestarse o tomar cuerpo” (92). Justamente de esta idea es de dónde nos gustaría partir para señalar el carácter dialéctico del pensamiento benjaminiano y su imposibilidad de síntesis en el caso del *flâneur*. Quisiéramos añadir a la idea de Bolívar Echeverría que si la mercancía del *flâneur* tiene un valor económico indefinido pues aún no da el paso hacia la *tenencia*, cabe la posibilidad de que su tránsito por el pasaje fuese no sólo el del consumidor sonámbulo, sino el del poeta bohemio que ha mutado en esteta urbano; es decir, su deambular acaso fuese auténtico y a pesar de que se le condujera al centro comercial aún se resistiría para adquirir alguna mercancía, y si le cambiaron el paisaje, pero la intención estética sigue siendo la misma, ¿en dónde terminaría la poética de la ciudad, y dónde empezaría la estetización de lo político? Como dice Benjamin: “al *flâneur*, la ciudad se le presenta descompuesta en sus dos polos dialécticos. Se abre ante él como paisaje, pero lo encierra también, como recámara” (92). No obstante, Bolívar Echeverría no deja escapatoria al esteta que neutraliza lo político, según su juicio lo único que detiene al *flâneur* en ese estado suspendido entre el tener o no tener la mercancía es el valor de cambio de estas. En otras palabras, el *flâneur* sonámbulo se distingue del esteta sólo por la cantidad de dinero que lleva en el bolsillo, no habría por esto algo así como una actitud estética en la ciudad moderna capitalista, nada más un esteta urbano improvisado por la falta de dinero para adquirir los objetos mostrados en los pasajes. “Sólo el precio de las mercancías, su valor de cambio expresado en dinero, detiene el vaivén dubitativo del *flâneur*, su incapacidad de decidir si el pasaje es el paraíso del valor de uso o el imperio del valor económico, si es íntimo como una alcoba o público como el paisaje” (92). Por esa razón, Echeverría sostiene que “la vida cotidiana moderna revela un profundo pesimismo político que la forma política

capitalista de la organización económica reproduce incesantemente en la modernidad” (93). El *flâneur* nos acerca a la situación de la cotidianidad de la modernidad capitalista y la probable forma de combatir sus problemas, modificando para empezar los modos en los que valoramos cuestiones como el tiempo, la rutina o el ocio y que de ninguna manera pueden estar subordinados al valor de cambio impuesto por nuestro modo de producción económica.

Benjamin fue uno de los grandes desencantados de la modernidad capitalista, pero creemos también que supo señalar aquellos momentos previos, antecelas de la revolución social, justo como lo describe Ernst Fischer en la cita que coloca Echeverría:

Reconocer en medio de su esplendor el carácter de ruinas que tienen los monumentos de la burguesía; ver fantasmas en el mundo moderno; percibir la vaciedad del desierto en medio del ajetreo del mercado [...] este es el amargo talento de Benjamin [...] Tiene “mal ojo” para los detalles nimios que comprometen amenazadoramente al todo [...] Pero tiene en cambio “buen ojo” para aquellos procesos moleculares, aquellas alteraciones imperceptibles que preceden a las grandes transformaciones sociales. (“Deambular...” 94)

## II. Deambular latinoamericano

Pero regresemos un momento a la idea de lo moderno, pues el paseante ciudadano surge precisamente por la consolidación de la urbe moderna, una urbe en donde se ha diseminado el proyecto civilizatorio que lleva en su centro la capitalización de la vida cotidiana. Vida civilizada, vida moderna y vida capitalista han ido de la mano en el afianzamiento de la Gran Ciudad y los límites que les distinguen parecieran desvanecerse. Explica Echeverría que “poco a poco y de manera indudable desde el siglo XVIII, se ha vuelto imposible separar los rasgos propios de la vida civilizada en general de los que corresponden particularmente a la vida moderna. La presencia de estos últimos parece, si no agotar, sí constituir una parte sustancial de las condiciones de posibilidad de los primeros” (*La modernidad* 34). Hemos adoptado un tipo de modernidad que trae consigo un modo preciso de civilizar que, según el juicio de Bolívar Echeverría –y para el caso también

del mismo Benjamin–, está en crisis por su imposibilidad de llevar a la humanidad<sup>8</sup> a mejores circunstancias de vida.

Cuando hablamos de crisis civilizatoria nos referimos justamente a la crisis del proyecto de modernidad que se impuso en este proceso de modernización de la civilización humana: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que se fue afirmando y afinando lentamente al prevalecer sobre otros alternativos y que domina actualmente, convertido en un esquema operativo capaz de adaptarse a cualquier sustancia cultural y dueño de una vigencia y una efectividad históricas aparentemente incuestionables. (*La modernidad* 34)

El modelo civilizatorio moderno, como hemos venido proponiendo de la mano de Bolívar Echeverría, es el proyecto de dominación capitalista que ha engullido cualquier forma de resistencia y se ha adaptado, e incluso ha integrado a sí mismo, a las configuraciones culturales más reacias. Pero esta permanencia incuestionable es sólo aparente, como bien señala Echeverría, pues estamos asistiendo a la decadencia del mismo.

La crisis de la civilización que se ha diseñado según el proyecto capitalista de la modernidad lleva más de cien años. Como dice Walter Benjamin, en 1867, “antes del desmoronamiento de la burguesía”, mientras la “fantasmagoría de la cultura capitalista alcanzaba su despliegue más luminoso en la Exposición Universal de París”, era ya posible “reconocerlos en calidad de ruinas”. (*La modernidad* 34)

La crisis de la civilización moderna es consecuencia del rotundo fracaso del capitalismo, un modelo económico que entre otras cosas no tiene consideración del entorno frágil y finito, un modelo que crece exponencialmente sin control ni conciencia ética. Anota Bolívar Echeverría que “la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene –es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza–” (*La modernidad* 35). Y además de la acumulación, como decíamos anteriormente, el valor de uso ha dejado de ser algo primordial para el modo de producción capitalista. “Época de genocidios y ecocidios inauditos –que en lugar de satisfacer las necesidades humanas, las elimina,

---

<sup>8</sup> No podemos obviar que la *modernidad realmente existente*, en su versión capitalista, no sólo es dañina para la mayoría de los seres humanos, sino también para el ecosistema, por el desgaste al que cada año es sometido debido a las exigencias de producción esquizofrénica del mercado.

y, en lugar de potenciar la productividad natural, la aniquila—” (35). Ni los recursos son infinitos, ni la energía de los seres humanos para permanecer en condiciones de explotación perpetuas.

Por tanto, la cotidianidad moderna estaría tomada por el capitalismo, no es de extrañar que la persona que deambule por la ciudad moderna se encuentre en el camino con la arquitectura calculada según los intereses económicos del entorno; la ciudad moderna se ha conformado a propósito de las intenciones del mercado. Caminar por la Gran Ciudad, sobre todo esa que señala Echeverría, la ciudad alineada con el proyecto civilizatorio moderno, equivaldría entonces a caminar por un gran supermercado en donde la oferta se adecua a las preferencias del paseante-cliente. También proponíamos, en párrafos anteriores, que en la figura del paseante citadino o *flâneur* benjaminiano conflúan dos, si se nos permite decirlo, pulsiones: la del esteta que busca vivir una experiencia sensible del entorno, quizá hasta artística, y la del comprador que desea *tener* (como explica Marx) o adquirir mercancías. La vida cotidiana en la Gran Ciudad es una vida fetichizada y enajenada y aunque pareciera no haber escapatoria a tal esquema “civilizatorio”, ni Echeverría o Benjamin lo consideran así.

Benjamin desarrolla una crítica a la mercancía desde el concepto de *fantasmagoría*, la imagen que la sociedad productora genera de sí misma. La cultura y vida cotidiana de la clase dominante son fantasmagorías, la pregunta por la cultura es la pregunta por la ideología y esta, a su vez, la pregunta por la producción social que se encuentra en relación directa con la vida cotidiana de las personas. El fetichismo de la mercancía modifica los símbolos y el lenguaje, los convierte en espectros de lo que alguna vez fue la producción material. La experiencia misma resulta fetichizada. En el saber y la cultura occidental se asentó la ideología burguesa y el peligro de no reconocer esto es que creyendo combatirla se podría estar siendo partícipe de su misma lógica sin verdaderamente confrontarla. Si se pretende, por consiguiente, restaurar la experiencia de la vida cotidiana, es preciso cuestionar el saber y la cultura, la ciencia<sup>9</sup> y el arte desde sus mismos centros, desde el tamiz del materialismo dialéctico. La historia de la cultura es para Benjamin un vaivén dialéctico, no hay en ella, tal como lo quiere hacer ver

---

<sup>9</sup> “[L]os positivistas [...] no reconocieron el lado destructivo del desarrollo, porque eran extraños al lado destructivo de la dialéctica [...] la técnica sirve a esa sociedad sólo para la producción de mercancías” (*Discursos interrumpidos I* 99).

el pensamiento positivista, una sola fuerza creadora y progresista.<sup>10</sup> Dice Walter Benjamin que “la historia de la cultura [...] se funda [...] en una falsa consciencia”<sup>11</sup> (*Libro de los pasajes* 101). A saber, es la consciencia burguesa la que penetra incluso en el saber y experiencia de las masas, del proletariado, de la clase trabajadora. De allí que la propuesta benjaminiana para combatir la fetichización de la cultura y la instalación de la fantasmagoría ideológica provenga necesariamente de una revisión de las condiciones materiales de la historia, así como de una constante actualización crítica del pasado. En la figura del *flâneur* esto podría traducirse como el paseante ciudadano que se abstiene de la compra, que no llega a la *tenencia* y quizá en su misma negativa a formar parte del circuito mercantil en donde se entrona el valor de cambio, pueda reafirmar su oposición.

Por otro lado, la postura de Echeverría es sumamente peculiar porque actualizando las aportaciones de Walter Benjamin sobre su crítica filosófica a la sociedad occidental de su tiempo, propone una mirada *sui generis* de la integración de la modernidad occidental a geografías latinoamericanas, en donde el proyecto civilizatorio moderno ya llega en su versión capitalista. Lo que dirá Bolívar Echeverría, entre otras cosas, es que los pueblos colonizados por occidentales aceptarán la modernidad y simultáneamente no lo harán. Es decir, no se asimila por entero la modernidad capitalista sobre todo por las distintas resistencias que los países latinoamericanos han mostrado; por ejemplo, si bien se han instalado en una gran cantidad de ciudades mexicanas sucursales y franquicias de enormes monopolios del mercado mundial, hay espacios y lugares en nuestro país donde las personas perpetúan y continúan con sus tradiciones y rituales. La gente bebe refrescos color negro pero sigue bebiendo también tejate,

<sup>10</sup> “Concepto de fuerza de producción: ‘El concepto marxiano de las fuerzas sociales de producción no tiene nada que ver con las abstracciones idealistas de los ‘tecnócratas’, que se imaginan poder constatar las fuerzas productivas de la sociedad... de un modo puramente científico natural y tecnológico... Con toda certeza [...] la mentalidad ‘tecnocrática’ no basta [...] según Marx [...] para eliminar los obstáculos materiales que [...] opone la violencia muda de las relaciones económicas [...] a cualquier cambio del estado actual de cosas” (Korsch en Benjamin, *Libro de los pasajes* 59-60).

<sup>11</sup> “Origen de la falsa consciencia: ‘La división del trabajo se produce realmente en el momento en que surge [...] una división entre el trabajo material y el intelectual. A partir de este momento, la consciencia *puede* crearse realmente que es algo distinto de la consciencia de la [...] praxis existente, puede realmente imaginar algo sin imaginar nada real” (“Marx y Engels sobre Feuerbach...” en Benjamin, *Libro de los pasajes* 4).

pozol o tejuino para refrescarse. A eso apunta Bolívar Echeverría cuando explica que los mexicanos integramos el proyecto civilizatorio moderno pero con resistencias, las cuales no tienen nada que ver, como se suele decir desde el prejuicio, con la falta de ambición o poca expectativa progresista y positiva, tampoco con la pereza o impuntualidad para cumplir con el trabajo; sucede que de este lado del mundo la temporalidad se vive distinto; mucho más que invertir y acumular capital, acá la inversión se deposita en los lazos humanos y lo comunitario, se trabaja y mucho, pero también se le da espacio a la fiesta y el arte.<sup>12</sup> Precisamente por eso, cuando llegó “la modernidad” a México, fue inevitable el choque con la idiosincrasia de nuestra región y no se trata de idealizar nuestra cultura, pero sí de comprender por qué la modernidad occidental no terminó de encajar de este lado del mundo. A este tipo de comportamiento, Echeverría le llama *ethos barroco*, pero antes de explicarlo, repasemos su propuesta sobre las diversas formas de vivir, insertas ya en el capitalismo. “Cuatro serían así, en principio, las diferentes posibilidades que se ofrecen de vivir el mundo dentro del capitalismo; cada una de ellas implicaría una actitud peculiar –sea de reconocimiento o de desconocimiento, sea de distanciamiento o de participación– ante el hecho contradictorio que caracteriza a la realidad capitalista” (*La modernidad* 38). Habría entonces, según Echeverría, cuatro maneras de convivir con el capitalismo, que como venimos diciendo, es la modernidad realmente existente.

La primera de ellas es a la que Echeverría llama *ethos realista*, que se define por su afinidad con el modelo económico capitalista, “se desenvuelve dentro de una actitud de identificación afirmativa y militante con la pretensión de creatividad que tiene la acumulación del capital” (*La modernidad* 38). No hay posibilidad de alternativas, este *ethos* es el que más cercanía tendría con la identidad capitalista. Una segunda manera de naturalizar el capitalismo sería la del *ethos romántico*, que consiste en defender y afirmar el capitalismo, transfigurándolo en su contrario. Comenta Echeverría que “en él, la ‘valorización’ aparece plenamente reductible a la

---

<sup>12</sup> Como ejemplo, para internarnos en las distintas organizaciones estético políticas en el caso de la Ciudad de México, hay un texto muy nutrido de observaciones críticas desde el sistema de pensamiento benjaminiano: la tesis doctoral del escritor Andreas Ilg, *El mosaico urbano. Walter Benjamin y crónicas de la ciudad de México*. Es un buen aporte para profundizar en un caso de estudio concreto.

‘forma natural’. Resultado del ‘espíritu de empresa’, la valorización misma no sería otra cosa que una variante de la realización de la forma natural” (38-9). La tercera aproximación es aquella donde se explica que las consecuencias no deseables del capitalismo son parte de su evolución y que finalmente serán compensadas con mejoras que contiene el modelo económico. El *ethos clásico* vive el capitalismo como “un hecho cuyos rasgos detestables se compensan en última instancia con la positividad de la existencia efectiva, la misma que está más allá del margen de acción y de valorización que corresponde a lo humano” (39). El *ethos clásico* es comprensivo con el capitalismo y le exime de sus fatalidades argumentando desde la existencia efectiva.

Y, finalmente, el que Echeverría llamará *ethos barroco*.

