

Enrique Foffani (ed.)

# Secularización y reencantamiento del mundo

Contribuciones a la historia cultural  
de América Latina

ENSAYOS

•KATATAY•  
EDICIONES  
DIGITALES



**Comité Académico**

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

Enrique Foffani (ed.)

**Secularización y reencantamiento  
del mundo**  
**Contribuciones a la historia cultural  
de América Latina**

**KATAY**  
EDICIONES

Foffani Enrique (ed.)

Secularización y reencantamiento del mundo: contribuciones a la historia cultural de América Latina / Enrique Abel Foffani...

[et al.]; editado por Enrique Abel Foffani - 1a ed. - Ciudad

Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN: 978-987-48074-5-8

1. Crítica Literaria. 2. Literatura 3. Arte. I. Foffani, Enrique Abel, ed.  
CDD 860.998

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Foffani Enrique Abel

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: [contacto@edicioneskatatay.com.ar](mailto:contacto@edicioneskatatay.com.ar)

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

ISBN: 978-987-48074-5-8

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Agosto 2023



# Índice

<b>Genealogías de la secularización. Una introducción</b>	
Enrique Foffani .....	7
<b>I. Indagaciones</b>	
<i>Comunidades del resto y restancias de lo sagrado</i>	
<b>Sin Dios y sin soberano: derivas de la secularización en el pensar contemporáneo</b>	
Mónica B. Cragnolini .....	47
<b>La radicalidad del reencantamiento del mundo</b>	
Enrique Foffani .....	63
<b>II. Resacralizaciones</b>	
<i>Magia y liberación en la cultura afro: proyectos estéticos y políticos</i>	
<b>Secularización, poesía y color: del Simbolismo a la Negritud</b>	
Florenzia Bonfiglio .....	101
<b>Ritmo y reencantamiento en la poesía negra de Tato Laviera</b>	
Alejo López .....	123
<b>Encarnaciones del aparecido. Sobre <i>Crítica de la razón negra</i> de Achille Mbembe</b>	
Patricio Montenegro .....	155
<b>III. Políticas</b>	
<i>Arqueologías de lo sagrado en el arte y la ciencia</i>	
<b>La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)</b>	
Alejandra Mailbe .....	175
<b>“Llueve coca en la misa”: prácticas rituales y espistemologías de lo subalterno en <i>El pez de oro</i> de Gamaliel Churata</b>	
Matías Di Benedetto .....	203

#### **IV. Cosmopolitismos**

*Ciudadanos del mundo y genealogías urbanas*

##### **Las huellas de la secularización en las crónicas de José Enrique Rodó**

*Cristina Fernández* ..... 227

##### **Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* de Sergio Pitol**

*Enrique Schmukler* ..... 249

#### **V. Poéticas**

*Nostalgias de lo absoluto, teología política y revolución*

##### **Teología política de Lezama Lima**

*Ignacio Iriate* ..... 267

##### **Secularización, apertura hermenéutica y poética de la desaparición en la obra de Olga Orozco**

*Héctor Calderón Mediavilla* ..... 297

**Autores** ..... 323

## **Genealogías de la secularización Una introducción**

*Enrique Foffani*

El presente libro recoge los debates e intercambios académicos de las jornadas realizadas en la Universidad de La Plata en el mes de diciembre de 2019, y contiene los resultados de la segunda fase de nuestra investigación, que sucede a aquella cuyos resultados conformaron el volumen *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Allí la figura de la controversia representaba el centro motor de lo moderno, ávido por promover una querrela contra el pasado percibido como obsoleto y dispuesto a defenestrar lo estatuido para abrir otra ventana a la escena contemporánea y crear un sitio que antes no existía. Justamente “las controversias” de lo moderno señalaban, por un lado, la pluralidad de significancias en juego al interior de la categoría de secularización, esto es, las diversas modernidades entendidas como sus consecuencias, y no como sus causas. Por el otro, aludían al núcleo mismo de la estructura dualística occidental que se condensa en la endíadis *cielo y tierra*, menos una mera parataxis que la encarnación de una relación en constante contrapunto, variación y cambio, conforme las épocas históricas. Esta misma conjunción de complejo funcionamiento es la que toma prestada uno de los teóricos más notorios de la teoría de la secularización, el filósofo italiano Giacomo Marramao, para titular su imprescindible libro en el que hace una reconstrucción genealógica de la categoría de secularización, que es ya una categoría genealógica en sí misma. Lo más valioso de este enfoque reside en la errancia o la deriva del sentido que representa la lucha por el monopolio de la interpretación. Al presentar ahora, en este libro, los nuevos resultados de la investigación, se puede observar la continuidad en esta línea de estudio y un mayor ahondamiento de la categoría de secularización entendida como el paulatino historizarse y mundanizarse de lo sagrado, que muchos denominan el eclipse de dios –o de los dioses– y que significa una conquista

del tiempo secular, intramundano, dejando en tensión la polaridad del tiempo profano contrapuesto al sagrado, la cual (per) sigue un movimiento en el que se propicia la separación de ambas esferas, es decir, el divorcio entre cielo y tierra, pero en el que, sin embargo, estos no dejan nunca de implicarse, revelando así el dinamismo intrínseco a dicha estructura dualística. En su teoría, sobre todo desde el terreno de la filosofía política, Marramao plantea que la secularización es una noción clave para pensar la condición moderna y el trayecto que recorre o, mejor, que va recorriendo en el presente, de allí la pertinencia del gerundio capaz de atravesar varias fases de lo moderno: no sólo la posmodernidad o la transmodernidad –que indicarían la continuidad con transmutaciones en su transcurso temporal–, sino también muchas de las categorías póstumas de la teoría contemporánea que intentan describir aquellas como tiempo postsecular, poshistoria o estudios poscoloniales, sólo para dar cuenta de los ejemplos más afines con nuestro objeto de estudio, ya que, en este pliegue infinito que se generaría a partir del núcleo de la secularización se encuentra lo más crucial y relevante: la concepción del tiempo, el sustrato de la mayoría de los dilemas comprometidos en una teoría como la secularización que deviene transdisciplinar.

Confrontada a numerosas lecturas, publicaciones, discusiones e intercambios académicos, la categoría de secularización no pierde vigencia ni eficacia en nuestra actualidad. Lo ilustra un hecho político de modo irrefutable. Por las mismas fechas de nuestras jornadas, a fines de 2019, tuvo lugar el Golpe político perpetrado contra el Estado Plurinacional de Bolivia y en ese momento todos fuimos testigos de la continuidad de los dos símbolos que desde la Colonia habían representado los poderes de lo político y lo religioso: la espada y la cruz. Entonces, en el fragor sangriento de los acontecimientos, fuimos espectadores de la feroz represión al pueblo por medio de las armas –más letales y sofisticadas por cierto que la espada– y, en vez del símbolo de la cruz, ocupaba su lugar la biblia, impuesta, a su vez, por sobre la *wifala* de los pueblos originarios, que era incendiada como signo del atraso y atavismo de creencias primitivas. No solo no caducaba, desgraciadamente, esa controversia que, atravesando los siglos, tocaba el borde actual del presente, sino

que, por el contrario, irrumpía como dominio de la violencia primitiva en el interior del Estado que, como gobierno *de facto*, volvía a restablecer el binomio encarnado en la espada y en la cruz o, si se quiere, una acción dictatorial realizada con armas de fuego y en nombre de la biblia. Este episodio nefasto –a pesar del cual afortunadamente Bolivia volvió a recuperar la democracia– habla de una contienda que perdura y que está también en el centro de la categoría de la secularización: la cuestión de la concepción del poder ya *in nuce* en el momento histórico en el que el poder político del imperio se vio confrontado con el poder papal o, según el planteo del papa Gelasio, cuando se dio la disputa de legitimidad entre *potestas* real y *auctoritas* pontifical, que llevara a Marc Bloch a concebir su libro *Les rois thaumaturges* donde describe las dos paradojas de la secularización. Una tiene que ver con la derivación del poder papal respecto del imperial para fundar la *res publica christiana* que habrá de ser después subsumida por la figura del Leviatán con el surgimiento de la nación, y la otra establece una suerte de juego en espejo por el cual la Iglesia se estataliza y el Estado se eclesializa. Dos figuras de signo contrario: Dios y Leviatán cruzados por el laberinto de las paradojas.