La cuarta manera de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana es la del *ethos* que quisiéramos llamar *barroco*. Tan distanciada como la clásica ante la necesidad trascendente del hecho capitalista, no lo acepta, sin embargo, ni se suma a él sino que lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno. Se trata de una afirmación de la “forma natural” del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. (*La modernidad* 39)

Este tipo de comportamiento no acepta la identidad capitalista, sino que la mantiene, como dice Echeverría, en los márgenes, no termina de integrarla a sí mismo. El *ethos barroco* es de alguna manera la conciliación con el caos y quizá con la renuncia al orden tecnócrata y positivo del capital. Bolívar Echeverría sostiene que “es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo” (39-40). Es, por cierto, una manera de resistir a la destrucción de la vida cotidiana y del entorno, resistir a un modelo económico como este que no tiene ningún interés en la dimensión ética de las cosas y, en todo caso, la única ética en la que estaría interesado es en la protestante, en una simbiosis mortal con el mercado. Asegura Bolívar Echeverría que

Sólo en este sentido relativo se podría hablar de la modernidad capitalista como un esquema civilizatorio que requiere e impone el uso de la ‘ética protestante’, es decir, de aquella parte de la mitificación cristiana del *ethos* realista para traducir

las demandas de la productividad capitalista –concentradas en la exigencia de sacrificar el *ahora* del valor de uso en provecho del *mañana* en la valorización del valor mercantil– al plano de la técnica de autodisciplinamiento individual. (*La modernidad* 40-1)

El *ethos barroco* es un tipo de resistencia al proyecto de modernización capitalista que busca una conciliación imposible pero también la trasgrede. Y continúa Echeverría:

El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, ‘naturales’ o espontáneas, de dar forma a la vida –la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable– y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo. (*La modernidad* 44)

Para Echeverría, el *ethos barroco* toma el préstamo de lo *barroco* del arte porque como él, este *ethos* es “una aceptación de la vida hasta en la muerte”. Es un comportamiento y asunción de valores que “obedecen sin cumplir” (*La modernidad* 165). Se acepta pero no se concede la identidad capitalista y, en ese preciso espacio entre el sí y el no es donde se halla la resistencia del *ethos*. Echeverría realiza una fuerte crítica a la identidad capitalista y sus formas culturales desde distintos *ethos* que o bien naturalizan el capitalismo, lo interiorizan, lo transfiguran o incluso lo hacen “soportable”. El *ethos barroco* soporta en la medida de sus posibilidades los males e injusticias del modo de producción económico capitalista; no afirma ni niega, como dice Echeverría, la identidad capitalista, sino que, tal como el arte barroco, genera una escritura sobre la escritura, graba su identidad por encima de la otra, en pliegues y repliegues muy interesantes y complejos:

resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de circulación mercantil, a las que la corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza. (*La modernidad* 46)

El *ethos barroco* reescribe y reconstruye la identidad y formas culturales del mercado, reordena el mundo de la vida y en este ir y venir en las resistencias, lo asimila estetizándolo. Sin embargo, aunque el *ethos barroco* intenta

naturalizar el comportamiento e identidad capitalista, no es un modo de combatir este proyecto civilizatorio, sino apenas un modo de sobrellevarlo, como dice Echeverría, de soportarlo. Así, cuando llega la modernidad capitalista a una Latinoamérica católica y mestiza, sucede una especie de filtración de dicho proyecto, que como ya decíamos, ni se acepta, ni se niega del todo. A esta particular filtración, Echeverría le llama *codigofagia*:

El mestizaje, el modo de vida natural de las culturas, no parece estar cómodo ni en la figura química (yuxtaposición de cualidades) ni en la biológica (cruce o combinatoria de cualidades), a través de las que se lo suele pensar. Todo indica que se trata más bien de un proceso semiótico al que bien se podría denominar “codigofagia”. Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después. (*La modernidad* 51-2)

De modo que, a través de la llamada *codigofagia* del mestizaje nace el *ethos barroco* y en su curiosa ambigüedad entre la aceptación y negación de los códigos capitalistas es que podemos reconocer una interesante dialéctica en la propuesta de Echeverría, que es fundamental también, como sabemos, en el pensamiento de Walter Benjamin.

Pero regresemos por un momento al modo en el que el *ethos barroco* lidia con el capitalismo. Echeverría propone en su análisis sobre la modernidad europea que acontece en Latinoamérica, y específicamente México, que una forma de sobrellevarla se encontraría en la estetización de la vida cotidiana, en el juego, el arte y también en la fiesta. El *ethos barroco* genera una desrealización de la vida cotidiana en su versión moderna capitalista, que no es, dice Echeverría, mágica y ceremonial, sino estética y secular.

No es de extrañar que un *ethos* que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afiebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo. Lo que sí merece consideración es la forma que toma este distanciamiento, que no es la de un quietismo indiferente o de un abandono del mundo, sino justamente la de una ‘desviación esteticista de la energía productiva’ en la construcción de ese mundo; la de una actividad preocupada casi obsesivamente en poner disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la experiencia como elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo. (*La modernidad* 186)

Este comportamiento estetiza para distanciarse del proyecto civilizatorio moderno, el mundo de la vida se transforma en una experiencia rica, en una sensibilidad potenciada. Se dirá que la modernidad en su versión capitalista también estetiza para vender mercancías, y así es; sin embargo, la estetización a la que apunta Bolívar Echeverría sería aquella que se refleja sobre todo en el uso de un tiempo significativo, en cómo temporalizamos la vida, también en el arte, en sus infinitas manifestaciones y en el juego que emula los distintos modos de construir el mundo de vida e invierte los papeles que se asumen en ella. La estetización del *ethos barroco* contribuye de alguna manera a digerir la ferocidad del proyecto civilizatorio moderno.

Como ya señalábamos, en el mundo de vida de los seres humanos acontece un entrecruzamiento sustancioso entre dos tipos de tiempos: el tiempo extraordinario y el ordinario o cotidiano; entre el encuentro de ambos hay rupturas que hacen posible la experiencia estética. Declara el filósofo mexicanoecuatoriano:

Ahora bien, ¿cómo puede concebirse el tiempo de esta ruptura, si no es como el momento de una irrupción de la temporalidad de la temporalidad extraordinaria dentro de la temporalidad de la rutina? Una irrupción que sólo puede tener lugar en el reino de lo imaginario; en este plano en que la práctica cotidiana abre lugares o deja espacios para que en ellos se inserte o se haga presente un simulacro de lo que sucede en la práctica extraordinaria [...] Puede decirse, en este sentido, que, dentro de la cotidianidad humana, es el momento de ruptura el que concentra en sí la actividad cultural como un cultivo propiamente dialéctico (de- y re-sustancializador) de la 'identidad' singular de una vida social. (*La modernidad* 188)

La ruptura del tiempo ordinario con el extraordinario será, por ende, impulso creativo, desarrollo de la imaginación; y nosotros creemos, también, que es enriquecimiento de la experiencia. La ruptura es un momento del decurso dialéctico de la historia humana y, como dice Echeverría, de la vida social. El *ethos barroco* contiene su propia temporalidad que auxilia en la batalla contra la imposición del proyecto civilizatorio moderno. Y, como consecuencia de esta ruptura de temporalidades e impulso de lo imaginario, surgen formas de concretar el movimiento dialéctico: como explica Bolívar Echeverría, “innumerables son, dentro de esta complejidad de la vida cotidiana, las figuras que adopta la posibilidad de esa existencia en ‘ruptura’. En todas ellas, sin embargo, pueden distinguirse tres esquemas

diferentes, que se combinan entre sí bajo el predominio de uno de ellos; son los esquemas propios del juego, de la fiesta y del arte, respectivamente” (*La modernidad* 189). El juego, la fiesta y el arte, considera Echeverría, definen la ruptura significativa del *ethos barroco* y su aproximación a la estetización de la vida.

A tal grado la experiencia estética resulta indispensable para la vida cotidiana de la sociedad, que ésta la genera constantemente de manera espontánea. Puede decirse que ella tiene lugar en algo semejante a una conversión sistemática de la serie de actos y discursos de la vida rutinaria en episodios y mitos de un gran drama escénico global; a una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes del escenario, la escenografía y el guión que permiten el desenvolvimiento de ese drama. De esta manera, estetizada, la experiencia del cuerpo de la persona implica la percepción de su movimiento como un hecho “protodancístico”, así como la del tiempo del mismo como un hecho “protomusical”, la del espacio de su desplazamiento como un hecho “protoarquitectural” y la de los objetos que delimitan y ocupan ese espacio como hechos plásticos de distinta especie, “protopictóricos”, “protoescultóricos”, etc. (*La modernidad* 193-4)

Convertir la vida cotidiana en arte, hacer de la vida arte cuando se le estetiza, es la oportunidad que brinda la ruptura que genera el comportamiento barroco. Juego, fiesta y arte son medios de resistencia al orden implantado de la modernidad europea. Echeverría defiende que “el ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección” (*La modernidad* 195-6). El ser humano barroco encarna el movimiento dialéctico que suscita la ruptura con el orden capitalista.

Ahora bien, y para finalizar esta planteamiento, nos gustaría tomarnos el siguiente atrevimiento, proponer que acaso existiese un tipo de paseo ciudadano latinoamericano en su forma barroca. Es decir, en este deambular que trata Bolívar Echeverría y al que ya hemos hecho referencia, sería reconocible este vaivén entre el aceptar y el negar aquellas modificaciones a las que nos condiciona la modernidad capitalista con respecto al entorno.

Hace algunas oraciones preguntábamos por la ambigüedad del *flâneur* benjaminiano, decíamos que mientras su camino se formaba de los almacenes y los paseos donde se exhibían mercancías, al mismo tiempo hacía

poesía con la experiencia urbana. Creemos que Benjamin dejó la personificación del *flâneur* abierta precisamente para resaltar la condición dialéctica en la que se encontraba y, corresponderá consiguientemente al lector definir si el *flâneur* del naciente capitalismo se convirtió en un comprador más o si, por el contrario, se sigue resistiendo a la *tenencia* de las cosas. No obstante, y por eso nos llama tanto la atención el análisis de Bolívar Echeverría, podríamos pensar que el caminante de la modernidad barroca encarna con toda la fuerza, la oscilación entre el sí y el no a la implantación del orden e identidad capitalista. El paseante latinoamericano de las ciudades del capitalismo tardío hace quizá de su caminata una experiencia rica en significado, pues como ejemplifica Echeverría, miraría su trayecto como el recorrido entre distintos juegos, fiestas y obras de arte, lo estetizaría. No es extraño, por cierto, que tantos y tantos extranjeros y extranjeras que visitan nuestro país resalten entre otras cosas justamente estos rasgos de la vida cotidiana de las ciudades mexicanas. El deambular del *flâneur* europeo se habría convertido en estas geografías en un deambular barroco, porque, por un lado, en su indefinición contenía una dialéctica entre la fascinación poética por la nueva metrópoli y, por el otro, el *shock* de ser engullido por la multitud y la fantasmagoría. Entonces, en este doble movimiento, este deambular reconfiguraba el entorno estético, es decir, transformaba la percepción espacial y temporal de la ciudad, que simultáneamente hacía la labor de resistencia a la temporalidad y espacialidad productivista y positiva.<sup>13</sup> Y si el *ethos barroco*, como señala Bolívar Echeverría, reordena la temporalidad de la cotidianidad de la vida al canalizar la energía productiva hacia un impulso de la imaginación al aceptar rechazando el proyecto moderno capitalista, la afinidad electiva surge sin esfuerzo entre la dialéctica del *flâneur* y la del *ethos barroco*. Por ende, el deambular barroco tendría que ver con un andar contestatario, resiliente, adaptable, tolerante y sí,

---

<sup>13</sup> “En el París de Baudelaire no se [había] llegado a eso todavía [...] sin duda que ya estaba el transeúnte que se apretujaba en la multitud; pero seguía estando ese *flâneur* que necesita margen de maniobra y que no desea prescindir de su vida privada. Libre y desocupado como está, se las da de ser un personaje; de este modo, protesta contra la división de trabajo, que hace de las personas especialistas. También protesta de su laboriosidad. Hacia 1840, fue pasajera de buen tono llevar por los pasajes de paseo algunas tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que éstas prescribieran el que era su *tempo*. De habérselos hecho caso, el progreso estaría constreñido a aprender ese *pas*. Pero no tuvo la última palabra; fue Taylor quien la tuvo, haciendo una consigna de aquel grito de ‘Abajo el callejeo’” Benjamin, *Obras I*, vol. 2 76).

también con un andar con dudas, desconfianza, al acecho, en alerta, pues como hemos explicado, el barroco en su posición indeterminada contiene oposiciones por resolver. El deambular barroco es un deambular que urge de espacios públicos que no exijan la *tenencia* de la mercancía –que, por cierto, se ve mermada por las mismas condiciones materiales de la mayoría– y, así, las intenciones del azotacalles barroco estarían más cerca del auténtico deambular que del paseo por el almacén.<sup>14</sup>

Por último, como explicábamos anteriormente, nunca fue la intención de Echeverría, ni la nuestra para el caso, la de romantizar lo latinoamericano,<sup>15</sup> los nacionalismos, ni siquiera el mestizaje; empero, sí la de analizar los rasgos y comportamientos que nos definen en nuestro encuentro con la modernidad en su versión capitalista. Y pareciera que en nuestra situación de pueblo colonizado, a diferencia de los pueblos europeos que reconocen el tipo de modernidad en su versión capitalista, aquí puede haber lugar para la emancipación y libertad creativa; justamente, al no aceptar del todo el proyecto civilizatorio moderno, se inauguran espacios para el distanciamiento crítico y para la transformación de las condiciones materiales. Si a Benjamin le preocupaba la pobreza de experiencia, quizá Echeverría nos mostró –a pesar de su pronóstico pesimista– que de este lado del mundo hay una luz de esperanza para iniciar la insurrección contra el orden del capital.

### Obras citadas

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica, 1961.  
Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, 1989.

<sup>14</sup> Para ahondar en la idea de la actividad de la compra y disposición ante las mercancías en la ciudad latinoamericana, se recomienda revisar el texto *Escenas de la vida posmoderna*, de la pensadora argentina Beatriz Sarlo.

<sup>15</sup> Insistimos en que ni Bolívar Echeverría ni nosotros, en este texto, buscamos ninguna idealización del *ethos barroco*, sino una descripción crítica que nos ayude a dilucidar ontológica y políticamente nuestra situación frente a la modernidad capitalista. Consideramos que el *ethos barroco* no es emancipatorio, como tampoco lo es la actitud del *flâneur* benjaminiano, pero la particularidad del movimiento dialéctico radica justamente en abrir la posibilidad a nuevas alternativas a la de la interpretación hegemónica de las cosas, y allí radica su potencial, en el doble movimiento que impulsa la transformación o, por lo menos, la crítica filosófica.

- . *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedeman. Edición en español al cuidado de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, 2016.
- . *Obras I*. Vol. 2. Edición de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición en español al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Abada editores, 2007.
- . *Obras II*. Vol. 1. Edición de Tiedeman, Rolf y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición en español al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero Abada editores, 2007.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Biblioteca Era, 2013.
- . *Las ilusiones de la modernidad*. UNAM / El equilibrista, 1997.
- . *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*. Ítaca, 2013.
- . *Modernidad y blanquitud*. ERA, 2010.
- . *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Ediciones desde abajo, 2015.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca, 2008.
- Engels, Friedrich y Karl Marx. *Manifiesto comunista*. Edición del centenario. Babel, 1948.
- Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Alianza Editorial, 2005.
- Marx, Karl. *El Capital*. Tomo I / Volumen 1. Libro primero. *El proceso de producción del capital*. Fondo de Cultura Económica, 2008.



# El símbolo religioso en el instante de peligro: observaciones etnográficas durante la Semana Santa de la Ciudad de Guatemala en 2020

MAURICIO JOSÉ CHAULÓN VÉLEZ  
*Universidad de San Carlos de Guatemala*

## **Suspensión histórica de la Semana Santa religiosa por la pandemia de Covid-19: un duro efecto para la cultura popular**

*Nos estamos viendo ante un peligro muy fuerte, corre peligro la vida, pero también nuestra Semana Santa, esa que nos da esperanza todos los años frente a las adversidades que sufrimos como pueblo. No podemos manifestar política ni espiritualmente, así que debemos aferrarnos a los símbolos de una espiritualidad del pueblo.*

Vecino del Barrio de San José, Ciudad de Guatemala. Domingo de Ramos, 5 de abril de 2020

*No podíamos protestar contra lo que estaba pasando porque el gobierno nos confinó y había mucho riesgo de salir a la calle por el virus. Y también había toque de queda, entonces podían capturarlos y meternos presos en la cárcel si protestábamos contra el mal manejo de la situación. Tampoco teníamos procesiones, esas que tanto nos alivian y nos dan esperanza contra todo lo malo que vivimos a diario y nos conectan como comunidad de vecinos. Entonces por lo menos salimos a adornar nuestras casas con los símbolos de todos los años, para que vieran que la esperanza nunca muere y que estábamos dispuestos a seguir tomados de la vida.*

Vecina del Barrio de la Candelaria, Ciudad de Guatemala. Viernes de Dolores, 8 de abril de 2022

Al inicio de la Cuaresma del año 2020, específicamente el 13 de marzo, se reportaron los primeros casos oficiales de Covid-19 en Guatemala, razón por la cual el gobierno nacional declaró estado de emergencia y aplicó medidas restrictivas de movilidad con la justificación de evitar que aumentasen de manera descontrolada los contagios. Esto incluía confinamiento y toque de queda, lo que hacía recordar los días de la represión en la época de la guerra interna. En ese contexto de inicio de la pandemia, se prohibieron los actos masivos de religiosidad, afectando de manera directa las actividades propias del tiempo cuaresmal y de la Semana Santa, las cuales poseen una histórica relevancia en la cultura popular guatemalteca. Desde finales del siglo XVIII no se habían suspendido estas manifestaciones en Guatemala, convirtiéndose así la situación actual para la tradición en un suceso histórico e inesperado, ya que no existe municipio del país en el cual no se desarrollen procesiones y actividades religiosas paralitúrgicas, así como recreativas propias del descanso de la época. Existen dos momentos en el año guatemalteco en que el tiempo monótono del capital puede evadirse, si bien no en su totalidad, al menos en una parte, por medio del descanso y del sentido de celebración de las tradiciones religiosas: las fiestas de fin de año y la Semana Santa.

El Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT) reportó oficialmente que en la reapertura del país para las actividades propias de la Semana Santa en 2022, se registraron casi tres millones de turistas, siendo el 97% turismo interno y el 3% extranjero, incrementándose en un 21% respecto a 2021 (*Informe del INGUAT 2*). En el mismo informe, el INGUAT, junto a datos del Banco de Guatemala y del Ministerio de Finanzas Públicas, reportó 2 mil 200 millones de quetzales de movimiento económico durante la Semana Santa, siendo las procesiones uno de los eventos más buscados por los turistas y el que mayor dinero generó (3). Esto demuestra la fuerza que poseen los actos de religiosidad popular de la temporada. Según la Pastoral de Religiosidad Popular del Arzobispado de Guatemala, en las procesiones de la Semana Santa de la capital del país, entre el sábado anterior al de Ramos y el Domingo de Resurrección, participaron alrededor de 100 mil personas como integrantes de las distintas asociaciones religiosas, para llevar en hombros las andas procesionales de las imágenes de devoción. Las capas medias y los sectores populares son los que integran en mayor número estas cifras (Pastoral de Religiosidad Popular 2).

Para el Estado de Guatemala, la Semana Santa religiosa se ha convertido en parte fundamental de la industria cultural, debido a la alta cantidad de dinero que se genera con ella. Se registra como patrimonio intangible a nivel nacional y existe todo un proyecto para que sea aprobada como patrimonio de la humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). A nivel iberoamericano, la Semana Santa religiosa se registra como una de las cuatro actividades principales en Guatemala respecto a su patrimonio intangible, particularmente dentro de la categoría de Rituales y Celebraciones (CEPAL, *La contribución de la cultura* 84). Todos estos datos evidencian que la importancia de la Semana Santa religiosa en Guatemala es heterogénea, debido a la riqueza de los elementos históricos y antropológicos que la constituyen.

Si bien en todas las entidades municipales del territorio nacional, que en total son 340, se realizan los múltiples actos católicos de la Semana Santa religiosa, son tres las ciudades más visitadas por la relevancia de sus ceremonias: la Ciudad de Guatemala (capital del país), la Antigua Guatemala, declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1979 (cabecera del departamento de Sacatepéquez, denominada así por haber sido el tercer asentamiento de la capital del antiguo Reino o Capitanía General de Guatemala) y Quetzaltenango (cabecera del departamento del mismo nombre, siendo la ciudad más importante del Occidente de Guatemala al ser un histórico centro del pueblo k'iche' y de relaciones interculturales con grupos criollos y mestizos desde la época colonial). En estos tres lugares existen múltiples hermandades, cofradías y asociaciones de Semana Santa, conformadas por actores de distintas clases sociales, donde los sectores populares tienen una participación notable. En un sentido histórico cultural, la Semana Santa religiosa católica en Guatemala se caracteriza por su sincretismo, en el cual se integran elementos indígenas, españoles y africanos, resultando un mestizaje estético, gastronómico y simbólico sumamente profundo (Méndez Salinas). Existen fuentes iconográficas por medio de las cuales la etnohistoria ha demostrado que los pueblos indígenas prehispánicos realizaban rituales con componentes que hoy se utilizan en los ceremoniales de la Semana Santa (Aguilar), lo cual prueba que se integraron a lo que la cristiandad española trajo e impuso como procesos de evangelización y que, al mismo tiempo, lo eran de conquista y colonialidad ideológica.

En ese complejo desarrollo de la cultura religiosa sincrética en Guatemala, los rituales de la Semana Santa tomaron sus propias características mestizas, definiéndose en algunos lugares una mayor presencia de lo estéticamente europeo, mientras que en otros prevalece lo mestizo popular y en varios, lo indígena. En los tres grupos referidos, las altas cualidades artísticas se dejan ver en las distintas puestas en escena pública y privada de la época, donde las principales son: las procesiones de pasión, muerte y resurrección de Cristo, con las técnicas altareras que han creado una escuela propia, en las que participan escultores, arquitectos, pintores y especialistas en nuevas técnicas artísticas, con el objetivo de transmitir en cada procesión un mensaje teológico y a veces social; las alfombras para el paso de los cortejos procesionales, las cuales se elaboran de aserrín, arena, pino, flores, frutas, verduras, papel y otros materiales que han surgido en los últimos años, siendo una expresión sincrética de arte efímero que se elabora en las calles; las marchas fúnebres que son ejecutadas por bandas de filarmónicos que van detrás de la procesión y que se han convertido en un género amplio en Guatemala, las cuales son reconocidas en varias partes del mundo dentro de su categoría (Urquizú); la organización a través de hermandades, cofradías y asociaciones, teniendo algunas su origen en la época colonial y otras sobre bases indígenas que se adecuaron a la colonia con la aceptación sincrética del culto a las imágenes cristianas en las que integraban sus iconos sagrados nativos; la gastronomía de la época, la cual combina ingredientes indígenas, europeos y africanos, produciéndose comidas y bebidas que son parte de las identidades de la Cuaresma y la Semana Santa; la vestimenta, ya que los hombres participantes se denominan *cucuruchos* debido que en la época colonial se cubrían los rostros con capirotos cónicos a manera de penitencia, siendo prohibidos por las reformas liberales de principios del siglo XX y convertidos en aditamentos que ya no tapaban la cara, pero permaneció el nombre para los trajes morados y negros de los participantes masculinos en las procesiones; las mujeres también utilizan ciertos códigos vestuarios, con la mantilla que cubre la cabeza y los colores negro y blanco como los permitidos, siendo denominadas *devotas*.

Dentro de todos estos valores culturales, Solórzano Foppa expone también el de los escenarios arquitectónicos, como lo son las ciudades mismas, convirtiéndose en museos abiertos con una tradición en movimiento que dura todos los días de la Cuaresma y los de la Semana Mayor, lo que da un

mayor realce a los rituales, y que los espacios públicos sean más dinámicos (Solórzano Foppa 159). Casas particulares, edificios estatales, comercios e iglesias son adornados al paso de las procesiones, desde el Miércoles de Ceniza –inicio de la Cuaresma– hasta el Domingo de Resurrección. Los colores morado, negro, blanco y rojo son los predominantes, siguiendo los cánones eclesiales católicos. Se utilizan telas para hacer cortinas y moños que se cuelgan en las ventanas y en las puertas; se colocan fotografías, pinturas y dibujos de las imágenes de pasión; se realizan altares en las entradas de las viviendas, instalando incienso y pequeñas esculturas de devoción privada; se encienden bocinas que reproducen marchas fúnebres y algunas veces hay personas que cantan cuando las procesiones pasan. Con todas estas características, las calles se convierten en un espacio de fiesta sacra, que no obstante posee solemnidad, el pueblo la configura desde el rehacer tejido social cada año, definiéndola en el goce colectivo que le otorga otra representación a la pasión y muerte de Cristo.

Barrios enteros se transforman en una feria durante las procesiones de Semana Santa, donde participa toda la comunidad. Así, los ritos de la Cuaresma y la Semana Santa son un campo de relaciones interculturales pero también de clase y sus intereses respectivos, porque mientras la Iglesia y los grupos de poder los toman como un capital económico, político, cultural e histórico, los sectores populares les imprimen su sentido, convirtiéndolos desde la religiosidad popular en un proceso de defensa de su forma de concebir el mundo y la vida. La Semana Santa, entonces, también entra en la compleja dinámica de la lucha de clases y de las luchas sociales.<sup>1</sup> En

---

<sup>1</sup> Sobre esta temática del poder económico, político, social y cultural en la Semana Santa y las disputas en el campo de la lucha de clases y las luchas sociales, he publicado varias investigaciones, las cuales pueden consultarse para ampliarla: La Hermandad del Señor Sepultado del templo de Santo Domingo, en la Ciudad de la Nueva Guatemala de la Asunción, y sus niveles de relación con grupos de poder político y económico durante el siglo XX, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2009; “La Hermandad del Señor Sepultado de Santo Domingo como espacio de legitimación de los grupos de poder en Guatemala. El caso de la década de 1970”, en *Anuario Estudios*, 2009, 13-55; Representaciones sociales y relaciones de poder en la Semana Santa guatemalteca: el caso de la Asociación de Devotos Cargadores de la Consagrada Imagen de Jesús Nazareno de Candelaria, Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2013; “Análisis de la construcción histórica de relaciones de poder en la Semana Santa guatemalteca. Aproximación al caso de la Asociación de Jesús de Candelaria. Dialéctica de las representaciones, la jerarquización y las identidades”, en *Estudios Digital*, n. 1, octubre de 2013; “El tiempo de la Semana Santa guatemalteca. Lenguajes, luchas, rupturas y comunidades”, en Fernando Barillas Santa Cruz, Luis Méndez Salinas y Mauricio José Chaulón Vélez (Eds.),

esos contextos, la cultura cambia constantemente, pero al mismo tiempo permanecen elementos de cada uno de los grupos en tensión y lucha; de esa forma, las clases populares proporcionan a las tradiciones la más amplia posibilidad de transformación en los procesos de adaptación contextual, sobre todo cuando hay crisis.<sup>2</sup> Desde esa perspectiva y en el contexto de suspensión de las actividades religiosas y no religiosas de la Cuaresma y la Semana Santa del año 2020, tanto como sujeto participante en las primeras y como historiador y antropólogo, me dispuse a realizar una observación etnográfica de la situación, la cual era la de actividades suspendidas por la entrada de la pandemia de Covid-19.

### **Una etnografía de la Semana Santa suspendida**

El sábado anterior a Ramos, el Domingo de Ramos, el Lunes, Jueves y Viernes Santos de 2020 en la Ciudad de Guatemala, realicé una observación etnográfica en las calles del Centro Histórico por las que se desarrollan los recorridos tradicionales de los cortejos procesionales en esos días. En una Semana Santa normal, se realizan hasta 25 procesiones, todas de gran participación de personas en variadas actividades. El comercio formal y temporal crece, por lo que delante y detrás de las procesiones se observa una enorme cantidad de vendedores con múltiples mercancías, entre comida, bebidas, juguetes, ropa de la época, artículos religiosos, discos de marchas fúnebres y otros materiales audiovisuales. Se abren casas para vender meriendas de la temporada, lo que significa una entrada extra de dinero. Los vecinos se organizan para realizar las alfombras –arte efímero del sincretismo indígena y español para el paso de divinidades– o adornar los inmuebles, reunir grupos corales, hacer oraciones o quemar inciensos. Pero en 2020 todo estaba suspendido debido a la pandemia de Covid-19, por lo que la fiesta sacra popular no se llevó a cabo. Esto afectó la posibilidad dineraria de muchas personas, al igual que golpeó las emociones colectivas. Las familias que tradicionalmente se reunían para ver en la casa

---

*Un pueblo frente al espejo. Nueva narrativa de la Semana Santa guatemalteca*, Guatemala, Maíz y Olivo Ediciones, 2021, 107-38.

<sup>2</sup> Para esta idea han sido importantes los planteamientos gramscianos de Roberto Díaz Castillo, ver *Cultura popular y clases sociales*, Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2005, 27-8.

ancestral la procesión no pudieron hacerlo debido a las restricciones pandémicas. Hubo silencio, incertidumbre y una tensa calma que se agudizaba con el avance de los casos de la pandemia, con el desconocimiento sobre ella y con la tristeza de que no había fiesta comunitaria de Semana Santa. Este ejercicio etnográfico fue fundamental para poder registrar –desde mi ser de científico social y de participante como *cucurucho* que soy a partir de mi infancia– un hecho histórico como la suspensión de la Semana Santa en Guatemala.

En la observación etnográfica, me di cuenta de las formas de lucha y resistencia simbólicas de la cultura popular en un momento de incertidumbre y peligro. Inmediatamente pensé en Benjamin y sus ideas sobre la dialéctica de las imágenes. La etnografía no consistió solamente en observar cómo reaccionaron las personas ante la suspensión de las procesiones, sino también en que mi tristeza ante la ausencia de la fiesta comunitaria pudiese fluir a través de las calles por donde tradicionalmente hubiesen pasado los cortejos procesionales, lo que hizo que mis pensamientos se entretejeran con esa realidad que no solamente yo estaba viviendo (y sufriendo) y me dio un poco de consuelo el poder comprobar que se trataba de algo colectivo. Cuatro días los hice vestido con el traje tradicional que utilizamos los participantes masculinos para ir dentro de las procesiones: Domingo de Ramos, Lunes, Jueves y Viernes Santos. Me negaba a no vestirme de *cucurucho* una Semana Santa, porque ya la negación de las procesiones era demasiado peso para negarme a algo que ha sido fundamental en mi identidad. Además, con tanta incertidumbre sobre la pandemia, no sabía qué podría sucederme si me contagiaba debido a mi condición de persona inmunosuprimida por el tratamiento médico de sobreviviente a una leucemia linfoblástica aguda que me afectó hace cinco años, razón por lo que pasó por mi mente la posibilidad de que esa fuera mi última Semana Santa, lo cual me impulsó a no dejar de vestirme de *cucurucho*. En sí, como sucede con toda investigación etnográfica, fui parte de esta, pero necesitaba reafirmarlo y amalgamar mi sentir y mi pensar (sentipensar) dado que lo que estaba observando me afectaba profundamente; fui más que un observador participante: en ese momento reafirmé ser un sujeto implicado, un sujeto que participaba de esa historia tan difícil que nos tocaba vivir. Así, más que nunca, dejé afuera el extrañamiento antropológico y opté por aceptar que mi condición era la de ser parte de ese tejido social que se encontraba afectado por la

ausencia de los cortejos procesionales de la Semana Santa en la Ciudad de Guatemala, algo nunca experimentado por nuestras generaciones.

La suspensión de las procesiones en 2020 es un hecho histórico sin precedentes en la historia reciente de Guatemala. Esto resulta muy importante, porque la Semana Santa es la manifestación de cultura popular más amplia en el país, la cual, independientemente de las creencias religiosas o no religiosas, nos atraviesa e incide como un tiempo particular y al mismo tiempo histórico. Para la sociedad en su conjunto, esta suspensión de actividades en lo religioso y lo no religioso provocó un impacto muy fuerte, reflejado en la economía y en todas las relaciones sociales. Y es que debemos insistir en que las manifestaciones de cultura popular –y en este caso específico de religiosidad popular– no son sólo los rituales que llevamos a cabo, sino que están integradas por relaciones económicas, sociales y políticas muy profundas. Definitivamente en todos estos campos, la cultura popular de la Semana Santa –religiosa y no religiosa, cabe decirlo– se vio profundamente afectada. Es en la época colonial cuando se identifican suspensiones por razones políticas en 1700 y por movimientos telúricos en 1718 y en 1774 (Ubico Calderón). Pero todas estas fechas nos quedan demasiado lejos. Al menos a mí nunca me pasó por la cabeza que en estos tiempos ocurriese algo así, y menos por una pandemia. Era más lógico que cupiese algún riesgo por una situación de índole política, pero, de haber sucedido, habría sido posible realizar actos litúrgicos y paralitúrgicos intramuros, es decir en el interior de los templos, tal y como sucedió a partir de 1882 con el decreto del gobierno liberal y anticlerical de Justo Rufino Barrios, que con el objetivo de desamortizar los bienes de la Iglesia católica y liberalizar los cultos religiosos para quitarle hegemonía al catolicismo, prohibió que las imágenes salieran a la calle en las expresiones de piedad popular. Esto le otorgaba al gobierno de Barrios y al régimen liberal en sí la posibilidad de demostrar que tenían el poder sobre los enseres de la Iglesia y que podían decidir sobre ellos con plena autoridad. Sin embargo, ni siquiera en esa disputa entre conservadores y liberales se dejaron de realizar los rituales de la Semana Santa y los sectores populares pudieron llevarlos a cabo dentro de las iglesias y en los atrios de las mismas (Álvarez Arévalo). En 2020, la suspensión pertenecía a otro contexto.