Este volumen que presentamos pretende contribuir, aunque de modo fragmentario, a la constitución de una historia literaria y cultural de América Latina y lo hace con la expectativa de que las cinco secciones, organizadas alrededor de temáticas y no según un orden cronológico, puedan sostener desde sus propuestas teóricas y críticas los nudos problemáticos de las fases de la historia de nuestra cultura, que incluye, también, lo social, lo político, lo económico, y en el marco de la cual el arte se presenta como el lugar de la representación y de la excepción, de su desborde o excrecencia, en la medida que la dimensión creativa de las manifestaciones estéticas echan mucha luz sobre los acontecimientos de la Historia *por otra vía*. Desde esta perspectiva, la organización temática promueve una disposición radial porque cada capítulo realiza su enfoque desde el categorema de la secularización y aporta una mirada crítica singular que enlaza el área específica de estudio, haciendo de este modo que el mismo objeto aparezca desde una óptica distinta. Cada enfoque, en consecuencia, conforma una trama de reenvíos internos que

no sólo le confiere a esta espesor, sino que amalgama, a través de sus implicaciones internas, un espacio en común, más allá de las interpretaciones individuales que cada autor necesariamente realiza en su tarea hermenéutica.

Algunas secciones orientan su estructuración interna hacia el concepto de región como espacio geocultural, tal como ocurre con el Caribe negro y la zona andina, en cuyas fronteras podemos leer el proceso de secularización según los modos de una cosmovisión de alta afinidad respecto de sus componentes, pero que, aun cuando estos no sean –porque no podrían serlo además– estrictamente coextensibles ni mucho menos homogéneos, revelan su energía ante el mundo y el arte que lo recrea y lo reinventa. En este sentido, mientras las Antillas negras fomentan su expansión hacia África para confirmar una vez más la continuidad del pasado histórico-cultural, la región andina incorpora el NOA argentino, a propósito de la arqueología cuyos invaluable aportes amplían los límites de la región y colaboran, enormemente, en la confección de un *corpus* artístico casi inagotable si pensamos en la plétora de artefactos, dibujos, diseños, textos, plegarias, ornamentos, decoraciones, retablos –y la lista podría seguir sin perder el ímpetu sorprendente de formas estéticas y artesanales de amplio espectro–. Entre el arte y la arqueología como ciencia hay lazos mucho más estrechos que los pensados hasta ahora para seguir indagando en los efectos de la secularización sobre la mitificación del mundo antiguo y esos restos materiales dispersos en el espacio que esperan su recolección. Por esta razón no deja de ser auspiciosa la apertura de un intercambio permanente en los estudios arqueológicos por medio del cual –para decirlo con el título del libro de Ticio Escobar– un “aura latente” emana del archivo como dato irrefutable de que estamos todavía lejos de agotar una reserva infinita de piezas y artefactos que nos hablan de una integridad a ser recuperada. Los restos de dichos materiales, de los que se ocupa la arqueología, no son solo ruinas; constituyen además la metáfora del procedimiento de la secularización.

Por otro lado, otras secciones se organizan a partir de bloques temáticos; estos no pierden en absoluto el anclaje con los categoremas de la secularización, que conciernen a: instancias estrictamente teóricas, como las indagaciones sobre la catego-

ría misma (dimensión metateórica) y los protocolos de autorreflexión; constitución de poéticas, desde postulados genéricos, sobre composiciones líricas atravesadas por la idea de lo absoluto y de la teología política; y, por último, el fenómeno moderno del cosmopolitismo en la línea de lo que Harvey Cox denominó *the secular city* y sus derivas más relevantes paudadas desde el eclipse de la agustiniana *ciudad de dios* a su paradójal recuperación en la esfera del arte. De este modo, la presente organización temática propone, a su vez, una cartografía transversal cuyos vectores confluyen en el centro de la teoría de la secularización y aportan directrices relevantes hacia otros debates que surgen a raíz de la categoría, que es analizada desde diversos enfoques: el cosmopolitismo como fenómeno por antonomasia de la ciudad moderna abreva en una filosofía de la tolerancia, o mejor: una política de la tolerancia que es un efecto secularizador cuyo valor es de capital importancia no sólo para los tiempos de José Enrique Rodó –fines del siglo XIX y comienzos del XX– sino, tal como se lo estudia aquí, para los propios del presente.

## **I. Indagaciones. Comunidades del resto y restancias de lo sagrado**

La primera contribución que abre el volumen es una aguda indagación sobre la categoría de secularización desde el campo de la filosofía de Mónica Cragolini, quien la presenta bajo la denominación de *derivadas en el pensar contemporáneo*, pues es más una travesía en curso que un viaje concluido. Así como para la autora no hay cierre para las interpretaciones, tampoco lo habría para una problemática como la secularización que basa su categorema en la cuestión del sentido. Por tanto, es una genealogía que se trama con la tradición filosófica y también literaria y poética, cuyo diálogo estructura un relato. Esta es la cuestión: la secularización como un almacigo de dilemas que necesitan de la narración y no sólo de la argumentación. Como sabemos, por su carácter ubicuo y la ambivalencia connatural, esta categoría permite una valoración optimista o pesimista respecto del presente: por un lado, postula la superación de las ataduras de

la religión y, por ende, la liberación que tal autonomía desencadenaría en favor de las facultades electivas del hombre y, por el otro, considera que el presente sin el cristianismo o es pura negatividad o se halla vacío de sentido en la medida en que el hombre se encuentra inmerso en un estado de caos, sin salida, en una crisis de la crisis. Es evidente que de lo que una y otra vertiente de valoración no pueden deshacerse es de la cuestión del sentido como instancia de legitimación, llámese –como escribe la autora– “Dios, espíritu, idea u Hombre del Libro”, esta última referencia alude a un cuento de Borges, “La biblioteca de Babel”, que relata la situación de aquellos lectores que encarnan “la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros”. Para Cragolini la secularización deja ver, en la estela nietzscheana de la muerte de Dios, que ya no habría una fuente dadora de sentido definitivo por más que allí perduren los fundamentos, los *arkhés*, esos que funcionaron –y funcionan todavía– como los pilares de la metafísica occidental. En esta misma línea, aunque con otros matices, el libro de Dardo Scavino *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* plantea que el dispositivo metafísico involucró siempre a tres personajes: el señor, el amante y el poeta y que ellos son los que regresan una y otra vez en el tiempo actual. Y aunque regresen con cierto desdén y hasta con hostilidad –añade Scavino–, la metafísica prosigue viva en el presente y de ella como *philosophia perennis* no podremos desembarazarnos “como si en algunos aspectos –y habría que precisar en cuáles– fuésemos aún los contemporáneos de Platón y de Aristóteles, de Plotino o de Avicena” (Scavino 2009: 16). Por su lado, Cragolini aborda otros personajes: Dios, el soberano, el padre y el patrón conformando otro conjunto para dar cuenta de su punto de vista.

Para este propósito, la autora elige como entrada el texto borgeano recién mencionado. Sus derivas permiten ver la trama de filiaciones, ramificaciones y desvíos o, incluso, impregnaciones temáticas que suscita la categoría de secularización, aún portadora de una gran vitalidad. De hecho, el argumento de Borges no es ajeno a las constantes bifurcaciones semánticas de esta noción que no es unilineal y, aun cuando el elegido no sea el leibniziano relato sobre el jardín de senderos que se bifurcan, el sentido se espejea en esa suerte de puesta en abismo

producida por la imagen un tanto inquietante –que es también una idea– del catálogo de catálogos. Y su proyección al infinito: el catálogo de catálogos de catálogos, semejante a la idea, también borgeana, de hacer una antología de prólogos y escribir un prólogo a todos esos prólogos, como una interminable prologomaquia –que Borges toma de Macedonio– en la búsqueda infructuosa de una garantía para las interpretaciones. El centro de la categoría de secularización no es otro que formularse una serie de preguntas alrededor de las significancias: qué sentido dar a las interpretaciones (para evitar la clausura), desde qué sentido abordar la cosa (significancia pero también *sensorium*), con qué sentido hacerlo (la perenne rivalidad entre el porqué y el para qué). Ya desde el incipit de este texto queda expuesto el dilema nunca saldado: “la tentación (tranquilizante) de la interpretación final y última, la que dé cierre a los múltiples posibles sentidos de todo lo interpretable”. La sospecha de que no se puede salir de los *arkbés*, de la metafísica occidental, está a la vista en la forma de radicalizar el enunciado acerca de la muerte de Dios de Nietzsche: “lo importante de la noción de Dios no es su ‘contenido’ (ya sea como idea filosófica, ya sea como idea religiosa o moral) sino la función que cumple”. Todo lo referido a los fundamentos, a las esencias y los sustancialismos se desmorona y ya no queda en pie “el lugar de autoridad ordenadora determinante del valor de todas las instancias que se consideran subordinadas. Por eso Dios es el padre, la ley y la *majestad*”. Bajo la consigna de *sin Dios y sin soberano* –en otro tramo del trabajo se expande también a “sin patrón” abriendo la categoría hacia otras esferas sociales vinculadas a la economía y a la política–, la tarea deconstructiva alcanza categorías gramaticales como nexos o preposiciones en una apuesta inteligente sobre la ausencia de asideros estables para una situación de intemperie.

Finalmente, hay tres aspectos fundamentales que cabría poner de relieve como aporte al estudio de esta problemática. La primera, una observación capital de Jean-Luc Nancy, la endiádis secularización y restos y, por último, una suerte de coda sobre el comentario de una experiencia de la autora que comparte desde dentro y fuera del texto al mismo tiempo. Respecto del primer punto, la referencia del filósofo francés a la novela *El túnel* de Ernesto Sábato ilustra la carencia de sentido del mun-

do a partir de la imagen de la inútil comedia de nacer, crecer, sufrir, enfermarse, morir. Pero de inmediato la reflexión gira hacia el hecho de que, frente al sinsentido del mundo y lo absurdo de la existencia, la literatura puede ser considerada una auténtica apertura de sentido propiciada por la obra de arte. Esta notación es fundamental porque Nancy está atribuyendo justamente al arte una función singular no referida al mensaje, al contenido, sino más bien orientada a la función que puede cumplir, seguramente no de modo definitivo, ya sea como instancia de liberación, como compensación, como iluminación de otras plausibles problemáticas, como proceso de simbolización. Esa sería, en cierta medida, una función también política de la escritura, una suerte de *Ersatz* ante lo deceptivo de la existencia. La potencia del arte consistiría en dar cabida a otro estado de cosas para que pueda rehabilitar la dimensión aurática de la existencia humana, una forma –entre otras– de acceder a un espacio de sacralización o de encantamiento reservado al ser humano, en línea con los planteos del narrador uruguayo Amir Hamed en su libro *encantado*, orientado a analizar el presente neopagano de la contemporaneidad.

En la endiádis secularización y restos, la autora retoma la figura de la *kenosis* que, en el cristianismo, corresponde al vaciamiento de la divinidad por parte del hijo mediante una acción voluntaria. Se trata de un proceso en el cual Dios en cuanto Dios muere y se transforma en humano para recobrar, más tarde, los atributos divinos. Por lo tanto, la muerte de Dios en el cristianismo es una instancia superable y lo es porque Cristo lo hace posible. Ahora bien, Cragolini proyecta la *kenosis* al problema del sentido, esa significancia que no conoce estación terminal de su recorrido. Al respecto escribe que se trata de habitar el vacío, pero, advierte, “sin resignificarlo, ahondando en el desasimiento”; de este modo, en la estela de Nancy, reafirma que Dios, al descender y vaciarse, se borra a sí mismo y, entonces, en ese ocultamiento lo que resta es “huella, vestigio impalpable, imperceptible de lo divino vaciado”. Lo que propone la autora es una *comunidad del resto* integrada por los existentes exiliados de todo sí mismo y de toda propiedad. Es un “nosotros frágil, vulnerable, es el desafío del pensar contemporáneo que asume la secularización como *via crucis* sin

retorno al origen sanador”. La manera de percibir esa *comunidad del resto* es la experiencia de despedida de un muerto que la autora narra al final del ensayo. Se trata de una experiencia personal que desemboca en sentir la falta de sentido de la existencia humana, porque lo que en ese momento se constata es que la vida en el mundo secularizado no consiste en otra cosa que “atravesar la vida para nada”. Sin embargo, lo que sí ocurre es que, como en toda comunidad, se comparte la fragilidad y la vulnerabilidad de esa ausencia de sentido. La afirmación final del ensayo concreta el pasaje a otra esfera, quizás invistiendo la puesta en común de una experiencia vivida junto con otros, durante las exequias de un amigo. Se habla un lenguaje que, transfundido en otra corriente de la expresión, parece desasirse de las ideas claras y distintas para adentrarse en la dimensión creadora de la poesía: *tejemos el nosotros en el vacío de Dios* es la última oración, en la que tiene lugar la aparición disruptiva de otra lengua, más secreta y menos atada a lo racional. Hubo una ruptura en el discurso que dio paso a otro enunciado: no tanto –aunque también– por sublime, ¿no es acaso bellissimo ese verso, un modo –otro más– de reencantar el mundo por medio del potencial estético de la palabra, y todo ello a pesar de todo?

## **II. Resacralizaciones. Magia y liberación en la cultura afro: proyectos estéticos y políticos**

Bajo el título de “Resacralizaciones” se reúnen los trabajos críticos que abordan las distintas manifestaciones de la cultura afroamericana y africana a partir de la poesía (Aimé Césaire en la estela de Baudelaire y Rimbaud; Tato Laviera y los legados ancestrales), el ensayo y el cine (el pensamiento crítico de Achille Mbembe visto y confrontado desde películas emblemáticas como *Queimada* o *La tercera ola*). Sobre este eje imagen poética/imagen cinematográfica y un *corpus* que se halla siempre situado, la indagación crítica no desconoce la condición moderna de la autonomía del arte –lo que no significa la abolición de la relación entre el arte y la sociedad o la política– y, por ende, se basa en el modo como el arte contradice la realidad o, más bien, las gastadas representaciones que sobre ella se conge-

lan o cristalizan como *clisés* que terminan siendo infructuosos frente a los trabajos de invención, aun si, por cierto, se impone la necesidad del distanciamiento que toda obra autónoma promueve. Y allí no tarda en aparecer la paradoja: si el arte no vive de esa distancia, fracasa; pero si se adecua a pie juntillas a ella, también perime. El mundo del arte, desde las remociones secularizadoras que generan las distintas modernidades en el transcurso histórico, se presenta en constante tensión entre una concepción autónoma y otra heteronómica. Cualquier posibilidad de desactivar aquella tensión suscita serios cuestionamientos a su estatuto estético. Desde estas premisas teóricas del arte, los tres estudios abordan la ciudadanía del “yo-negro” desde múltiples posicionamientos de la subjetividad, esto es, las diversas condiciones de existencia que se transculturán en aras de la supervivencia (sin perder –como plantearía Ángel Rama, ganándose no pocas impugnaciones insensatas– el alma esencial de sus culturas), y todo ello para analizar las poéticas y las (cosmo)visiones no menos estéticas del ensayo de autores africanos o afrodescendientes (hasta cuándo no se le va a reconocer el estatuto estético al ensayismo después de nuestra tradición latinoamericana de larga duración). Por esta razón, ninguno de estos ensayos desconoce los pliegues más relevantes de lo que podríamos pensar como la historia de la subjetividad negra, más allá o más acá de la disquisición de taxonomías más o menos felices como “negrismo” o “negritud” o términos más déicticos pero no menos ideológicos como “negro”, “nègre” o “noir”, para nombrar sólo aquellos que tienen relación con los planteos de este capítulo. La subjetividad negra es otro modo de entender su situación frente a la crítica de la razón negra en la que se solapan, recrudescen, contrarían los protocolos ideológicos nunca erradicados de la *ratio* eurocéntrica.