Una enfermedad desconocida y atemorizante provocó que las tradicionales puestas en escena de la religiosidad popular no se dieran en los

espacios públicos ni en los templos. Estos permanecieron cerrados, y llegaban cientos de personas a dejar ofrendas florales como cuando alguien muere. Y es que una de las primeras cosas que noté en mi observación etnográfica fue la resignificación de la muerte por medio de las imágenes dialécticas que surgían por la praxis popular. En la tradición de la Semana Santa normal, la muerte se representa en el símbolo esperanzador de la imagen de Cristo sufriente. Aunque esas imágenes hayan sido colocadas por los colonizadores europeos, muchas veces con el objetivo de dominación, el sentido de la muerte no se relaciona solamente con el miedo y la culpa, sino también con la utopía que es propia de todas las culturas a lo largo de la historia. Esas representaciones escultóricas del sufrimiento, del dolor y de la muerte a través de la pasión de Cristo son dialécticas, como todas. Por una parte, se pretendía asustar y hacer sentir culpable a la persona de que por sus pecados había muerto el hijo de Dios, pero por la otra ocurría una forma de redención de la humanidad debido a esa muerte, por lo que en dicha contradicción –es decir en la dialéctica– ha estado el final utópico y la tranquilidad para el sujeto. “La visión del padecimiento del héroe enseña a la comunidad el agradecimiento y el respeto por la palabra que él ha donado al morir: una palabra que, a cada nueva versión que el dramaturgo arrancaba a la leyenda, se encendía en otro lugar como un don sin cesar renovado”, escribe Benjamin (*El origen del Trauerspiel* 35).

Todos los años que se conmemora la pasión y muerte de Cristo, se conoce que el final es esperanzador porque el gran personaje venció a la muerte y en ello radica la más grande de las esperanzas para el creyente. En ese sentido, el hecho de que ese conjunto de imágenes escultóricas que todos los años salen del templo a la calle para representar la esperanza, no salieran por las circunstancias que imponía una pandemia, hizo que la muerte se pensara como un peligro más potente y desesperanzador, lo cual impulsó a muchas personas a mostrar su luto llevando flores a las puertas de las iglesias, como cuando ha muerto el héroe y se siente una gigantesca soledad. Sin embargo, a pesar de las restricciones, las espiritualidades populares expresaron de forma decidida, a través de distintos símbolos del culto a la pasión y muerte de Cristo, una defensa de la vida que trasciende el plano religioso. Si la imagen de culto sagrado no salía a las calles, la gente llegaba a mostrarle sus respetos ante la puerta cerrada del templo, para luego adornar su casa y así reafirmar la esperanza ante el peligro.

El recorrido etnográfico me permitió ver que el *shock* por la suspensión de la Semana Santa acrecentó la incertidumbre para muchas personas que se quedaban sin su fiesta sacra, la cual a través de la tradición les proporcionaba imágenes de esperanza. Pero al mismo tiempo, dialécticamente, las personas recurrieron a extraer de los sitios significativos de su casa una serie de imágenes para colocar en las puertas y balcones, es decir hacia la calle vacía y sin festividad. “Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se vuelve aún ámbito de imágenes, o más concretamente: ámbito corporal. También lo colectivo es corpóreo. Y la *physis*, que se le organiza en la técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes del que la iluminación profana hace nuestra casa”, dice Benjamin (“Sobre el programa de la filosofía venidera” 315). La imagen dialéctica amalgama una acción colectiva que se lleva a cabo por medio de las emociones generadas por el instante de peligro que genera la pandemia y la consecuente suspensión de la fiesta tradicional, produciendo al mismo tiempo un temor real hacia la muerte. Por lo tanto, a pesar de que las autoridades de gobierno y de la Iglesia católica insistieron en que las personas no saliéramos de nuestras casas y que se viviera la Semana Santa en el recogimiento, los sectores populares visitaron los templos cerrados para mostrar su luto por medio de flores que amarraron a las puertas, adornaron los frentes de sus viviendas como si la procesión fuese a pasar, sacaron bocinas con marchas fúnebres, elaboraron altares con incienso e hicieron pequeñas alfombras.

El valor de uso de la imagen y sus representaciones fue un acto para enfrentar el miedo en un instante de peligro. ¿Qué hacer para enfrentarse a la posibilidad real de la muerte por una pandemia que se presentaba en los medios de comunicación como un peligro real? El uso del símbolo religioso como imagen dialéctica fue muy importante para las comunidades a las que observé. Al respecto, Agamben escribe lo siguiente: “Dado que la mente humana capta la experiencia del tiempo pero no posee una representación de ella, necesariamente el tiempo es representado mediante imágenes espaciales” (*Infancia e historia* 132). El tiempo de la muerte no lo ha experimentado nadie que esté vivo, por lo que a pesar de que se muestra la muerte en las representaciones de imágenes escultóricas de las procesiones de Semana Santa, estas llevan también la esperanza y la utopía de una vida después de morir; pero en el momento en que surge el instante

de peligro y pone en riesgo real a la vida y a la tradición que otorga esperanza, ese *tiempo de muerte* o ese *instante de peligro* debe representarse por medio de imágenes que la gente necesita sean esperanzadoras, en contraposición a lo que los medios de comunicación y los mensajes del Estado presentan sobre el Covid-19. De esa forma, si las imágenes religiosas no salieron y se quedaron en los templos, la cultura popular sacó las imágenes de sus casas y las colocó en el frente de las viviendas cual si hubiese procesiones, reafirmando con ello la esperanza ante el riesgo de una muerte real por la pandemia.

### **El culto desde sus símbolos religiosos frente al instante de peligro**

Ese *momento de peligro* (Benjamin 2008), como Benjamin llamó a los hechos de violencia más fuertes del capital, se sintió en el momento de conocer la nueva enfermedad viral y su avance mundial. La pandemia del Covid-19 nos colocó durante sus inicios en el riesgo más alto: el de perder la vida fácilmente con sólo reunirnos y respirar, sin vacunas o medicamentos que lo evitaran; pero también el de ver desvanecerse otras cosas antes de morir: el trabajo, la estabilidad económica, la cercanía social y las tradiciones del culto a la muerte como esperanza de vida. Nos referimos a un contexto tenebroso, incierto, caótico. La muerte acecha física y simbólicamente, de forma directa a nosotros y a los seres queridos, al igual que a nuestras relaciones. Pero es imposible sólo enfocarnos en la muerte sin la vida misma, a excepción de quienes han perdido toda esperanza. Históricamente, la resistencia a la enfermedad y al hambre busca mecanismos y construye sus elementos concretos y simbólicos, siendo la espiritualidad un medio importante para ello. Precisamente, la espiritualidad es también concreción y simbolismo, utilizando de manera preeminente esto segundo para mostrar un mensaje concreto. La pandemia llegó, sí, es un hecho real e inevitable. Nos estamos dando cuenta de que la dialéctica no se equivoca, porque lo que siempre ha parecido alejado, llega de una u otra manera por las mismas dinámicas del sistema.

Las relaciones del capitalismo globalizaron en cuestión de días una nueva *peste*, la cual evidenciaba las contradicciones del mismo sistema en el corazón de los centros de poder capitalista, con sistemas de salud

colapsados por la aplicación de políticas neoliberales que pasaron un costo muy alto en vidas y en dinero. En las periferias, como Guatemala, la desesperanza avanzaba, y por ello se recurrió al símbolo religioso como portador de esperanzas. Si bien es cierto de que en Guatemala no existe un capitalismo industrial y burgués, es el sistema capitalista mundial el que define las características socioeconómicas dependientes en este país periférico. Sin embargo, en Guatemala prevalecen estructuras de larga duración que son inherentes a la colonialidad, con relaciones aún en condiciones de servidumbre. Así, la modernidad capitalista las ha agudizado, por lo que la clase dominante de tipo oligarca las maneja en función de sus intereses. Eso significa que los peligros del capitalismo, como el tren del progreso hablando en términos benjaminianos, resultan más destructivos en sociedades periféricas como Guatemala. De esa manera, conviven elementos de la historia colonial, como por ejemplo las conmemoraciones religiosas de la Semana Santa, con prácticas liberales que resultan inevitables aunque predominen condiciones coloniales, y en esa contradicción ocurre que a través del símbolo religioso la cultura popular define una constelación de expresiones de esperanza frente a un peligro sanitario que representa la destrucción que la modernidad capitalista ha hecho con la humanidad y con la naturaleza. Así, los símbolos religiosos constelados se convirtieron en imágenes dialécticas en esos días vacíos de fiesta colectiva que pude observar en mi periplo etnográfico.

### **El rito espiritual religioso como un momento de esperanza**

Ninguna persona devota de los rituales de religiosidad y espiritualidad de la Semana Santa guatemalteca, tan arraigada en los pueblos que conforman el país, o que espera con ansias ese tiempo para simplemente descansar y desconectarse de la cotidianidad, pensó por un instante que las noticias de una “enfermedad respiratoria” en China le dejarían sin su procesión o sin su viaje al mar. Y sí, en efecto, la procesión no salió y la ida al descanso fue imposible. El tiempo se movía, pero algo quedó estacionado y la relación espacio-tiempo se sintió vaciada. Y a ese algo había que moverlo como forma de resistencia o de lo contrario no tendrían sentido la esperanza y la utopía. Por ello es por lo que muchas personas, a pesar de la suspensión

de las grandes procesiones de Semana Santa y de las directivas dadas por el gobierno y las autoridades eclesiales, salieron a adornar los exteriores de sus casas con símbolos de esa religiosidad popular, expresando con ello que la esperanza estaba en movimiento. En ese contexto, la Semana Santa en pandemia resultó ser sumamente dolorosa para comunidades enteras de Guatemala, ya que, de inicio, las medidas para combatir al coronavirus pasaban por limitar la movilidad, lo que se tradujo en restricciones a ciertas libertades, incluyendo la organización de eventos masivos religiosos y no religiosos. Al mismo tiempo, se establecieron toques de queda, lo que no permitía tampoco visitarnos, aunado a los riesgos de contagio. ¿Qué hacer, entonces, para no caer en el *quietismo* abrumador, cuando el tiempo de la Cuaresma y la Semana Santa se caracteriza por sus profundos movimientos que van desde el paso de un anda procesional hasta las olas que se encuentran con la playa?

Guatemala se mueve profunda y ampliamente en *su* descanso de Semana Santa, buscando esperanzas y utopías que le permitan reencontrarse y repensarse como todos los años. Por supuesto que no todo en ese tiempo de movimientos es espiritual, porque hay consumo y el capital trata de apoderarse de todos los espacios, así como de cualquier *hacer* de los sujetos en ese tiempo. Pero la relación más fuerte entre el sujeto y el objeto en el tiempo de la tradición (religiosa o no) es con el conjunto de sentidos que esos objetos le otorgan al primero, sea el olor del incienso, una nota de marcha fúnebre, el color del vestido de un santo, la sensación del viento a la orilla del lago, la brisa marítima o la reunión con las personas más cercanas: es desde ahí que se reconstruye la esperanza y la utopía año con año en el tiempo de la Semana Santa guatemalteca, y las prerrogativas de los valores de uso adquieren otro sentido. Por lo tanto, en lo que respecta a la Semana Santa religiosa, se busca de nuevo ese conjunto de colores en las vestimentas de las imágenes que se están moviendo a través de las calles con las procesiones o en las alfombras que las esperan, y en las notas de las marchas que acompañan el movimiento –que son movimiento también de una danza colectiva, ya que las imágenes sagradas son colocadas en andas que llevan en hombros los *cucuruchos* y *las mujeres devotas*–, así como en los olores que nos dicen que este es su tiempo para que el aire no huela siempre a lo mismo, permitiéndonos no quedar estacionados o inmóviles,

porque si lo hacemos sería contrario a toda nuestra naturaleza. Por lo tanto, la búsqueda de esperanza y utopía de renovación es vida.

La Semana Santa se entiende en sus símbolos, haciendo que la tradición trascienda la religión en sí para ser *religiosidad*, que al ser altamente activa para el pueblo, es el sujeto del pueblo el que la maneja en sus códigos, por lo que estamos ante la manifestación más grande de religiosidad popular en el país con todas las connotaciones de fiesta. Por ello es que desde la perspectiva de la lucha de clases, podemos decir que los grupos de poder intentan apropiarse de la festividad tratando de convertirla en identidad de nacionalismo. Sin embargo, el pueblo la convierte en sus códigos y la refleja como religiosidad popular, integrando en ella todos los actos de espiritualidades que le dan sentido identitario para conectar con la vida. Desde esa religiosidad, muchas personas buscaron seguir construyendo la esperanza y la utopía a pesar de la inmovilidad a la que nos obligó la pandemia, y lo hicieron por medio de imágenes que son dialécticas, ya que a pesar de que hablan de muerte, encierran en ellas la vida.

### **Semana Santa en pandemia: incertidumbre y temor sobre la muerte y la vida**

Esa pandemia es la misma que nos negó los movimientos de la tradición y nos limitó más los espacios. Esa misma que no nos permitió ni siquiera regocijarnos en el espacio público a través de la fiesta sacra que busca colectivizarse cada año porque el tiempo cotidiano está privatizado, consumido y dañado por la acumulación de capital; en cambio, en Semana Santa, al menos por unos cuantos días, la gente común lo toma en el encuentro de símbolos cosmogónicos que revitalizan la calle, y la devuelven a la vida.

¿Qué hacer, entonces, si un virus inimaginable, de esos que no nos preocupaban, pero que paradójicamente nos han desnudado como humanidad y también han evidenciado la violencia neoliberal, sacando toda la esencia del mismo y su falta de escrúpulos, mostrándonos que somos tan vulnerables todos, pero también refirmando que la enfermedad y sus riesgos son cuestión de clase porque las y los de abajo son los que están en mayor peligro, nos detiene todo, incluyendo el tiempo de la Semana Santa? No se podía recurrir solamente a una espiritualidad limitada o individual: había que ejercerla de manera colectiva. Sin procesiones, sin bandas de música,

sin las filas de feligreses acompañando las procesiones, sin las voces de las ventas que van de un lugar a otro, sin todo lo que representa el movimiento continuo, la fiesta no existe; pero está el símbolo, eso que conocemos y nos conecta como sujetos con el tiempo desde esa relación sujeto-objeto que se resiste a ser consumida bajo los fetiches del capital, y que sigue existiendo, a manera de resistencia. Y lo es también porque la gente lo hace suyo, la cultura popular lo conoce mejor que nadie y sabe dónde ponerlo o externarlo. No es del capital, aunque este quiera o pretenda capturarlo. Y entonces sale, resistiendo, ante una pandemia que es propiciada por el capitalismo y que le interrumpe el tiempo de encontrarse con la imagen que en procesión lleva sus esperanzas en la dialéctica de la muerte y la vida que representa el Cristo popular.

Aunque la calle esté vacía y silenciada por un abrumador y lóbrego confinamiento con toque de queda, las casas se adornaron como si la procesión de la fiesta sacra popular fuese a pasar y el sujeto dañado recurre nuevamente a su espiritualidad para salvarse. Y no es desde el individualismo que se hace, sino de la colectividad, así sólo una persona ponga el adorno del ramito de palma el Domingo de Ramos en la puerta o el balcón de su casa, pero otra persona lo verá, y en ese instante la relación sujeto-objeto se volvió colectiva, estableciendo una constelación con imágenes dialécticas. La gente conectó con el símbolo y la idea, como lo hace el sujeto revolucionario que sabe que no es un momento de resignarse, sino de espera con paciencia, y que Theodore Adorno lo explica muy bien en su ensayo *Resignación*, escrito en el contexto de las Jornadas de Mayo del 68 (Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad*). Esperar pacientemente no es igual a resignarse, y aunque la religión dominante llama constantemente a la resignación, la gente dijo “espero, asumo, soy responsable, no salgo en la pandemia, pero conecto con lo nuestro, con lo que da sentido a la utopía, con lo que es nuestra religiosidad y desde la que movilizo mi espiritualidad”<sup>3</sup> En el caso de la Semana Santa guatemalteca en el inicio de la pandemia, muchas personas no se resignaron a que no hubiera rituales colectivos de una fiesta que se goza en la calle y que define esperanzas y reencuentros anualmente.

---

<sup>3</sup> Testimonio de una vecina del Barrio de la Parroquia Vieja, zona 6, en la Ciudad de Guatemala. Entrevista el lunes 6 de abril de 2020, Lunes Santo, día en que se realiza la procesión de Jesús de las Tres Potencias, imagen de la cual la entrevistada, de 76 años, es devota desde su niñez y que en el 2020 no se llevó a cabo a consecuencia de la situación sanitaria.

Aunque no era posible salir de casa por el confinamiento, las fachadas fueron adornadas con las flores de la época, como si la imagen sagrada fuese a transitar por ahí; no obstante, ella tampoco saldría. Por supuesto que en sí misma, la Semana Santa no es revolucionaria, pero su sentido popular hace que la gente común pueda quebrar por un momento el tiempo impuesto por el trabajo enajenante y hacer una pausa a través del movimiento del pueblo desde sus diversas espiritualidades y religiosidades.