Se trata más bien de la tentativa de trazar un mapa que tienda un puente entre América y África. El puente no es una metáfora idealista, apunta al vínculo, a la religación que no solo deja ver los vasos comunicantes entre los dos territorios/las dos historias sino sobre todo la coartada estratégica de una crítica que, basada en principios dialógicos, pretende establecer la continuidad de los legados culturales que conforman una férrea tradición secular con el propósito de saldar la discontinuidad

de la cruenta separación histórica de una cultura de su lugar de pertenencia, prácticamente cazada a través del saqueo humano –en su trabajo Patricio Montenegro insiste con el atributo de “rapiñada” para aludir a la herida irreستاñable de la cultura de raíz africana– y llevada de prepo al territorio americano en nombre de la empresa colonial. Esa escisión transatlántica de traslado forzoso de un continente a otro –para muchos el antecedente más nítido de los programas de exterminio nazi– aparece como el imprescindible horizonte histórico contra el cual se recortan los tres estudios de la sección. Es una cartografía de movimientos incesantes marcados por el sufrimiento humano. La cita de Aimé Césaire que Bonfiglio elige como epígrafe de su trabajo no puede ser más elocuente: si la “negritud” se mide “al compás del sufrimiento” implica, entonces, que una imagen auditiva de un movimiento de acompañamiento se superpone al ritmo cardíaco. La visión de Aimé Césaire consiente que el sufrimiento procrea un ritmo paralelo cuya escansión somática –nada escapa finalmente al cuerpo– rige el latido de la existencia. Otro modo de otorgar espesor al sufrimiento humano como parte constitutiva de la Historia. ¿Esta se hace cargo de los padecimientos humanos? ¿El acto de sufrir entraría dentro de los grandes acontecimientos registrados como históricos o más bien se le atribuye un lugar en el campo de las historias privadas, de las microhistorias? Sospechamos que es a partir de ciertas inflexiones específicas que la poesía en particular y el arte en general se hacen cargo del dolor que pesa sobre el cuerpo histórico del hombre.

Desterritorializados, separados de sus propias etnias en medio del éxodo obligado, explotados y fugados de la esclavitud para devenir cimarrones y, más tarde, en otro pliegue de los siglos, arrastrados por la diáspora hacia otras territorialidades. A los afrodescendientes se les confisca, desde el inicio, desde siempre, la subjetividad y es esta experiencia traumática signada por la violencia del trabajo físico –y la opresión mental de sostener la explotación del cuerpo como blanco de la destrucción– la que persiste en la memoria de esta cultura, en el seno de la cual se lleva a cabo, secularmente, un proceso de transculturación de carácter *intrincadísimo*, según el acertado calificativo dado por Fernando Ortiz. Lo sinuoso de este atribu-

to se sostiene palmariamente en las innúmeras traslaciones del cuerpo y la complejidad de sus mestizajes. Es en este contexto que los ensayos de esta sección indagan sobre los procesos de secularización que intentan eliminar, sin conseguirlo, aquello que Ticio Escobar llamó “aura latente”, ese reservorio de creencias, percepciones estéticas y pensamiento mágico, que son los reaseguros identitarios con los que resistir la secularización.

Para abordar la poesía niuyorriqueña en cuanto diáspora puertorriqueña en New York –al menos en los primeros tiempos–, Alejo López confronta la tesis weberiana del desencantamiento del mundo [*Entzauberung*] con las reflexiones de George Bataille, cuya constelación de conceptos tales como excedente, religión, soberanía y erotismo –no olvidemos su ensayo titulado *La sociología sagrada*– describe todo el circuito que concierne al tiempo de lo sagrado, que la fiesta encarna frente al tiempo profano del mundo. La noción de fiesta pergeñada por Bataille contiene un impulso desecularizante en la medida en que se produce la reemergencia del encantamiento, perdido y recuperado en el instante soberano para volver a perderse inmediatamente después de la tregua momentánea de la fiesta, cuando el sujeto es devuelto al mundo real del trabajo. Vista desde la dicotomía occidental tiempo sagrado/tiempo profano, hay una sentencia muy iluminadora al respecto del autor de *El erotismo* que da cuenta del potencial atesorado de lo humano: “La fiesta es soportada en la medida en que reserva las necesidades del mundo profano”. Aquí la noción de “reserva” implica la pura latencia que se vuelve real en la chispa del instante y hace posible vivir (habitar) el tiempo sagrado, aun cuando el sujeto soberano no tarde en tocar la finitud efímera de su término. Justamente la naturaleza lúdica del erotismo da paso a la fusión con el otro en un trance en el cual tiene lugar la disolución del ser, pues en ese punto extático, en el que probamos con antelación la experiencia de la muerte, lo sagrado adviene como un reencantamiento del mundo. Tal la reserva numinosa que deshace por un brevísimo lapso la temporalidad profana del mundo, regida por la razón instrumental, para permitir la entrada de ese otro tiempo sin tiempo, gratuito y excedentario en la medida en que ya no reporta ningún mecanismo productivo atado a la lógica racional del cálculo y la previsión. Así, lo desecularizante –en

la línea teórica de Berger— remite al modo como algo del orden de lo sagrado puede ser percibido y experimentado como posible en el mundo profano. La noción de reserva de Bataille se entrelaza con el retorno de lo sagrado cuyos efectos no se circunscriben a lo meramente individual, más bien se expanden hacia el terreno comunitario. Lo que Alejo López confronta para su análisis de la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera son las dos sociologías: la de Weber y la de Bataille, y es en ese cruce en el que se rehabilita el encantamiento como el retorno de lo sagrado, menos como una fuga del diagnóstico del autor de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* que como vestigio irrefutable de la experiencia humana acerca de la imposible abolición de esa instancia de *Zauberung* que la modernidad destituye sin poder aniquilarla del todo. Parafraseando a Jürgen Habermas, la secularización es, como la modernidad, un proyecto incompleto, de allí que el retorno de lo sagrado, pese a todo, obtenga concreciones parciales. Alejo López encuentra en la concepción rítmica de la poesía negra de Tato Laviera, de carácter oral, performática y extraterritorial, un ejemplo que ilustra esta teoría y es el hecho de los encuentros comunitarios de los poetas “trepaos”, que tienen lugar en espacios públicos, callejeros, en los que se articulan música, canto y baile, enmarcados en prácticas percusivas de raíz africana. No *espíritu capitalista*, sino comunitario, y tampoco *ética protestante*, sino una imbuida de una religión milenaria, ancestral, que corre subterráneamente por las raíces todavía vivas de una memoria africana capaz de ponerse al día: sin la nostalgia estéril y con la energía contagiosa de una pulsión rítmica que incorpora otras tradiciones no-africanas a las que sincopa y también con ellas se copa, sin perder el lazo que la une a la dimensión vernácula y popular del Caribe negro puertorriqueño. Síncopa pero también síncope: en esa experiencia de “trepaos”, el artista está auténticamente trepado al ritmo del cual no puede bajar(se) y en él se halla en trance, en una suerte de éxtasis musical, vocal y corporal, semejante a la experiencia de una muerte aparente, pasajera, como *la petite morte* que Bataille trae a colación a propósito de esa vida breve pero soberana de la fusión de los cuerpos en el erotismo —extensible, en cierta medida, por el poder mediador del juego, al arte y a la religión, además del

erotismo–, una experiencia que en el horizonte de la tradición afroantillana queda ligada a una sanación, en particular lo que los niuyorriqueños llaman una “cura de la cabeza”, menos una *katharsis* que la instancia de una reparación por medio de la poesía y en la que la noción de “cura” se vincula con el cuero de los tambores y las congas, que es necesario curar a fin de optimizar el sonido del instrumento. Las prácticas callejeras de los “trepaos” ponen en el centro de la cuestión el retorno estético y sanador de la rítmica (re)encantatoria de la poesía negra. Pero este reencantamiento está lejos de caer en el fetichismo del polirritmo africano, consiste más bien en la alternativa política o mejor geopolítica que trabaja esa persistencia aurática en contra de los embates de la racionalización del mundo tecnocientífico. En la línea de Bataille, la poesía comparte, entonces, la dimensión lúdica con el erotismo, el arte, la fiesta, y en esta perspectiva López resalta la dimensión sagrada que la poesía niuyorriqueña encarna tras la recuperación de los encuentros callejeros de “trepaos”.

El trabajo de Florencia Bonfiglio aborda la *Négritude* desde el eje de la modernización poética que conforman Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Aimé Césaire y bucea en ella la secularización bajo la prerrogativa estética de una teoría de los colores. En ese aspecto los procesos de resacralización son concebidos aquí como la particular reflexión de la función simbólica de lo cromático en el texto lírico. Así, reconstruye, siguiendo a Michel Pastoureau, una historia de las significaciones cromáticas desde la Edad Media, aunque más específicamente desde el Renacimiento a las postrimerías del siglo XIX y el avance del vanguardismo en las primeras décadas del siglo XX, y proyecta los procedimientos de sacralización propios de la poesía –sin desligarla de las poéticas que la informan y los contextos en los que se inserta– para quebrar la confiscación del color que la modernidad había efectuado en el proceso de conformación de su imaginario visual. Tal reconstrucción desde una historia del cromatismo –que no omita mencionar como horizonte histórico la policromía de la Antigüedad– deja ver cómo ciertos períodos históricos propician los postulados estéticos que adjudican al color precisamente determinadas significaciones y con ellas sus efectos ideológicos. A partir de un conjunto de ideas que

indican que el siglo XIX es un siglo sin colores –recordemos la aparición de la fotografía, después, el cine y más tarde, bien entrado el siglo XX, la TV como una larga serie donde la imagen aparece en blanco y negro–, sobrevuela una pregunta que es, al mismo tiempo, la indagación fundamental de esta propuesta crítica: mientras la secularización en la línea nietzscheana de *la muerte de dios* intenta vaciar el misticismo cromático, es evidente la labor estética de la poesía parnaso-simbolista al recuperar ciertos colores, como el azul que concierne a un movimiento liberador desde otras esferas imaginarias de las que la poesía –quizás desde siempre y no solamente respecto de la estética en cuestión– se hace cargo con mayor eficacia, ahora en pleno proceso de autonomía del arte cuya culminación es *l'art pour l'art*. En la línea trazada por Pastoureau, quien enfatiza el potencial transgresor que guarda el color, como si fuera una fábrica semio-semántica de carácter simbolizante, Bonfiglio indaga en el interior de la poesía cuya naturaleza discursiva –como hecho de lenguaje, como acto de habla– se enfrenta a los procesos de pérdida o destituciones propios de la secularización. Desde estas prerrogativas estéticas, resacralizar deviene recromatizar, lo cual otorgaría de alguna forma la restitución de la coloratura confiscada en continuas fases secularizadoras. De este modo, el eje que va de Baudelaire a Césaire no puede pensarse sin el eslabón-Rimbaud y en este panorama que resulta en el blanco y negro de la modernidad, la lírica parnaso-simbolista-decadentista, sin dejar de lado al romanticismo, concreta la trasgresión semántica del color negro que ocupa el lugar central de la *Négritud* como programa antirracista pero sobre todo como proyecto estético. Los tres poetas antes mencionados de lengua francesa (y el profundo trabajo que sobre ella se efectúa desde el campo de la poesía) están vinculados al yo-negro de diversos modos. El rol relevante que, en el interior de este eje de la tradición de la modernización poética, lleva a cabo Arthur Rimbaud resulta de su desarticulación del sentido del blanco como simbolización de la identidad blanca, cristiana, burguesa, occidental y, por esta razón, el autor de *Una temporada en el infierno* aparece como punto de referencia de los poetas negros del Caribe. Una vez más, Rimbaud rompe las reglas del juego –rompe las reglas del arte– aunque, como escribe Bonfiglio, quizás “involuntariamen-

te contribuyó a la desbarbarización del bárbaro”, ese *encantamiento del bárbaro* (Laënnec Hurbon) que disolvió la otredad del “otro” y lo llenó con lo *negro*: porque el negro no es cualquier bárbaro, sino un esclavo cuya explotación, como plantea de modo brillante Eduardo Grüner, hace posible la modernización económica. El legado que inaugura Baudelaire y encuentra en Rimbaud una flexión radical es, precisamente, el que retoma Aimé Césaire en su lacerante crítica a la colonización y al racismo, tanto en sus ensayos como en el interior de su propia poesía, pero también el de un conjunto de autores haitianos como René Depestre, Laënnec Hurbon y Jean Price-Mars que la autora de este trabajo aún a partir de sus poéticas tan disímiles entre sí como portadoras de afinidades. Este capítulo recuerda la hipótesis del ensayo de Noé Jitrik<sup>1</sup> sobre las tinturas americanas como materia prima saqueada por el conquistador que infundió a la pintura europea una coloratura más vívida, menos sobria, en definitiva un cromatismo más intenso. Más allá de la verificación de esta conjetura, se abre una posibilidad hermenéutica bastante interesante desde el punto de vista de la recepción de la pintura europea a partir del siglo XVI. Desde otro paradigma teórico, este trabajo dialoga con las formulaciones de Eduardo Grüner acerca del impacto *cromatológico* del color negro a partir de la Revolución de Haití de 1804 en su libro *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* (2010).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Se trata de su ensayo “Entre textos y cosas: tomates y tinturas”, leído en un congreso de la Unesco en el Museo Roca de la Ciudad de Buenos Aires en 1998. Hablando de las sustancias tintóreas que los conquistadores se llevaban a las metrópolis europeas, Jitrik sostiene: “también debe haber pasado en la pintura [...]. Hasta fines del siglo XV predominaban los azules y los dorados y la pintura era religiosa; había dado, es cierto, prodigios como Fra Angelico y el Giotto o Cimabue [...]. Los nuevos colores concedieron una nueva libertad, lo que no pudo no tener consecuencias temáticas y de concepción. [...] Para decirlo en pocas palabras, el gran arte renacentista por un lado y el paso de lo religioso a lo profano, que es sustento, bien podría deberse a los colores que llegan de América y dan lugar a una nueva historia [...]” (2022: 384).

<sup>2</sup> Grüner escribe que “... nos interesa sobre todo el impacto literario del color *negro*. Vale decir: esa cromatología permea insidiosamente a las zonas más heterogéneas de la literatura europea –y ocasionalmente a las representaciones plásticas– como una suerte de fantasmática acechante, y como un *síntoma* del cual la literatura, sobre todo a todo lo largo del siglo XIX, no puede dejar de ocuparse con mayor o menor grado de explicitud o conciencia” (2010: 432).