Se sustituye la religión del capitalismo y la religión dominante –aunque se relacionen y posiblemente el sujeto no es consciente de lo que está agrietando y transformando porque aún no alcanza la conciencia de clase, pero lo percibe y por eso lo ve diferente– por la *mística* de religiosidad de la cultura popular que permite el reencuentro con el *ser* que es del pueblo, que no es objeto de consumo con valor de cambio, sino sólo con el valor de uso plenamente identificado y defendido desde y para el espíritu. Esto lo pude observar, por ejemplo, en las personas que salieron a quemar inciensos afuera de su casa en honor, recuerdo y memoria de la imagen que no salió en procesión por la pandemia. Y esas ideas permitieron conectar, para que otras personas pensarán desde esa posibilidad real de hacer algo que no cayera en la irresponsabilidad, pero tampoco en la resignación, como lo explicó muy bien Adorno en referencia al momento adecuado de la Revolución. Así, las personas se conectaron, nos conectamos, salimos a adornar el balcón y la puerta, con palmas, ramitos, cortinas, escudos, cromos con la fotografía o la pintura de la imagen sagrada, ambientados con bocinas que transmitían las marchas fúnebres e incensarios que quemaban distintos inciensos y sahumerios. Hubo una constelación que sólo puede ser posible desde la historia de las comunidades y su significación del tiempo de la Semana Santa popular frente al tiempo de consumismo. La religiosidad se convirtió, como en muchos momentos, en resistencia. En este caso no fue opio, porque no es religión en sí, sino fe, la fe veterana a la que se refiere Benedetti en su poema “El Sur también existe”, escrito en 1986 con el contexto del regreso –después del largo exilio– a la casa, al espacio, al lugar. Es la resistencia a que la pandemia nos construya *no lugares* en donde están nuestros sentidos de *lugar*. Y eso no es opio, porque incluso Marx al referirse en la “Introducción” a la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* de que “la religión es el opio del pueblo”, dijo antes que “es el grito de la criatura herida” (1).

Ese sujeto dañado se encuentra de nuevo, y se ve y se sabe, en un momento de peligro, frente a un virus al cual desconoce, sabiendo que el Estado y el sistema en toda su estructura no harán mucho por las personas, y que ese sujeto común debe buscar sobrevivir también desde lo colectivo. Y, por ello, su reflejo lo encuentra en la tradición, en lo que otros están pensando y sufriendo de la misma manera porque ahora que más se necesita a la imagen milagrosa en la calle, no se puede salir. Por eso no se le puede dejar morir, y sus símbolos que la mueven en cada sujeto que es consciente de ello son expuestos en el espacio público para decirse entre todas y todos que estamos, que hay vida y que los otros lo sepan, para saber que la utopía está viva. Así, ese conjunto de símbolos no muere, sino todo lo contrario. Ahí se trasciende la muerte, que algunos dirán que es un mero recurso psicológico, pero que le brinda soporte a quien la desarrolla, encontrando más fuerza de apoyo en esa constelación.

La muerte está trascendida aquí, en el mundo real, porque lo otro, la *otra vida*, sólo se sabe o se cree por fe, pero el ser humano quiere sobrevivir a esta lo más que pueda y desemboca o canaliza ese instinto a través de su cultura: fuego en el incienso que perfuma, música, colores, palabras, iconos sagrados. La muerte está trascendida porque ya no son símbolos de resignación, sino de lucha y de identificación con lo que el mundo representa todos los días. Y en esta pandemia se ha demostrado en la gente que ha salido a adornar sus casas como si hubiese fiesta sacra como todos los años, aunque no la hubo ni en 2020 ni en 2021. La gente se atrevió a ser, desde su historia, desde sus propios reflejos, y volviendo a Marx, es al mismo tiempo “la protesta contra la miseria real” (*Crítica de la filosofía del derecho* 1). Es por eso por lo que se decide hacer como cultura popular, como religiosidad de esa cultura, del pueblo, de la gente, *de lo común*, es decir desde esos símbolos sagrados y místicos que no están dispuestos a morir porque la gente no está dispuesta a morir, y lo refleja (simbólicamente) a través de lo que tiene significación en su historia, en este caso la Semana Santa.

Hay una miseria que sale a flote en esta crisis de la pandemia y nos referimos a la de otra posibilidad real de muerte que viene acompañada de incertidumbre; pero si Jesús –representado en la imagen del Nazareno que lleva la cruz a cuestas o en el yacente después de morir crucificado– “venció

a la muerte en el mundo real, ¿por qué nosotros no?”<sup>4</sup> dice la gente. Y no se trata de un planteamiento dogmático, sino de la interpretación de un evento que indiscutiblemente es sobrenatural, pero que en la narrativa y la práctica reales adquiere sentido en la metafísica del símbolo. Y esa denuncia de la miseria a la que el ser humano se ve expuesto todos los días –muerte por violencia, por hambre, a causa de enfermedades, por angustia, por depresión, por abandono, por estrés, generada por un ritmo de vida acelerado, por adicciones, etc.– adquiere un momento fuerte en la crisis del coronavirus.

Una nueva cepa viral, invisible a la mirada simple pero altamente mortífera, es la gota que derrama el vaso a un sujeto dañado que decide recurrir a sus constelaciones de tejido social histórico en el tiempo en que mejor se puede hacer: el de la Semana Santa, cuando surgió la historia *del que venció a la muerte*, lo cual en la vida real se hace todos los días en nuestra sociedad al sortear la muerte que provocan el sistema capitalista y los fuertes resabios de colonialismo. Y por eso no se está dispuesto a ceder un ápice frente a la pandemia, tampoco en lo simbólico, por lo que no hubo simple resignación. Porque, como lo señaló Adorno, en el momento de peligro y en el medio del dolor y la incertidumbre se atrevieron a pensar para que la práctica de la tradición no se quedara inmóvil, porque habría sido como matarla, y entonces sería contradictorio con haber vencido a la muerte por parte de Cristo y como se hace todos los días en nuestros pueblos. “No fue hacer por hacer o simplemente desobedecer al no salir. Lo hicimos para decir que estábamos vivos y que todos los vecinos lo supiéramos”.<sup>5</sup> Y mucho menos resignarse a que “la Semana Santa se vive sólo en casa y dentro de cada uno de nosotros”.<sup>6</sup>

Para un pueblo que sufre y lucha, eso no es suficiente. “El pensar abierto remite más allá de sí mismo. Siendo un comportamiento, una figura de la

<sup>4</sup> Testimonio de un vecino del Barrio de la Recolección, en la zona 1 de la Ciudad de Guatemala, el Viernes Santo 10 de abril de 2020. La entrevista se realizó mientras adornaba el frente de su casa con moñas negras, como si la procesión del Santo Entierro de la iglesia de la Recolección fuese a pasar en la calle de su vivienda, como todos los años. Las actividades se encontraban suspendidas por la pandemia.

<sup>5</sup> Testimonio de una vecina del Barrio El Gallito, en la zona 3 de la Ciudad de Guatemala, entrevistada el Viernes de Dolores 8 de abril de 2022.

<sup>6</sup> Mensaje de una de las radios católicas del país durante el contexto del confinamiento por la pandemia, en el 2020.

praxis, es más afín con la praxis transformadora que un comportamiento que obedece a la praxis [...]. El pensamiento tiene el momento de lo general. Lo que se ha pensado certeramente tiene que ser pensado también en otro lugar, por otras personas: esta confianza acompaña hasta al pensamiento más solitario e impotente” (Adorno 711). Si bien es cierto que Adorno escribió esto en un contexto de debates entre las izquierdas sobre el pensamiento teórico y la praxis, lo considero adecuado para lo que estoy abordando, debido a que se ve involucrada de nuevo la lucha entre el hacer de la gente desde su conciencia histórica e identificación con su historia colectiva, y los que pretenden ser los administradores de la tradición o de los procesos sociales, sean cuales sean. Así, Adorno también se encontró con las descalificaciones provenientes de algunos que se consideraban en aquel momento contextual de 1968 como los “verdaderos representantes de la praxis”. En el fenómeno al que me refiero en este ensayo, las autoridades eclesiales insistieron en que la feligresía se limitara a realizar ejercicios espirituales en la intimidad de la casa. Claro que era necesario guardar las medidas de bioseguridad, pero la religiosidad popular es un proceso de conexiones en tejido social histórico y así fue pensada por muchos y muchas quienes decidieron enfrentar el momento desde la importancia del símbolo: y desde ahí elaboraron su praxis, la construyeron de manera colectiva en ese enfrentamiento de resistencia por la vida, la esperanza y la utopía. No se sintieron solos, y la impotencia a la que se refiere Adorno logró ser superada al darse cuenta de que muchos lo hicieron.

### **Espiritualidad y religiosidad como expresiones del sujeto dañado que busca esperanza ante la muerte**

Ese contexto se identificó por el sujeto, tal y como dice Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como ha sido» [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (*Sobre el concepto de historia* 306). Porque si sólo se hubiese “reconocido” como tal, se queda inmovilizado. Lo que hizo la gente fue *articularse en su presente desde ese pasado, desde su identificación histórica*. Y la Semana Santa se expresó como símbolo de resistencia para que ella no muriese, y tampoco los sujetos, ante una hecatombe como la pandemia del Covid-19.

Esa pandemia provocada por el virus SARS-CoV-2, escrita así de manera fría con códigos de letras y números que muestra la indiferencia deshumanizada del sistema, nos negó los movimientos de la tradición y nos implantó serios límites a los espacios para el ejercicio de convivencia. En ese contexto, los rituales tradicionales de la relación muerte-vida fueron golpeados por la enfermedad, la angustia y las pérdidas humanas. Sin embargo, la cultura popular salió a defender el significado de la victoria sobre la muerte, sentido central de la Semana Santa religiosa. En tal sentido, aunque no haya procesión de la imagen sagrada de devoción popular que pase frente a la casa, la gente recurrió a su símbolo de resistencia ante la muerte, paradójicamente desde el deceso mismo de la deidad –pero que resucita, según su tradición–, con el objetivo de enfrentar un *momento de peligro*, con lo que aludimos a esa interpretación de la realidad que hacemos respecto a la pandemia, desde Benjamin.

Ese sujeto dañado se encuentra de nuevo, y se ve y se sabe, en un momento de peligro, frente a un virus al cual desconoce, sabiendo que el Estado y el sistema en toda su estructura harán muy poco por las personas, y que entonces se deben encontrar formas éticas para sobrevivir. La gente conectó con el símbolo y la idea, como lo hace el sujeto revolucionario que sabe que no es un momento de resignarse, sino de esperar con paciencia para enfrentar los problemas. Uno de ellos es el de la muerte, a la cual se le debe eludir y que con la pandemia se percibió más cercana; no obstante, la vida en el sistema actual nos enfrenta a morir por violencia, desnutrición, malnutrición, enfermedades diversas o accidentes. En ello, las luchas por esa sobrevivencia no son suficientes si son individuales: siempre deben ser colectivas. El capitalismo nos hace creer que el pueblo no es capaz de dirigirse a sí mismo ni de identificar sus momentos de peligro y por ello se le quitan las posibilidades de organizarse, incluso hasta en el manejo de sus religiosidades y la espiritualidad. La religiosidad popular no considera que la tradición o la espiritualidad deban ser contemplativas y que se ejerza la obediencia resignada, ya que la tradición es movimiento, resistencia, luchas, y en este contexto de la pandemia del Covid-19 el pueblo no se resignó a sólo esperar en casa, sino a ejercer el movimiento de sus símbolos que lo reconectan con la identidad histórica poderosa de la Semana Santa. La expresión del símbolo conectado con ese pasado que es simbiosis con el presente y representación de significado con este tiempo, se colocó en

balcones, puertas, ventanas, banquetas, atrios y otros espacios públicos. Cuando lo vi, me hizo pensar en la esperanza y saber que no estaba sólo en esto desde mi subjetividad. Pensé constantemente en Benjamin y en los significados dialécticos que tiene cada imagen que miraba y que registraba en mi memoria y en mi cuaderno de trabajo de campo etnográfico.

### ***Esa muerte que nos hace vivir<sup>7</sup> y que nos hace luchar***

Regresando a Benjamin, en sus *Tesis de filosofía de la historia* expresa que:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer. (10)

Desde la historia crítica, es fundamental identificar la acción del sujeto social que define y evidencia su historia, el sentido de ella y del *ser-sujeto* en esa historia (que es ineludiblemente colectiva) y de sus luchas para sobrevivir y seguir dirigiéndose a la utopía, lo que implica el espacio-tiempo en el presente. ¿Qué había que perder en adornar las casas en la calle por medio de las imágenes de la religiosidad popular? A través de posicionar el símbolo con una flor que se fue a dejar en la puerta de la iglesia cerrada, por ejemplo, se estaba recobrando el mundo. Porque las luchas por esa sobrevivencia son fundamentales, aunque no lo parezca debido a que el neoliberalismo nos impone cada día con más fuerza un individualismo atroz. El sistema dominante insiste en hacernos creer que el pueblo no tiene la capacidad de organización ni de identificar sus momentos de peligro y por ello se le hace creer que sólo una autoridad estatal o eclesial puede decir cómo ejercer la vida, incluyendo la espiritual. El pueblo sabe que su espiritualidad

---

<sup>7</sup> Frase dicha por el jesuita y antropólogo Ricardo Falla (1993).

es un bastión histórico contra las acechanzas que lo ponen en peligro, por lo que al estar ausentes sus imágenes en la calle como los símbolos más sagrados de una tradición que rememora la muerte y la resurrección para acceder a una nueva vida, debe acudir a los símbolos de la religiosidad y piedad populares para exponerlos en sus espacios privados, pero fundamentalmente en los públicos, retomándolos como todos los años, sólo que ahora de manera diferente. No obstante, el sujeto es permanentemente desposeído de esos espacios, por lo que de forma constante lucha en ellos y por ellos, ganándolos en ese ejercicio de resistencia desde la religiosidad y piedad populares, logrando reencontrarse y hacerlos suyos.

Desde el oficio de historiador y antropólogo crítico, pero también de participante anual en las procesiones y quien salió a la calle a pesar de la pandemia, es lo que identifiqué en esa Semana Santa del 2020 sin rituales normales. Evidencio que la gente no tuvo conformismo, aunque sí precaución, que no es lo mismo: la gente supo identificar su tiempo y lo expresó como pueblo. El “¡Proletarios de todos los países, uníos!” del *Manifiesto Comunista* se amplió a otro tipo de sujeto, que también es proletario en su inmensa mayoría, pero que en este caso se trata de otra identificación que tiene que ver también con la clase y las necesidades surgidas de ella, es decir, la religiosidad popular. Ese sujeto del pueblo ha tenido que luchar incesantemente contra un sistema que lo explota, lo cual tampoco significa que haya generado una conciencia de clase; sin embargo, determinar eso no es el objetivo de este ensayo, sino resaltar que la religiosidad popular es otro mecanismo de las resistencias para enfrentar un enemigo al que hoy se fortalece con un virus, aunque no haya una conciencia plena de clase en ello, pero sí acción colectiva o praxis de colectividad, lo cual es un paso importante. Y al virus sistémico debe ser vencido también, hay que plantársele a la cara, confiando en que la figura metafórica del Mesías es en sí todo el misticismo que envuelve al espíritu que se dispone a defender la utopía porque está perdiendo inclusive ese momento tan esperado una vez al año y que le da muchísimo sentido a continuar en la lucha diaria, o sea el paso de una imagen sagrada que le otorga esperanza y que ahora no pasó.

Por ello, lo que sucedió en este campo de la religiosidad popular en 2020 no es religión hegemónica, es decir aquella que es acción contemplativa y de obediencia que cree en un Mesías abstracto e inalcanzable, que sólo vendrá por algunos. No. La religiosidad popular lo configura como el

vencedor del Anticristo, traduciendo a Benjamin, que es el sistema mismo de dominación, y que, aunque la gente no tenga la conciencia de clase para comprenderlo, lucha todos los días para sobreponerse a su poder. Es el culto a la muerte “que nos hace vivir”, porque sin esperanza en la vida no se comprende a la muerte, tal y como lo plantea Ricardo Falla (1993) y lo demuestra en sus trabajos acerca de por qué los funerales son convertidos en una fiesta por el pueblo. De ahí la identificación con el Cristo que pasa en procesión por el espacio público, representado en la imagen escultórica de cada Semana Santa, porque qué más humano que la muerte para que la deidad se conecte con el sujeto común. Por ello es por lo que el sistema intenta limitar esas luchas de la religiosidad popular y convertir al sujeto en un aliado al que después elimina. Es lo que hace también la religión dominante, por ejemplo, que se representa y expresa en aquellos que pretenden que la tradición no sea de la gente y actúan como policías que la norman y la controlan, en favor del poder eclesial, estatal y económico. De ahí que Benjamin comience su “Tesis VII” sobre la Historia con una cita de Bertolt Brecht: “Pensad qué oscuro y qué helador es este valle que resuena a pena” (11). La gente lo sabe y reconoce que se trata de un elemento común. ¿Y encima hay que pasar encerrado en casa durante la pandemia sin siquiera el consuelo de la tradición que se espera con ansia, y por eso es al mismo tiempo esperanza? La respuesta del pueblo fue exponer sus símbolos con todo el poder histórico que representan, siendo uno de ellos precisamente el de las esperanzas.