En esta dirección de sujetos negros objeto del racismo y la discriminación, el trabajo crítico de Patricio Montenegro, dedicado a una de las obras más radicales de Achille Mbembe, deposita su atención en una pregunta inquietante: ¿Cómo avanzar en la construcción sobre una comunidad humana no sesgada por el racismo? Desde cierto punto de vista, no deja de ser un contradictorio que una cultura como la africana, cuyas raíces abrevan en lo comunitario, necesite ser restituida de aquello que es, en el fondo, su propia condición ontológica basada en los lazos sociales. Es una ironía a la enésima potencia porque una salida posible reside en resacralizar la dimensión comunitaria en esa puja constante entre África y Europa, entre la estigmatización de lo tribal como ausencia de responsabilidad y autodominio y la instauración a la fuerza de la *ratio* eurocéntrica. Si África alude, en la estela de Joseph Conrad, al *corazón de las tinieblas*, significa entonces que Europa, por inversión en espejo, apunta a las tinieblas del corazón, una cerrazón demasiado activa (reactiva) con la otredad. El texto de Montenegro da una vuelta de tuerca a las interpretaciones europeas de la novela del autor polaco y trata de hacer justicia con lo que Mbembe llamó la *crítica de la razón negra* entendida como la tentativa de restitución real y no solo simbólica del desmembramiento al que África se vio sometida, pues se trata de la propuesta de un intelectual que aboga por devolver, restaurado, el ser “rapiñado” por el colonizador. La imagen recurrente de la rapiña amerita una disquisición más pormenorizada en el sentido de que aquello que Montenegro parece estar planteando es una reparación histórica como reontologización de un ser que ha sido arrasado, devastado por el poder colonial/imperial. Lo que está en el centro de la cuestión es el daño producido y cómo resolver esa herida abierta. Esta actitud la vinculamos a la mirada de Arguedas que, en otra región y en otro contexto histórico, aunque también resultado de la acción colonizadora, veía en el mito del *inkarri* la posibilidad de restablecer en una temporalidad futura el orden destruido de las comunidades andinas, eso que Vargas Llosa leyó equivocada y peyorativamente como “una utopía arcaica”, en el sentido de obsoleta y ya perimida frente a la locomotora indetenible de la modernidad que avanzaba con la promesa de un progreso que nunca se cumplió, sobre todo el progreso económico. El aporte

del trabajo crítico de Montenegro a la teoría de la secularización consiste no solamente en el modo como hace dialogar los planteos de Achille Mbembe con un *corpus* de films que vuelven sobre la cuestión de la cultura africana, sino también en la capacidad de otorgarles a tales dilemas un espesor material, una nueva positividad que llama, a partir de la lectura de Ernesto Laclau, “la lógica de la encarnación”, la emergencia por vía dialéctica de una afirmación de sí, un devenir de autolegitimación subjetiva que se explicita en el análisis de la pérdida del nombre propio como otro aspecto más –y no menos importante– del daño infligido a la cultura africana en el pasado y en el presente mediante la vigencia del poder colonial por otras vías, y que afecta nada menos que a la memoria cultural. Del cine a la novela negra, de las memorias literarias al ensayo de interpretación social y política, Montenegro entiende que esta reparación, esta necesidad de restitución –que en algún momento de su texto es aludida bajo la noción de “cura”– no puede estar desvinculada de la religión. Notemos la cercanía con la noción de sanación que Alejo López leía en la experiencia de los *trepaos* en la poesía de Tato Laviera. De hecho, cuando retrata la figura emblemática de Malcolm X no soslaya esta cuestión al decir que se trata de “un líder militante y religioso de los derechos civiles de EE.UU.”. De este modo, abre una brecha en el proceso racionalizador de la secularización para dar paso a esa otra dimensión expresada en el sintagma del título como la “encarnación del aparecido”, con la que pretende condensar, además, el rasgo programático de su propia tesitura respecto del categorema de secularización, al que entiende más como instancia de reencantamiento que como objeto del desencanto. La figuración del “aparecido” semeja la del espectro, la del fantasma del ausente que, volviéndose presente en la aparición, materializa el ser, se hace carne y entra en el territorio de la existencia.

### **III. Políticas. Arqueologías de lo sagrado en el arte y la ciencia**

Los museos como sedes de los legados arqueológicos están situados en la polis. Desde ese lugar central resguardan, no

sólo difunden, un cúmulo de objetos que son el reaseguro del pasado como memoria cultural que pretende albergar, al mismo tiempo, el porvenir. Como los libros, los museos archivan esa información para transferirla, lo más prístinamente posible, a las generaciones futuras. Aun cuando la noción de futuro no coincida plenamente con la de porvenir, la política de los legados culturales sostiene las dos valencias de lo político más que de la política: por un lado, es el acontecimiento que tiene lugar en la polis y, por el otro, no deja de poner de relieve la tensión inherente que la constituye. La investigación de Alejandra Mailhe sobre la arqueología precolombina, específicamente situada en la región andina –que incluye la zona del NOA argentino como no podía ser de otro modo– confirma con creces el caudaloso potencial que posee en términos culturales (desde saberes, arquitectura, escultura, mitos, rituales transculturadores de lo religioso mestizo-católico a las series de motivos icónicos y diseños que el arte elabora secularmente y subyacen en diferentes manifestaciones estéticas), la conformación de un auténtico universo constelado entendido como un foco de radiación que la autora llama en algunos tramos “fuente” para dejar establecido el carácter dinámico que lo anima, ya que no es un archivo que haya clausurado su análisis y ulterior interpretación, sino más bien uno que presenta una materia surgente, de dimensión inagotable y que requiere una recepción continuada. Tal vez sea esta la lógica de los legados: la constancia para reactualizarse ante los requerimientos de los nuevos paradigmas teóricos con los que aquellos son abordados, además de hacer visible la resistencia de materiales que parecen desafiar los tiempos históricos y ponerse a la altura de las diversas épocas. Así lo podemos justipreciar cuando, desde una mirada comparatista, se pone en paralelo el principio constructivo basado en la geometrización del arte andino y las manifestaciones del arte cubista en la vanguardia del siglo XX. Se trata de una comparación de efectos complementarios: la capacidad plástica del arte precolombino define por un lado su validez estética y la *avant-garde* cubista o cubo-futurista puede encontrar allí uno de sus precedentes en el orden de lo artístico, y aun cuando esta fuente de la tradición no haya funcionado como tal de modo deliberado, lo relevante sería cotejar estas iluminaciones con la obra de Xul Solar cuya

vanguardia se nutre precisamente de cosmovisiones míticas y astrológicas del arte precolombino americano.

Cuando Mailhe aborda la arqueología precolombina desde la teoría de la secularización, tal como la estudia a través de los enjundiosos trabajos de las importantes figuras de su *corpus*, como Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas, podemos constatar con nitidez la potente reserva material y espiritual de la cultura andina, cuya región –ya lo sabemos– no se ajusta a los límites políticos de la(s) Nación(es); más bien estos quedan disueltos en el mapa real de una zona geocultural en la que no sólo el arte, sino la cosmovisión que la informa y conforma le otorgarían una dimensión de unidad identitaria. En este aspecto, esa reserva espiritual actuará, en diversas épocas históricas, como fuente de sacralización de índole reivindicatoria de las visiones indio-mestizas acerca de lo religioso de la cultura andina. Mailhe transcribe una cita de Adán Quiroga que objetiva de un modo contundente el potencial del reservorio cultural andino entendido como lo sagrado, lo que el autor describe en su *Folklore calchaquí* de 1929 como “la sacralidad antigua” que está viva en el presente “dada la insistencia pertinaz del indio en hacer intervenir a los dioses en todas las cosas y en todos los actos de su vida”. Si bien es cierto que es objeto de discusión si está hoy en día vigente o no la sacralidad antigua, estudiada desde diferentes perspectivas antropológicas como procesos de mestizaje, transculturación, hibridación, sincretismo, heterogeneidad, no lo es menos el hecho de que su interpretación se orienta a ser pensada como la posibilidad de volver a encantar el mundo. En sus estudios, Adán Quiroga no deja de anotar la relación escindida entre el mundo y la fe, es decir, entre la hegemonía de la razón instrumental y el eclipse de las creencias. Es este hiato de la cultura moderna el que parece borrarse, al menos en ese lapso en que el arte parece ser un resguardo presente en el fulgor de un nuevo encantamiento, promovido por una “fuente” –en la denominación de Mailhe– de la cual resurge y ello en los dos sentidos: tanto el re-emerger como la imagen material del brotar de una surgente, que es como se plasma esa energía religiosa con la fuerza de un chorro que proviene de la hondura, lo cual corre el riesgo de perderse en la metafísica del origen. No es el caso de la presente investigación, cuyo méto-

do de archivo contrarresta todo peligro de idealización de los fundamentos a partir de un peculiar empeño por demoler las dicotomías. Una prueba es el modo como la autora reivindica por deconstrucción y análisis metacrítico el esoterismo de Girgois, al que le hace justicia a partir de la noción de *comunitas* que este estudioso amplía más allá de las comunidades andinas, y sobre todo la manera con la que enfrenta esa categoría al archivo histórico del genocidio llevado a cabo en la así eufemísticamente llamada “Campana del desierto”. Estas consideraciones esotéricas, ricas en significaciones, continúan en Ricardo Rojas como la posibilidad efectiva de elaborar una americanización del esoterismo, tal como lo indica el vocablo *Eurindia* que, más que un título, es un proyecto cultural de gran envergadura. De Eurasia a Eurindia, se halla el amplio arco en el que se entreteje toda la trama de reivindicación de lo sagrado como la reserva estética americana que estos estudiosos sitúan en la América de Sur, específicamente en la región geocultural andina, aun cuando por varias razones se trate de fronteras una y otra vez a punto de ser desbordadas, como una emanación que obedece a un impulso centrífugo, diseminante, como si sus elementos constitutivos intentaran desorbitarse y luego replegarse en aras de una ulterior reintegración. De allí que a esta sección la hayamos denominado “Políticas” porque, como lo plantea Ricardo Rojas –cuya obra *Silabario de las artes decorativas* es de suma importancia para el tema que tratamos– este americanismo conformado de lo sagrado indígena debería ser promovido por el Estado y también por los medios masivos y la industria. El de Ricardo Rojas es un proyecto de *educación estética del hombre*, para aludir a Schiller, pero deberíamos agregar del *hombre americano* cuyo momento de encantamiento consiste en aquello que el arte puede sostener: lo sagrado como potencial estético. Incluso la poesía, en este movimiento de sacralización en el que lo secularizado parece retroceder o abrir nuevamente las compuertas clausuradas, comparece entre los restos arqueológicos. Allí donde hay ruinas, lo poético parece intensificar su capacidad de afectar el mundo, quizás porque el arte, en la huella del pensamiento de Mircea Eliade, archiva en su inconsciente esa *potentia*, una pura virtualidad donde lo sagrado vuelve, y ya no importa si su duración es efímera, lo que importa es la

intensidad del efecto que el arte es capaz de producir más allá del embate del racionalismo científico occidental.

La revalorización que ha tenido en las últimas décadas una obra como *El pez de oro* de Gamaliel Churata reside entre otras cuestiones en lo que este volumen pone en el centro de la cuestión: la disputa por lo sagrado frente a la *ratio* eurocéntrica que actúa (que actuó) como imposición desde la hora cero de la Conquista y que en el trabajo de Matías Di Benedetto está puesta bajo revisión constante. Desde una vertiente comprometida con la teoría y práctica acerca de la transculturación según la doble tradición de Fernando Ortiz y Ángel Rama –aun cuando se enriquezcan en el libro de este último a partir de otros aportes del campo de la antropología como Vittorio Lanternari y su categoría de “plasticidad cultural”–, este capítulo constituye una indagación crítica y metacrítica del núcleo inherente a toda dicotomía occidental, esto es, el contrapunto del par antitético lo sagrado/lo profano. Desde esta perspectiva, que el autor plantea como la tensión entre los saberes y rituales andinos y el cristianismo, no puede soslayarse tras la recuperación del imaginario andino del texto de Churata la tentativa de dismantelar el dualismo como el modo más eficiente de interpelar a Occidente, una actitud que ya podemos encontrar en la poesía de César Vallejo, quien utiliza la grafía y la metagrafía justamente para señalar el aspecto deteriorado y percutido del *oxidante* moderno como síntoma de un secular malestar de la cultura que se define, en la línea simmeliana, más en su carácter objetivo que el subjetivo, esto es, más cercada por sus propias autolimitaciones.

A pesar del explícito distanciamiento de la concepción poética del autor de *Trilce*, Churata ahonda en la dirección iconoclasta y transgresora que Di Benedetto denomina “una epistemología de la irreverencia” capaz de socavar los saberes dominantes y la base del poder hegemónico. Y esto lo hace con una obra como *El pez de oro* que, lo mismo que ocurre con *Trilce*, no habrá de encontrar en su época la recepción adecuada. Obras para la posteridad, ambas confrontan la *ratio* oxidada de Occidente con la irreverencia de una escritura de lo extremo, al punto de hallarse con el vacío de interlocución, un diálogo fallido que podrá ser restaurado muchas décadas después cuando la experiencia pueda finalmente ser codificada

como tal. No es en absoluto un dato menor que la recepción demorada de obras decisivas en el interior de una literatura signifique también la virtud de anticipar una serie de valoraciones inaudibles para su época. Desde estas condiciones del entorno y el tiempo dislocado de su recepción, *El pez de oro* aparece como un obramiento semejante al ritual chamánico del *layka*: un libro-rito, un plegamiento en forma de retablo en dos o más dimensiones, un artefacto como posibilidad de generar una cosmovisión tratando de no ser cooptado de manera omnívora por diversas *ratios* disciplinadoras, sucumbiendo así al platonismo cristiano como uno de los paradigmas occidentales disponibles. La visión necradémica andina –la creencia de que los muertos siguen su vida en nosotros–, el valor estético de los retablos como formas icónicas, el charango como instrumento que sirve de correa de transmisión de la transculturación/evangelización, la recuperación de la antropofagia como metáfora cultural en la estela de Oswald de Andrade y, sobre todo, la incorporación de la coca como materia prima en la celebración de la misa católica son los aspectos más relevantes que Di Benedetto aborda para indagar en las huellas de lo sagrado andino, tal como irrumpe en la dimensión estética de la obra de Churata inscrita en una mitogénesis que no es extraña a las vanguardias históricas, de raigambre creacionista, contexto en el cual parece haberse gestado *El pez de oro* o al menos algunos fragmentos de la obra publicada décadas después. La transustanciación cristiana, parangonada con la antropofagia, completa el ritual herético con la incorporación de la coca en el interior de la liturgia católica, donde la misa como celebración recupera su etimología de “mesa” en cuanto lugar del acto de comer (banquete/ágape) y participación comensal en lo que se come (alimentos terrestres y celestes). No hay fusión de dos culturas en un sincretismo armónico, sino más bien la desestabilización de la dicotomía poniendo el énfasis en la cosmovisión andina, tal como hacia el final del capítulo queda condensado: “[...] el proyecto estético de Churata reconoce que, en la relectura de la idea de la resurrección, se encuentra la clave de bóveda de los procesos de des- y re-sacralización que apuntalan su exposición [...]. El embate contra el idealismo platónico, así como contra los principales dogmas de la Iglesia católica, sostiene una fun-

ción constructiva de la muerte, ya que alrededor de ella orbita toda la constelación de categorías que, por un lado, atacan el dominio cristiano de la muerte mientras, por otro lado, sostienen la fundamentación de su propia escatología basada no en la trascendencia del alma, sino en la materialidad entendida como germen de un tumulto de voces.” Esta manera de salir de lo que Nancy denominó “la maciza referencia cristiana” es una muestra más del modo como lo secularizado es barrido momentáneamente por el poder del arte y del lenguaje de la poesía, no solamente para desestabilizar y disolver, sino también para restablecer y reeditar las reverberaciones de lo sagrado.