### Obras citadas

- Adorno, Theodore. “Resignación”. *Crítica de la cultura y sociedad*. Tomo II. Akal, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Aguilar, Felipe (Ed.). *Contemplaciones. Historia, Arte y Cultura de la Semana Santa de Guatemala*. Punto 3 Editores, 2009.
- Álvarez Arévalo, Miguel. “Algunos datos para la historia de Jesús Nazareno de la Merced de Guatemala”. *Alero*, n. 24, julio-agosto de 1977.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Gorla, 2012.

- . “Sobre el programa de la filosofía venidera”. *Obras*. Libro II. Vol. 1. Abada, 2010.
- . *Sobre el concepto de Historia*. *Obras*. Tomo I, Parte 2. Abada, 2008.
- . *Tesis sobre la historia. Y otros fragmentos*. (Conocidas también como *Tesis de filosofía de la Historia*). Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. Ítaca / UACM, 2008.
- Chaulón Vélez, Mauricio José. “La Hermandad del Señor Sepultado de Santo Domingo como espacio de legitimación de los grupos de poder en Guatemala. El caso de la década de 1970”. *Anuario Estudios*, 2009, pp. 13-55.
- . *La Hermandad del Señor Sepultado del templo de Santo Domingo, en la Ciudad de la Nueva Guatemala de la Asunción, y sus niveles de relación con grupos de poder político y económico durante el siglo XX*. Tesis de Licenciatura en Historia. Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2009.
- . “Análisis de la construcción histórica de relaciones de poder en la Semana Santa guatemalteca. Aproximación al caso de la Asociación de Jesús de Candelaria. Dialéctica de las representaciones, la jerarquización y las identidades”. *Estudios Digital*, n. 1, octubre de 2013. En <http://iihaa.usac.edu.gt/revistaestudios/index.php/ed/article/view/145>
- . *Representaciones sociales y relaciones de poder en la Semana Santa guatemalteca: el caso de la Asociación de Devotos Cargadores de la Consagrada Imagen de Jesús Nazareno de Candelaria*. Tesis de Maestría en Antropología Social. Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2013.
- . “El tiempo de la Semana Santa guatemalteca. Lenguajes, luchas, rupturas y comunidades”. *Un pueblo frente al espejo. Nueva narrativa de la Semana Santa guatemalteca*. Fernando Barillas Santa Cruz, Luis Méndez Salinas y Mauricio José Chaulón Vélez (Eds.) Maíz y Olivo Ediciones, 2021.
- Espíndola, Ernesto (Coord.). *La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) / Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 2021.
- Díaz Castillo, Roberto. *Cultura popular y clases sociales*. Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2005.
- Falla, Ricardo. *Esa muerte que nos hace vivir. Estudio de la religión popular de Escuintla (Guatemala)*. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, UCA, 1993.
- Marx, Karl. *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Grijalbo, 1968.
- Marx, Karl y Friederich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. Editorial Verde Olivo, 1976.

- Méndez Salinas, Luis. “Un reino de este mundo. La Semana Santa en Guatemala”. *Un pueblo frente al espejo. Nueva narrativa de la Semana Santa guatemalteca*. Maíz y Olivo Ediciones, 2021.
- Pastoral de Religiosidad Popular. *Análisis de las actividades de Semana Santa para el 2022, en el contexto de la pandemia de Covid19*. Arzobispado de Guatemala, 2022.
- Rodríguez, Anayansy. *Informe del INGUAT sobre actividades turísticas en Semana Santa*. INGUAT, 2022.
- Solórzano Foppa, Julio. “Valor económico de la Semana Santa en la Antigua Guatemala”. *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos. Cuaderno n. 19. Políticas Públicas y Turismo Cultural en América Latina: siglo XXI*. Coordinado por Erika Rodríguez González. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo, 2012.
- Ubico Calderón, Mario Alfredo “Semana Santa en el Reino de Guatemala: cuando no hubo procesiones”. *Suplemento Cultural Especial de Semana Santa*. Diario La Hora, 30 de marzo de 2010.
- Urquizú, Fernando. *Nuevas notas para el estudio de las marchas fúnebres en Guatemala*. Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2003.



# La pirámide de la restitución: imágenes auráticas de pasado maya<sup>1</sup>

CARLOS RAFAEL CASTILLO TARACENA  
*Universidad de San Carlos de Guatemala*

## **Cepillar la historia maya a contrapelo**

Las nociones de imagen dialéctica e imagen aurática de Walter Benjamin que encontramos en sus *Tesis sobre el concepto de historia*, *el Torso de Apolo*, y *Excavar y recordar*, entre otros textos filosóficos, permiten plantear una exploración de lo sagrado en los estratos de la memoria maya, en el devenir de sus luchas a contra vía de conceptos y conceptualizaciones del *preterismo* hegemónico y de miradas arquetípicas y disciplinarias de violencia administrativa y simbólica estatal. Este método dialéctico, propuesto por este arqueólogo del futuro, según nuestra interpretación, sugiere analizar la imagen de pasado petrificado, atemporal, anteponiéndole la imagen de pasado tenso y compulsivo que visualiza un cruce de caminos, en donde lo olvidado en la historia se hace presente en el *aquí* y el *ahora* (Bloch) del que recuerda.

Este índice historiográfico con sentido benjamiano visualiza la superposición de pasados vivos que se enfrentan al mito, al progreso, al despojo originario. A la pirámide invertida, imagen dominante en las lógicas de la

---

<sup>1</sup> En este artículo el término maya se utiliza como sustantivo para referirnos al conjunto de pueblos y culturas que pertenecen a una misma familia lingüística, y a la vez, como adjetivo para aludir indistintamente a mundo maya o civilización maya (Sharer, 1999). El mundo maya (Herderson 61) ocupaba la porción sureste de la macro área cultural mesoamericana, y a parte de los patrones básicos ampliamente distribuidos en América –como los sistemas de cultivo, entre otros–, los mayas comparten con los mesoamericanos la religión y la visión de mundo.

industria cultural, se le antepone la pirámide de la restitución, imágenes dialécticas en el interior de rituales y ceremoniales de lo indígena guatemalteco que recuerda en el presente las tareas no cumplidas en sus luchas. Su imagen aurática extrae de la memoria la urgente tarea por restituir lo común expropiado, al mismo tiempo que organiza *lo importante* en la actualización de valores del pasado en el presente.<sup>2</sup>

Este despertar político, como propone Diego Gersovich (2009), es una manera de mirar lo urgente de lo común humano y lo importante en crear alternativas a la violencia del mercado rescatando imágenes barrocas de resistencias. Por un lado, contenidas en el historial de acumulación y de patrimonio cultural petrificado, homogéneo y vacío, y por el otro, por historias indígenas del devenir antagónico en ideas y actos que actualizan lo común.

Las resistencias indígenas al olvido en la vigencia y defensa de lugares sagrados asemejan al rostro de boca abierta y ojos desorbitados del “ángel de la historia”, quién expulsado del paraíso observa perplejo e inconforme la acumulación de ruinas sobre ruinas. La experiencia del ángel benjamiano en las luchas indígenas puede interpretarse como un sentimiento de pérdida, es un “dolor profundo e inconsolable que desata una honda rebelión moral” (Löwy 106). La imagen de la pirámide invertida en la subjetividad indígena permite testimoniar la pérdida, pero también potencia sentimientos de restitución de la experiencia milenaria. Es un viaje de ida y vuelta hacia el pasado que, como subraya José Carlos Mariátegui, manifiesta el *pathos* negativo de un “espíritu agónico” que recuerda la inaplazable tarea por reencontrarse con el mundo en libertad real frente a las fuentes de valor (106).

La pirámide de la restitución en las luchas indígenas es imagen de deseo.<sup>3</sup> Es dimensión utópica y prospectiva de su conciencia práctica que potencia tentativas audaces –diversas y contradictorias– de restablecimiento de los bienes comunes. Redención y utopía le atraviesan. Al brillar en el horizonte pone al descubierto el antagonismo originario entre expropiados y expropiadores. En la “Tesis II” de las *Tesis sobre el concepto*

<sup>2</sup> Fernando Matamoros Ponce hace un acercamiento conceptual de mitos, tradiciones e imaginarios en lo urgente y lo importante en las luchas indígenas en el México moderno. Es decir que un árbol de Guatemala es el árbol de los mexicanos (Matamoros Ponce 2017c).

<sup>3</sup> Fernando Matamoros Ponce hace un acercamiento de una “sociología de los interiores” para subrayar que el deseo y aspiraciones utópicas se manifiestan en la práctica de una conciencia que, aunque contradictoria, es principio y final del hombre genérico en su lucha por construir un mundo mejor (Matamoros Ponce 2017a).

*de historia*, Walter Benjamin (en Löwy 2005) reflexiona sobre el individualismo que ha perdido el deseo colectivo en un egoísmo individual. Para él, la tarea del historiador en la política es mirar que las imágenes de felicidad son inseparables de la redención. La tarea de los arqueólogos del futuro consiste en explorar y excavar en los sustratos de la memoria maya imágenes auráticas de pasado para recuperarlas como patrimonio cultural de esa frágil fuerza mesiánica, aplastada por cañones y represión.

Como se atestigua en los registros de la defensa de lugares sagrados indígenas en América, la imagen de deseo surge en el gozne entre la esperanza de una vida libre del avasallamiento y explotación, colonial y neocolonial, al mismo tiempo que como urgencia de la necesidad de acción revolucionaria para producir algo nuevo frente a la muerte descrita en el destino del progreso. La imagen aurática actualiza la alegoría de la experiencia con un mundo fragmentado, en donde el transcurrir del tiempo no significa progreso sino desintegración (Buck-Morss 36).

Cepillar la historia maya *a contrapelo* consiste en visualizar imágenes dialécticas de pasado en el presente en su manifestación aurática. La defensa de lugares sagrados manifiesta un ideal autárquico (Clastres 2004) que subyace en la memoria de pueblos y culturas que históricamente han vivido de su trabajo en disposición de bienes comunes naturales y sociales.

### **Defensa de lo sagrado**

En el libro *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona* de Jan de Vos se recupera la experiencia contemporánea de los indígenas tzendales con la política y la religión en la Selva Lacandona. El sueño o la utopía presente en el corazón de los tzendales en ese recóndito y selvático territorio, aislado del panorama político del sureste mexicano y sus fronteras con Guatemala, hasta el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, fue contar con una Iglesia autóctona, basada en su composición simbólica e imaginaria con los catequistas, presidentes de ermita y principales no foráneos, es decir, que todos pertenecieran a la comunidad (De Vos 216). Así, como se puede conocer en el contenido de las convocatorias que giró el líder ideológico de la rebelión de los tzendales de 1712, Sebastián Gómez, el diácono tzendal, Domingo Gómez, en su discurso para la reunión de presidentes de zona de catequistas

y presidente de ermitas, celebrado en marzo de 1975, expresa que el sueño por el control de la Iglesia se basaba en contar con representantes genuinos, gente que no fuera externa a la comunidad y que viviera de su trabajo y pensara como ellos, “O sea, que el diácono no se desarraigue de su comunidad para su formación, que no sea impuesto de arriba, que viva con sus hermanos, que se sostenga de su trabajo, que es el del servicio a su comunidad”<sup>4</sup> (De Vos 216).

Este planteamiento expresa las características de un sujeto comunitario afín a formas colectivas de trabajo vivo, aún bajo el manto de formas de despojo múltiple y continuo. Siempre abonadas en el tiempo por sueños de restitución, latentes en la memoria colectiva. Imaginarios indígenas que reflejan en el símbolo, en la palabra y en la imagen, sentidos de comunidad. En los caracoles zapatistas y en el devenir constitutivo del sujeto comunal del presente, al sembrar la tierra, se siembra también autarquía. Este ideal autárquico se expresa en la ritualización de lo sagrado de la vida en el territorio. La vigencia y defensa de los lugares sagrados en tierras mayas actualiza al sujeto gregario arqueológico quien frente al saqueo múltiple y continuo que impone el extractivismo, antepone actitud crítica y pensamiento reconstitutivo. Estas antiguas piezas arqueológicas resplandecen en los estratos más profundos y significativos de su memoria como navajas de obsidiana que cortan la linealidad del tiempo.

En este encuentro con el pasado desde el presente, la cosmovisión mesoamericana y la emergencia de nuevas éticas socio-ambientales se reconocen electivamente en correspondencias de lo urgente de la sobrevivencia en la lucha en contra del despojo, pero también lo importante de los valores estéticos y eróticos inscritos en la naturaleza de las comunidades. Las experiencias, nutridas de los imaginarios del pasado religioso y espiritual indígena, contribuyen a la subversión de la racionalidad devastadora del capitalismo, permitiendo activar luchas orientadas a limitar las prerrogativas de uso existentes sobre el hacer humano y la naturaleza. Las luchas indígenas por los bienes comunes son paradójicamente sagradas contra los mitos establecidos en las religiones, administrándose con el Capital. En tanto que se elaboran restaurando múltiples experiencias de trabajo vivo en donde el saber, la filosofía y praxis se fusionan en una cultura de defensa de lo sagrado de la vida, estas

---

<sup>4</sup> Testimonio del padre Mardonio Morales quién estuvo presente en la reunión (De Vos 215-6).

responden a búsquedas y reencuentros de correspondencias históricas que los pueblos originarios tienen con su historia.

Al desenterrar y recordar (Benjamin 2010) lo que está pendiente, señalan el lugar que ocupa el recuerdo en las luchas del presente. La historia indígena *a contrapelo* es abiertamente reconstitutiva de lo común de la experiencia a través de una memoria de los vencidos, pero, al mismo tiempo, en los recuerdos de imaginarios que surgen del fondo de los olvidos. Los lugares sagrados, más allá de lugares de decoración absoluta del turismo y de sitios de religiosidad de lo primitivo en el movimiento al progreso establecido en los mitos del Capital, representan espacialidades de lo común maya. Si su identificación como patrimonio cultural corresponde a la forma estatalizada los desbordamientos políticos, no identitarios (Adorno 1984), se construyen en la experiencia de lo común de la vida. La defensa de lo sagrado se puede interpretar metafóricamente como una pirámide de restauración, imagen opuesta a la pirámide invertida que lanza el espejo de la dialéctica. Así como lo propuso Benjamin en *El Torso de Apolo*, las y los arqueólogos del futuro deberán desenterrarla y restaurar las partes faltantes.

### **Lugares sagrados: territorios de vida de los mayas de Guatemala**

En el XII Congreso de Estudios Mayas celebrado en la Universidad Rafael Landívar en 2017, el intelectual maya *ach'i* Roberto Morales Sic reveló que actualmente en Rabinal, Alta Verapaz, Guatemala, existen alrededor de 4 mil rajawales. El rajawal es una persona que cumple una función social orientadora y sanadora, en las comunidades mayas de las Tierras Altas del Norte. Al igual que los especialistas del *Tzolkin*, los *ajq'ijab'*, moldean la vida espiritual de las personas facilitándoles la conexión simbiótica y espiritual con el entorno. Son personas que su vocación es cuidar de la madre Tierra; son los protectores de la vida en común. Morales Sic explicó que los rajawales pertenecen a una tradición que emerge de la cosmovisión ecológica holística de los mayas. Los sabios mayas hablan de la vida a través de conceptos como *k'aslemal* (buen vivir) o *raxnaquilk'aslemal*, que se traduce al español como “plenitud de la vida”;<sup>5</sup> mientras que el capitalismo sólo nos enseña a *tener*. Por ello, señala Morales Sic, la importancia de ser y

<sup>5</sup> Traducción sugerida por Miriam Pixtun. Comunicación personal 28/09/2017.

trascender el tener para la salvación de la vida del hombre en su forma completa de pensamiento y obra. Siguiendo con sus ideas, la cosmovisión maya permite una ética religiosa de vivir en el mundo basada en los principios como la alegría, el amor y la cooperación (2017). Los primeros dos son maneras de sentir lo real, y el tercero, la forma organizacional elemental en su historia. Esta herencia del ser genérico maya también es común para aquellos que no nacieron en hogares mayas, pero si comparten históricamente su cultura gregaria. Así como para muchos mayas que viven en las fragmentaciones y contradicciones que genera el Capital.

Cuando Walter Benjamin escribió en su “Tesis IV” “lo refinado y lo espiritual en la lucha de clases se experimenta..., *en retrospectiva, como coraje, como humor, como astucia, como inquebrantable firmeza*” (en Löwy 66-7), señalaba los finos hilos que, aunque frágiles, mueven la historia del sentido único (“Excavar y recordar”). Nos parece que estos hilos del materialismo histórico, movilizados por el enano teológico y político de la historia del “hombre genérico”, completo, son dimensiones gregarias de la tradición comunitarista maya, tanto de ayer como en estos tiempos de despojo.

Recordar a la cultura maya como trabajo vivo es retrotraer en el tiempo de las luchas los valores de una vida autogestora, en donde el hacer mesoamericano, pese a los despotismos prehispánicos, se representaba en múltiples formas del arte y la estética. Utopías que se mueven como *fe combativa* (Mariátegui 7) y señalan el horizonte de restauración. El recuerdo que surge de la memoria del desarrollo social alcanzado por las sociedades mesoamericanas, antes del despojo originario, actúa de manera retrospectiva en subjetividades revolucionarias de personas, organizaciones y comunidades indígenas. Los lugares sagrados, en su calidad de territorios de la vida, existen en esta contradicción, entre despojo y restauración. El acervo ritual que los rodea está lleno de formas diversas y heterogéneas de lo político como cultura (Echeverría 2001). Son los archivos que les permiten re-comunalizar lo fragmentado. No son museos de la palabra y la imagen, sino el patrimonio vivo que permite restaurar la memoria de la experiencia comunitarista. Son, por así decirlo, el “torso de Apolo” despedazado (Buck-Morss 24) a partir del cual se restaura en la memoria lo pendiente en las luchas por lo común.

Por eso pensamos que las luchas por el concepto de *lugares sagrados* devienen representaciones en la cultura de lo ya vivido. Los patrimonios

vivos de los pueblos ancestrales, en términos generales, se manifiestan en la cultura gregaria, en las relaciones sociales con el saber ambiental en sus formas políticas que, en conjunto, generan y mantienen la relación simbiótica entre el ser social y su entorno. Hace más de quince años el proyecto de investigación *Atlas Etnoecológico de México y Centroamérica* se planteaba un concepto convergente de conservación simbiótica –el cual toma prestado de B. Nietschmann–, derivado de 30 años de investigación biológica de la conservación, la lingüística y la antropología de culturas contemporáneas, así como de etno-biología y etno-ecología: el de *diversidad biocultural* (Toledo, Alarcón-Chaires y Moguel 9). Con este concepto, los autores indicaban el traslape geográfico entre riqueza biológica y diversidad lingüística, entre los territorios indígenas y las regiones actuales y proyectas de alto valor biológico. Este acercamiento conceptual, les permitía reconocer en los pueblos originarios los principales pobladores y manejadores de hábitats bien conservados, certificado en un comportamiento orientado al conservacionismo derivado de su complejo de creencias-conocimientos-prácticas pre-modernas (Toledo, Alarcón-Chaires y Moguel 9).

Entonces, podemos afirmar que cultura agraria mesoamericana es un conjunto de cosmovisiones, conocimientos y prácticas que producen y reproducen materialmente la vida. Los lugares sagrados son las topias de la memoria y donde se reproducen subjetividades comunitaristas. Los *ajq'ijab*, de manera similar que los rajawales, son depositarios de este *kosmos*, de este *corpus* y de estas *praxis* que se traducen en éticas y políticas socio-ambientales, transmitidas de generación en generación, que hoy por hoy abre caminos para re-conectar la existencia humana con lo esencial de la vida.

### **Wachuq'ij (esencia del ser)<sup>6</sup> y la importancia de sentarse frente al fuego**

El fuego tiene una importancia fundamental en las cosmovisiones indígenas mesoamericanas. Entre los mayas del Altiplano guatemalteco es considerado el corazón del hogar, bien vital que permite a las familias campesinas cocinar sus alimentos y calentar la vivienda. En el libro del consejo de los *k'iches* escrito a mediados del siglo XVI, el *Popol Vuh*, se hace referencia a la migración histórica de los linajes fundadores en tiempos antiguos. En su

<sup>6</sup> Nan Miriam, Comunicación personal, 2017.

caminar en la oscuridad de miedos ante la muerte, sorteaban la vida en los caminos de frío y de hambre. Hubo una larga noche que duró nueve días, hasta que por fin salió nuevamente el Sol, y con este, el advenimiento de mejores tiempos, de nuevos territorios, buenas cosechas. El astro Sol representa el fuego de la vida.

Esto fue, pues, el amanecer, el aparecimiento del Sol, de la Luna y de las estrellas. Grande fue la alegría de Balam Ki'ize', Balam Aq'ab, Majuk'utaj e Ik'i Balam cuando vieron al lucero de la mañana, apareció primero; resplandecía cuando salió, venía adelante del Sol. Enseguida desarrollaron su incienso el que habían traído del Oriente; sus corazones se regocijaron cuando desarrollaron las tres variedades. (Colop, Sam, 2008 156)

En este sentido, el fuego sagrado es considerado por los mayas un medio para comunicarse con el entorno espacial de los cuatro puntos cardinales, con la temporalidad de ancestros y fuerzas de la naturaleza que hacen posible la existencia humana y la naturaleza. Un medio para invocar, agradecer y ofrendar la vida como sacrificio, un trabajo de las energías que interactúan entre sí y hacen posible la vida en una diversidad de formas y sentidos. En la combustión de los materiales que se entregan a las llamas como parte de un ritual de afinidad electiva con todo lo vivo del entorno. Según su pensar, todo lo que nos rodea está vivo e interactúa de maneras múltiples y heterogéneas con el ser humano. La cultura maya, en este sentido, es la representación de la simbiosis generada en este acto de reconocimiento.

Walter Benjamin llamó a este acto de reconocimiento la historia natural de la humanidad. De acuerdo a esto, la historia maya puede conocerse a través de su cultura agraria. Sus maneras de *pensar* y *sentir* vienen preñadas de las experiencias que han tenido y siguen teniendo con la naturaleza: con la tierra, madre nutricia; con el agua, hermana natural; con el Sol, padre cósmico vital, el color de nuestra sangre, el maíz rojo (Cuma Chávez 2017); con las aves, hermanas menores; con el fuego, elemento vital y medio de comunicación; con las rocas, oídos de la tierra.

En el ceremonial maya diferentes tipos de semillas, productos hechos de resinas de árbol, flores, plantas aromáticas, candelas, frutas y bebidas, son ofrecidos a lo que ellos consideran que es, en conjunto, la existencia humana. A través del fuego se alimenta a los nawales, a manera de agradecimiento por el bienestar material proporcionado. Por eso el calendario

ritual marca el tiempo de la vida. En el *Cholq'ij* se cuenta el tiempo a través de la presencia de 20 energías. A cada uno de ellos corresponde una energía de la naturaleza. El material llamado *cuilco*<sup>7</sup> sirve para agradecer a cada una de estas. El *ajq'ij* agradece y ofrenda sacrificialmente a cada nawual lo que consideran entes vivos y sagrados. Sagrados por que hacen posible la vida como ética y política socioambiental. En las ofrendas al nawal *q'anil* (semilla) se agradece por la esencia de la vida y por las semillas que hacen posible la producción de comida. Al nawal *Tz'ikin* (Ave) se le ofrendan semillas para agradecer por las aves y su papel en la vida. A la energía *Keme* se le ofrendan velas de cebo con el objetivo de que los difuntos alumbren su hogar y nuestro camino. A *T'oj* se le ofrenda romero en agradecimiento por la sabiduría y buen consejo.

Las reuniones alrededor del fuego en los altares sagrados mayas también son momentos clave para la consulta comunitaria y las puestas en común. En palabras de una *ajq'ij* y defensora de derechos humanos en Guatemala: “La ceremonia maya es la asamblea”.<sup>8</sup> Por su lado un *Tat*<sup>9</sup> o una *Nan* nos enseñan que la espiritualidad maya no es religión como tal sino más bien, una manera de existir en el mundo.<sup>10</sup> Las reuniones alrededor del fuego sagrado permiten restaurar la memoria maya como comunidad y política. En ellas, además de la espiritualidad de los nawales y los ancestros, se dan cita las consciencias mayas. En este diálogo con lo sagrado se busca sublimar la consciencia alienada para reconectar sensibilidades del respeto ético hacia la vida.<sup>11</sup> Por eso, como bien nos señala Morales Sic, la búsqueda de la salvación de la madre Tierra se realiza a través de la espiritualidad como potencia y/o latencia de movimiento utópico.

En los altares sagrados se reflexiona sobre “la utilidad de la existencia”. Por eso, la palabra *wuch* se traduce al idioma español como “equilibrio de la vida”, lo cual se da en comunidad y como persona. *Wachu'ij* que significa “fuego sagrado” se convierte en la producción de espacialidad de la consulta y el consejo inspirado en la búsqueda del bien común.<sup>12</sup> Aunque pareciera

<sup>7</sup> Pequeño (8mmx3mm) aglutinado de semillas, madera y resinas.

<sup>8</sup> Nan Miriam, Comunicación personal, 2017.

<sup>9</sup> En la tradición maya kaqchikel por lo regular cuando una persona recibe vara y se convierte en un o una *ajq'ij* a su nombre se le antepone la palabra *Tat* la cual traducen como “padre”.

<sup>10</sup> *Tat* Donato, Comunicación personal, 2017.

<sup>11</sup> *Tat* Donato, Comunicación personal, 2017.

<sup>12</sup> *Tat* Donato, Comunicación Personal, 2017.

un misticismo sin relaciones sociales, la espiritualidad que lo produce viene preñado de la experiencia con el mundo. Un mundo donde existe la complementariedad de la vida comunitaria, según está consignado en la memoria y en los registros de su cultura gregaria. La ontología de este sujeto histórico es, por tanto, la vida en común como esencia. El *wachuq'ij* es la búsqueda del equilibrio entre lo vivo del entorno. Por eso, en los lugares sagrados y en los altares sagrados se dan cita energías de lo vivo –representado en nawales– que aconsejan y equilibran la existencia humana en la tierra.

Según nos enseñan esta filosofía, perder la esencia, en este caso, sería extraviar la conexión con el mundo vivo. De esta cuenta *sentarse frente al fuego*<sup>13</sup> es una tradición que permite organizar la vida comunitaria. En esto radica la importancia del ritual, su efecto político es reflejo de símbolos y alegrías de historia a contrapelo. Lo sagrado en las luchas biopolíticas mayas centra la mirada en la producción y reproducción de la vida. Nada está inerte o muerto, pues hasta sus difuntos participan en procesos constitutivos de la historia, como suceso y no como algo en el tiempo perdido de mitos de la modernidad. En estos mitos se encuentran los portadores trascendentales de la memoria histórica de la comunidad, pues al citar sus nombres traducen una conexión con sus palabras y sus experiencias. En otras palabras, diría Benjamin (2000), la tarea del traductor es, justamente, rastrear en los fondos arqueológicos de la historia las motivaciones, sentimientos y relaciones sociales de comunidad con la naturaleza. En este sentido, las filosofías negativas del pensamiento maya reabren una perspectiva civilizatoria sobre el progreso humano. Nociones *kaslemal*, y *wachuq'ij* representan la espacialidad y temporalidad de la comunidad en los lugares sagrados con sus ceremonias, estos últimos medios y formas de pensar la vida comunitaria. De esto último radica su importancia. Ni los dueños y gerentes de la empresa inmobiliaria que cercó el lugar sagrado y sitio arqueológico *Tulam Tzu* en 2006, destruyendo uno de los más antiguos centros astronómicos prehispánicos del altiplano central guatemalteco, ni la cúpula empresarial nacional y transnacional en Guatemala, que frenó la Iniciativa de Ley No. 3835 sobre Lugares Sagrados, darían por válido este argumento. La cultura patrimonial dominante niega el pensamiento maya,

---

<sup>13</sup> Tat Donato, Comunicación Personal. 2017.

pues sus lógicas representan la alienación del fetiche de la producción, distribución y consumo de mercancías vaciadas de contenidos.

Sin embargo, el pensamiento maya es visión prospectiva de muchos otros mundos. El bosque encantado de Boulogne en París es metafóricamente el mismo que los mayas representan en las luchas por la naturaleza. Así, podemos observar que la población mestiza de la Comunidad de la Resistencia de La Puya en San Pedro Ayampuc ha sabido comprender y compartir su ética ecológica en las Ceremonias Mayas. El re-encuentro con el pensamiento maya es un resplandor, destellos de la historia en los *instantes de peligro* (Benjamin, “Tesis IV” en Löwy 75), cuando el despojo de la acumulación capitalista se materializa en los multiculturalismos posmodernos neoliberales. La mina el Tambor, y las más de una veintena de licencias en proceso de exploración y excavación en marcha, representan un peligro para todas las formas de vida en la región. En este territorio ubicado al norte del Departamento de Guatemala, marcado por la diversidad étnica, también se comparten maneras de hacer y de pensar cosas. Son territorios de lo ya vivido. Sólo basta con conocer las cocinas de las abuelas mestizas de la Aldea La Choleña, en San José del Golfo y compararlas con las cocinas mayas de San José Nacahuil, en San Pedro Ayampuc y veremos sus afinidades culturales. Ambas comparten la raíz mesoamericana. Son dos culturas hermanas que han sabido gestionar bienes comunes, tanto naturales como sociales, pese a las fragmentaciones comunitarias provocadas por la cultura patrimonial y los extractivismos. La moral cristiana de las Comunidades en Resistencia Pacífica La Puya y el pensamiento maya se reconocen electivamente ante la amenaza minera (Pellecer González). El fuego sagrado en las Ceremonias realizadas en el campamento de la resistencia reúne pensamientos acerca de la importancia del territorio en la vida de la comunidad. Mientras en la fe cristiana encuentran el valor y el sentido de la protesta pacífica para defender su territorio, la espiritualidad maya comparte la conexión de una historia ancestral de experiencia comunitaria. En los años de resistencia pacífica se han activado altares y lugares sagrados en este territorio en conflicto. En ellos se restaura la memoria histórica comunitaria. Las distancias entre ambas culturas ahora se presentan como proximidades. Las experiencias, compartidas o no, con el territorio y su defensa, genera la vinculación de miembros de la resistencia en ceremonias mayas y

misas católicas celebradas en el campamento para generar nuevos encuentros con el territorio comunitario.

### **Ku'ux (el Corazón) y el entendimiento de la vida desde el sentir**

Según nos comparte una anciana mujer *ajq'ij* maya *k'iche'*, los seres humanos vienen dotados por la naturaleza de 20 sentidos. Estos sentidos coinciden con las energías que se representan en los 20 días del calendario ritual llamado *Cholq'ij*. En la cosmovisión maya, el ser humano está existencialmente conectado a las energías del entorno. Por el ejemplo, el *nawal Tijax* –representado en el mundo mineral por la piedra obsidiana– permite a las personas cortar con procesos, problemas y enfermedades que afectan negativamente su vida. Otro ejemplo se puede analizar en la energía del *nawal Toj*, quien manifiesta la sabiduría, el buen juicio en las cosas de la comunidad como accionar del ser humano. Según nos comparte la *Nan*, para su cultura, la palabra *winak* se usa indistintamente para referirse al número 20, al ser humano o al individuo, y al pueblo o la comunidad. En esta palabra contiene el encuentro entre el tiempo de la naturaleza, el tiempo del individuo y el tiempo comunitario.

Ya que el calendario ritual es también el conteo del tiempo de diferentes ciclos de la vida, la matemática aplicada se configura en la vida cotidiana en la forma y filosofía diferente de actuar y conducirse en el tiempo. La palabra *uk'u'x ajalinik* o “cero maya” es la idea del principio y de la fuente de la vida. La palabra *uk'u'x* se interpreta como palpitación, vibración y fermentación (de la vida) y representa a la vida como potencia y latencia (Ajxup Pelicó, Santizo Lopez y Ajxup Poroj 16-7). La palabra *uk'u'x'* también se traduce como corazón, sin referencia directa y mecánica con el músculo cardiaco, pero si a la capacidad racional de juicio y discernimiento de la persona. Pensar lo político desde el *uk'u'x* maya es reconectarse con la naturaleza desde otras éticas socioambientales. El que esta palabra represente indistintamente al “corazón” –como esencia humana– y a la “semilla” –como fuente de vida– y como “cero” –el inicio del tiempo– es evidencia del principio de complementariedad que guía la lógica del pensamiento maya. Este subraya el pensar con el corazón y no con la razón instrumentalizada por las lógicas vacías del mercado y el consumo. Así, al contrario de cómo

se podría interpretar, desde los sistemas matemáticos modernos, el “cero maya” no es el vacío sin nada, sino el impulso como relación con el Otro, donde todo parte. Ya que es “la fuente de la vida” (Ajxup Pelicó, Santizo Lopez y Ajxup Poroj 17), el tiempo, donde todo nuevamente comienza, está lleno y no vacío.

### Comentarios finales

En este sentido, como diría Walter Benjamin en las tesis de la historia: la historia no es homogénea ni vacía, sino es el tiempo lleno de constelaciones espirituales y utópicas de la humanidad. Por eso, consideramos que las filosofías negativas en conceptos como *wachuq'ij* y *ku'ux* traen a la memoria viejas historias socioambientales. Lo realmente importante del pensamiento y accionar maya en su filosofía como complementaridad es la reproducción de la vida. Todos comen en el universo; por eso, el maíz ha alimentado a los pueblos mesoamericanos por siglos, inclusive en otras latitudes de los “tiempos modernos” alimentó y sacó de la hambruna a muchos otros pueblos (Warman 1995). Por eso, ofrendar es la manera de alimentar energías de la vida, pues se trata de un equilibrio metabólico que se refuerza en la consciencia a través del ritual.

La defensa de los lugares sagrados en la forma patrimonio, estos tiempos de despojo, es la actualización de una lucha histórica por lo cercano del vínculo de teologías negativas. Dado que en la cultura maya no existe una separación teórica o práctica entre política y espiritualidad, en su defensa se expresa la disputa por estilos de vida y formas de pensar que mantienen viva, en la memoria, a la comunidad histórica. Por eso, la arqueología crítica de los lugares sagrados radica en la búsqueda de las formas históricas del decir, del pensar y del hacer, orientadas a alcanzar el equilibrio material y espiritual del ser humano. En tiempos de despojo, esta búsqueda se orienta al restablecimiento de la comunidad fragmentada a través de huicadas, motines e “idolatrías”, en que buscaron restaurar el patrimonio común.

En ese proceso la memoria comunitarista entra en disputa con las memorias patrimonialistas en un acto de crítica que pone en tensión interpretativa las formas de propiedad sobre la herencia maya, continuidad de la profanación de violencia mítica del capitalismo contra lo sagrado de la vida desnuda del *Homo Sacer*, diría Giorgio Agamben (2002). Por esto, si en la

defensa de los lugares sagrados subyace una crítica a las formas capitalista de propiedad, recordemos que, también, con su destrucción y cercamiento, se pierde el legado arqueológico de millones de partículas singulares en la particularidad regional, parte del patrimonio histórico de la humanidad de miles de años. Esta, desde luego, sigue siendo una de las tareas del que podemos llamar el arqueólogo de la modernidad: Benjamin, que consiste en rastrear para redimir aquella frágil fuerza mesiánica (Löwy 54-5), que ha sido sepultada en la catástrofe de la historia de la humanidad. Una tormenta que sigue presente en la violencia del Capital.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Taurus, 1984.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I*. Editora Nacional, 2002.
- Ajxup Pelicó, Virginia y otros. *Uk'u'x Ajilanik. Cero Maya*. Consejo Maya "Jun Ajpu' Ixb'alamke", 2003.
- Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*. Abada, 2011.
- . "Excavar y recordar". *Imágenes que piensan. Obras, libro IV, vol. 1*. Abada, 2010.
- . "La tache du traducteur". *Oeuvres I*. Gallimard, 2000, pp. 244-262.
- . "Para una crítica de la violencia". *Ensayos*. Tomo V. Editora Nacional, 2002.
- Bloch, Ernst. *El principio de esperanza*. Vol. 1. Editorial de Francisco Serra, 2004.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor, 1995. (La balsa de la Medusa).
- Castillo Taracena, C. Rafael. "Arqueología y sociedad: Reflexiones en busca de una reivindicación histórica". *Estudios*, 2006, pp. 15-27.
- . *Iximche', un lugar de memorias en Guatemala. La construcción arqueológica de la identidad*. FLACSO, Guatemala, 2013.
- Clastres, Pierre. *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- COLUSAG. *Acta Núm. 6-97*. SEPAZ, 1997.
- . *Acta No. 8-97*. SEPAZ, 1997.
- . *Acta No.16-97*. SEPAZ, 1997.
- . *Memoria de la Comisión de Lugares Sagrados 1997-1998*. SEPAZ, 1998.
- Comité de Unidad Campesina. *De sol a sol. Periódico campesino*, n. 22-23. Colección Holandesa, 1979.

- Cuma Chávez, Baldomero. *Calendario Guatemala Maya*. Centro de Espiritualidad y Medicina Maya, Chilam B'alam, 2017.
- De Vos, Jan. *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona, 1590-2000*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. Ítaca / UNAM, 2001.
- Enciclopedia de la Religión Católica, Tomo IV*. Dalmar y Jover Ediciones, 1953.
- Gerzovich, Diego. "Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamin". V *Jornadas de Jóvenes Investigadores*, 2009.
- Henderson, John. "El mundo maya". *Historia General de Centroamérica. Tomo 1. Historia Antigua*. Editado por Robert Carmak. Sociedad Estatal Quinto Centenario / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, pp. 61-134.
- Löwy, Michael. "Comunismo y religión: La mística revolucionaria de José Carlos Mariátegui". *Herramienta*, n. 51, 2005, pp. 105-116.
- . *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Mariátegui, José Carlos. "La emoción de nuestro tiempo. Dos concepciones de la vida". *Amauta*, 9 de julio de 1930, pp. 4-7.
- Matamoros Ponce, Fernando. "La 'sonrisa del fantasma' y gligos indígenas: Lo urgente e importante en la tradición y esperanza contra la violencia". *CoPala* 2.3, 2017c.
- . "L'urgent et portant. Une candidate indigene zapatiste aux élections identitaires de 2018". *Contretemps*, n. 35, 2017b.
- . "Reflexión e interrogaciones epistemológica sobre esperanza, religión, metafísica y erotismo. Genealogías sobre lo que somos y lo que vemos". *Eikasia, Revista de Filosofía*, n. 76, 2017a.
- Morales Sic, Mario Roberto. "La búsqueda de la salvación de la madre tierra alrededor de la cosmovisión maya y territorialidad". *Mesa III, «Religiosidad, espiritualidad, territorialidad y poder»*. XII Congreso de Estudios Mayas. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2017.
- Oxlajuj Ajpop. *Iniciativa de Ley de Lugares Sagrados de los Pueblos Indígenas No. 3835*. Oxlajuj Tz'ikin, 2012.
- . *Resolución del consejo de ancianos de la Conferencia Nacional de Ministros de la Espiritualidad Maya de Guatemala -Oxlajuj Ajpop- sobre el Lugar Sagrado Tulam Tzu y sitio arqueológico El Rosario Naranjo*. Oxlajuj Ajpop, 2006.
- Pellecer González, Lucía. *Espacio-territorio en conflicto: resistencias comunitarias y resistencias virtuales. El caso de las Comunidades en Resistencia Pacífica La Puya*. Tesis para optar al grado de Maestría en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016.
- Popol Vuh. Las Antiguas Historias del Quiché*. Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos. Piedra Santa, 2001.

- Sharer, Robert J. *La civilización maya*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Toledo, Víctor M. *et al.* "El Atlas Etnoecológico de México y Centroamérica: Fundamentos, Métodos y Resultados". *Etnoecológica*, v. 6, n. 8, 2001, pp. 7-41.
- Warman, Arturo. *La historia de un bastardo: maíz y capitalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1995.

## Acerca de los y las autoras

### Luis Martínez Andrade

Es doctor en sociología por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Autor de *Religión sin redención. Contradicciones sociales y sueños despiertos en América Latina*, publicado en español, francés, inglés y polaco, *Las dudas de Dios: Teología de la liberación, ecología y movimientos sociales* (Otramérica, 2015), *Ecología y Teología de la liberación. Crítica de la modernidad/colonialidad* (Herder, 2019), *Feminismos a la contra. Entrevistas al Sur Global* (La Vorágine, 2019) y *Textos sin disciplina. Claves para una teoría crítica anticolonial* (Universidad de Guadalajara, 2020).

### Jaime Villarreal

Es licenciado en Letras Españolas por la UANL, maestro en Ciencias del Lenguaje por la BUAP y doctor en Humanidades Literatura por la UAM-I. Ha sido académico universitario, entre otras instituciones, en la UANL, ITESM y Universidad de Guanajuato. Actualmente es profesor-investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego” de la BUAP, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y Coordinador del Posgrado en Ciencias del Lenguaje de la misma institución. Sus áreas de investigación son los estudios culturales y el discurso cinematográfico. Además de ensayos y artículos en revistas académicas internacionales, ha publicado como autor *Lectofilias. Ensayos y notas críticas* (UANL, 2012) y *Mariátegui: la experiencia estética revolucionaria* (UG, 2016) y como editor los volúmenes colectivos *Encuadres del discurso cinematográfico* (ICSyH BUAP / UANL, 2021), *El ojo intermedial I: autorreflexividad, transmedialidad y transposición* y *El ojo intermedial II: hibridaciones genéricas y mediales* (ICSyH BUAP / Nómada, 2022).

**Fernando Matamoros Ponce**

Doctorado en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), París, Francia. Actualmente es profesor investigador del Posgrado en Sociología en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ICSyH BUAP). Distinciones: Sistema Nacional de Investigadores (SNI II); Reconocimiento *Perfil Deseable* (PRODEP). Reconocimiento internacional "Miembro Asociado Extranjero" del Centre d'Études en Sciences Sociales du Religieux (CÉSor) de l'EHESS-Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS), París, Francia.

**Ignacio M. Sánchez Prado**

Ocupa la cátedra distinguida Jarvis Thurston and Mona van Duyn en humanidades en Washington University in St. Louis, Missouri, Estados Unidos. Es profesor-investigador de tiempo completo en los programas de estudios latinoamericanos y lenguas y literaturas romances. Su trabajo de investigación se centra en cuestiones teóricas, críticas e institucionales relacionadas a la literatura y el cine de México en particular. Es autor de siete libros y editor de catorce.

**Víctor Barrera Enderle**

Escritor. Se licenció en Letras Españolas en la UANL y realizó su maestría y doctorado en la Universidad de Chile. Trabaja con diversos registros, como el ensayo, la crítica, la historiografía de la literatura, la crónica, el diario, el diálogo, la epístola y la biografía. Obtuvo el Certamen Nacional de Ensayo "Alfonso Reyes" en 2005, y el Premio Internacional de Ensayo "Ezequiel Martínez Estrada" en 2013. En 2017 fue reconocido con el Premio a las Artes por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Fue director de la revista *Armas y Letras* y Coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *De la amistad literaria* (2006), *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)* (2011), *El centauro ante el espejo (Charlas y apuntes sobre el ensayo)* (2017), *La conquista de la vocación. Vida de Alfonso Reyes en tres ensayos* (2018), *Ahora colecciono miradas. El discurso ensayístico en la etapa madrileña de Alfonso Reyes* (2021) y *Expediciones bárbaras* (2022). Se desempeña como investigador de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la

UANL, y como director de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores.

### **Alejandro Lámbarry**

Es doctor en literatura Hispanoamericana por la Universidad de París IV Sorbona. Desde 2013 es profesor-investigador en el Departamento de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es autor de la biografía *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio* (Bonilla Artigas 2019) y el libro de crítica literaria *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (Universidad Iberoamericana Puebla 2015). Ha publicado más de veinte capítulos y artículos académicos sobre la literatura hispanoamericana del siglo XX y XXI desde la teoría biográfica, la sociología literaria y los estudios animales; solo en y coautoría ha editado los libros *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso, Averías literarias. Ensayos sobre César Aira, La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso, Cristina Rivera Garza: una escritura impropia y Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura.*

### **Roberto Kaput González Santos**

Ensayista y crítico literario. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León; maestro en Lengua y Cultura Españolas por la Universidad de Salamanca; doctor en Estudios Humanísticos por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Desde 2012 se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Ha publicado el ensayo *El México de Afuera. Polemistas de la Revolución mexicana* (UANL, 2020) y *Somos lo que nos trae el tiempo* (Tilde, 2020), biografía musical del grupo de hip-hop norteño THR. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

### **Esnedy Zuluaga**

Física y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia con maestría en Estudios de Literatura Mexicana de la Universidad de Guadalajara y doctorado en literatura hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente realiza un posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

**Analia Melamed**

Es doctora y profesora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular de Introducción a la Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), UNLP y de Problemas Filosóficos Contemporáneos, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS), UNLP. Dicta el seminario de Estética en el Magíster de Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Artes, UNLP. Editora Responsable de la *Revista de Filosofía*, FaHCE, UNLP. Compiló *Desde la cátedra. Variaciones sobre filosofía, arte y comunicación*, FPyCS, UNLP (2013). Coordinó *Actas de las Jornadas Marcel Proust: Literatura y filosofía*, FaHCE, UNLP (2014) y *Actas de las Jornadas Marcel Proust* (2017).

**Miguel Sáenz Cardoza**

Es doctor en Ciencias del Lenguaje, maestro en Estética y Arte y artista visual. Actualmente es posdoctorante en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la BUAP, dentro del programa “Estancias posdoctorales por México” del CONAHCyT. Es profesor de cátedra en el Departamento de Medios y Cultura Digital en el Instituto Tecnológico de Monterrey, campus Puebla. Editó los volúmenes colectivos *El ojo intermedial I: autorreflexividad, transmedialidad y transposición* y *El ojo intermedial II: hibridaciones genéricas y mediales* (ICSyH BUAP / Nómada, 2022).

**Anaid Sabugal**

Es Licenciada en Filosofía y Maestra en Estética y Arte por parte de la BUAP. Actualmente es estudiante del doctorado en Filosofía Contemporánea en la misma casa de estudios con una tesis titulada: *El concepto de experiencia en Walter Benjamin: Observaciones sobre la ciudad*. Es profesora de Filosofía del arte, Estética y Semiótica en la Universidad del Arte en Puebla. Sus intereses principales son la Filosofía del urbanismo, de la arquitectura y su vinculación con la estética y la política. Sus publicaciones están relacionadas a dichos temas.

**Mauricio José Chaulón Vélez**

Es licenciado en Historia, magíster en Antropología Social y Pénsum Cerrado del Doctorado en Ciencias Sociales, por la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Profesor e Investigador Titular de la Escuela

de Historia de la USAC. Pertenece a los Programas Transdisciplinarios de Estudios del Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas de la Escuela de Historia, dentro de los cuales es uno de los coordinadores del programa *Crítica a la modernidad capitalista*, en el que desarrolla las líneas de investigación “Genealogía del anticomunismo en Guatemala” y “Dialéctica del sujeto hegemónico y contrahegemónico en el desarrollo histórico del Estado Nación guatemalteco: una perspectiva crítica”. Pertenece al grupo de coordinadores académicos de las Jornadas Académicas sobre la Semana Santa en Guatemala. Es uno de los coordinadores y editores del *dossier* Cuadernos temáticos de la realidad latinoamericana, en el Instituto de Investigaciones de la Escuela de Historia, USAC. Académico Docente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Rafael Landívar, de la que forma parte de su Consejo. Cofundador e integrante del Seminario Permanente de Pensamiento Crítico y del Seminario de Estudios Latinoamericanos Fidel Castro Ruz, ambos de la Escuela de Historia de la USAC. Integrante del Seminario Internacional “Religiosidades y política en representaciones estéticas de artes socio-culturales en la resistencia”, organizado entre la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad de San Carlos de Guatemala.

### **Carlos Rafael Castillo Taracena**

Es doctor en Sociología por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Maestro en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Guatemala. Licenciado en Arqueología por la Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Investigador titular del Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas (IIHAA) y profesor titular de la Licenciatura en Antropología, Escuela de Historia, USAC. Actualmente es coordinador del Proyecto Atlas de Patrimonio en Riesgo (PAPR) de los Programas Transdisciplinarios de Estudio y del *dossier patrimonio vivo* de los Cuadernos Temáticos de la Realidad Latinoamericana de la *Revista Estudios Digital* (IIHAA). Miembro del Proyecto Tláloc, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

*Iluminaciones profanas. Lecturas latinoamericanas de y desde la obra de Walter Benjamin* fue coeditado por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Editora Nómada Sciolibris. Se publicó como libro electrónico para acceso abierto en noviembre de 2023.