#### **IV. Cosmopolitismos. Ciudadanos del mundo y genealogías urbanas**

Bajo este título se aúna una ciudadanía ávida de cruzar las fronteras de lo local en busca del mundo –deberíamos reemplazar, quizás, la palabra *mundus* por *globus*, al menos desde los viajes de Colón como circunnavegación– con las percepciones acerca de diversas ciudades del cosmos por parte de los sujetos viajeros. Se trata de la acreditación de ciudadanos del mundo, es decir, ciudadanos universales y ya no provincianos. Hay que decir, en rigor de verdad, que la tradición occidental del sujeto cosmopolita, desde epicúreos y estoicos, debería aspirar a cierto saludable relativismo: ni identificarse sólo con la patria ni considerar a los demás hombres que habitan el mundo como extranjeros. En esta sección compartida por José Enrique Rodó y el escritor Sergio Pitol, tan distantes en el tiempo y en los proyectos intelectuales que los inspiraron, lo relevante es hacer hincapié en las prácticas del viaje como un dispositivo no sólo discursivo sino también existencial. De la labor de *chroniqueur* como tarea de corresponsalía en Europa que *Caras y Caretas* ofrece a Rodó –no olvidemos que es el primer viaje al exterior que el uruguayo realiza en su vida y en cuyo trascurso encontrará la muerte, en 1917, en la ciudad de Palermo–, a la dimensión autobiográfica de la escritura de Pitol en las dos obras elegidas, hay un arco fructífero de cuestiones relativas menos al trazado de analogías histórico-culturales que a la posibilidad de reflexionar sobre la

experiencia cosmopolita en cuanto oscilación entre el distanciamiento del lugar propio y el impulso centrípeto que suscita el regreso al espacio natal. Dos fases de un mismo movimiento que podría ser condensado en la premisa: distanciarse para encontrarse. Esto bien podría compendiar el viejo descubrimiento del escritor latinoamericano que se encuentra ante la paradoja del hallazgo de la propia identidad en el territorio ajeno, en una zona de extranjería, como si la lejanía de la patria pudiera oficiar de espejo revelador. De todos modos, no es el paralelismo entre Rodó y Pitol nuestro propósito, sino más bien establecer, a partir de estos trabajos críticos, lo que los generó: la reflexión alrededor de la experiencia cosmopolita gestada en la percepción directa de las ciudades que oficia de correa de transmisión del proceso de secularización, más allá de las posibles afinidades que pudieran ser establecidas entre ambos, pese a la distancia temporal de sus desplazamientos. Me interesa poner de relieve el subtítulo tan significativo del libro *Cosmopolitismo* de Kwame Anthony Appiah, dedicado a hacer ver el horizonte transnacional que espera a todo sujeto para completar su experiencia de mundo. Tal sintagma paratextual que reza “la ética en un mundo de extraños” pretende dar cuenta, justamente, del hecho de que la extrañeza no necesariamente se sitúa afuera y la ética de comportamiento –el autor habla de los modales que difieren entre los sujetos nacionales y los que están más allá de las fronteras de la nación– suele derivar en un desacuerdo moral, una conducta que hay que aprender en contacto con el otro, si bien la discusión, no saldada, es qué entendemos por el otro. La tradición del relato de viajes, desde la Antigüedad, ha sido la posibilidad de ampliar el horizonte de expectativas para el sujeto como desafío del incisivo, pero no menos decisivo, secular *conócete a ti mismo* que, inescindible del otro, deviene la prueba fehaciente de la compleja trama que llamamos procesos de identidad.

¿Qué relaciones de sentido conectan la experiencia cosmopolita con el proceso de secularización entendido como hecho histórico tangible? ¿Cuál incidencia puede ser imputada a este último en aras de lo que queda signado como el cúmulo de percepciones nacidas en ese “mundo de extraños”? ¿Qué hacer con tales percepciones que pendulan entre la nación y su más allá o, más individualmente, qué le pasa a ese sujeto una vez

cruzados los límites y hecha su entrada al universo? El caso de José Enrique Rodó es sumamente curioso: las ciudades que visita por primera vez –el ensayo crítico de Cristina Fernández se circunscribe a dos crónicas de todas las que tienen como referencia la ciudad de Roma– parecen no proveer tanto la novedad de la experiencia –aunque tampoco esta devenga una mera confirmación de su amplísimo conocimiento erudito–, sino más bien aparecen como la posibilidad de dar continuidad a su tarea de reflexión; incluso la autora del ensayo lo plantea en un momento como una suerte de “excusa”, un pretexto para escribir, un disparador que retoma las líneas recurrentes de lo que podríamos denominar el proyecto intelectual de Rodó, basado fundamentalmente en el interés por la cultura occidental de la que se siente parte, por las relaciones de América con Europa y por el destino de las sociedades latinoamericanas, una tríada que recorre su obra y llega a su cima en *Ariel*.

Antes de abordar la manera como opera la secularización en el viaje a Europa de Rodó, es menester que recordemos su postura respecto del debate suscitado en 1906 a partir de la decisión de retirar los crucifijos de los hospitales públicos. En ese litigio, el autor de *Liberalismo y Jacobinismo* se posicionó en contra de esa medida y lo que importa no es si es o no coherente con su postura ideológica, sino más bien el argumento que lo impulsa. No prima tanto el hecho de que la cruz encarna una imagen de función simbólico-social de gran peso en la cultura secular y milenaria de Occidente como la ocasión propicia para realizar el ejercicio de la tolerancia. Este me parece que es uno de los núcleos más significativos que guardan relación con los categoremas de la secularización, ya que deconstruye en el seno de la sociedad las posiciones inconciliables que atentan contra lo que el uruguayo llamó *La vida nueva*: ni fanáticos ni escépticos comparecen como las antípodas que iluminan el lema de este libro que habremos de retomar más adelante. Por todo lo expuesto, durante el viaje que lo lleva a Europa y a la muerte –ese es otro tema que no vamos a tratar en este volumen, aunque tiene profundas resonancias con los rasgos constitutivos de su pensamiento crítico frente al público lector y la presencia de una sociedad cada vez más masiva– la mirada rodoniana sobre Roma, “la ciudad eterna”, revela lo que ya venía siendo objeto

de estudio desde textos como *El que vendrá*, cuya prosa revela el impacto transferencial de la secularización. Más que prosa, quisiera resaltar la noción de *estilo* y decir que para el uruguayo este rasgo inconfundible más que identificarse con el sujeto, con su “sí mismo” –ese interior íntimo, reservado y refugiado en una erudición que colinda constantemente con la dimensión estética de su escritura–, lo hace con el objeto. Son los objetos los que configuran y estilizan, a la luz del modernismo hispanoamericano, la concepción estética de la lengua. En el uso de esta observamos la transferencia de un léxico religioso a otro profano en el que reverbera el primero, suscitando espesor semántico de gran belleza. En Rodó el estilo es el objeto, la instancia simbólica, a la manera simbolista, que confluye en un pensamiento construido por alegorías y parábolas. Gutiérrez Girardot, uno de los críticos más sagaces que se han dedicado a su obra, leyó *Ariel* –para muchos la obra cumbre o al menos la obra que se expande por fuera del espacio nacional al continental– como un “sermón laico”, y es en esta línea (iniciada por Real de Azúa) que Cristina Fernández analiza las ideas centrales de su pensamiento crítico.

Modernista y absolutamente imbuido del simbolismo *fin de siècle*, con un ejercicio de la lengua modelada por el valor que jerarquiza la belleza, su pensamiento crítico nunca se aparta de lo estrictamente contemporáneo de la sociedad en la que vive, lo que bulle en ella, lo que la atraviesa. Su vinculación ilustrada se conecta necesariamente con la figura del lector, con los públicos que se conforman en una sociedad de masas incipiente a través de los diarios y revistas. Si entiende la modernidad como lo que viene gestándose para situarse, emblemáticamente, en la cresta del presente, no menos imperioso para su cosmovisión es el porvenir, centro de su preocupación constante; de allí que *El que vendrá* es también *lo que vendrá*, lo que habrá de acontecer, como si el diagnóstico de época –una práctica quizás inaugurada en nuestra modernidad por el cubano José Martí– tuviera que sopesar un equilibrio entre la mirada estética y la mirada política, ya que no se concibe a esta desnuda, desvinculada, del arte. No por esteticista empedernido, sino porque la política es también un arte. Para alguien como Rodó que proviene de un país en cuya constitución el catolicismo no es religión del Estado, Roma no será la ciudad más adecuada para su visión de

mundo. Y sin embargo, en las crónicas, somos testigos de cómo Rodó de algún modo se desestabiliza frente a lo religioso; y por más que valora, como buen liberal honesto que conoce las premisas de su posición ideológica, el arte romano como fruto de las huellas profundas dejadas por el Catolicismo, todo ese cúmulo de percepciones e impresiones lo sacuden fuertemente para radicalizar una de las líneas de su pensamiento crítico: su propio aforismo-lema, “Comprender es casi siempre tolerar”. Este enunciado capilariza su concepción secularizadora de la sociedad que inmanentiza lo religioso, transfiriéndolo al plano del pensamiento laico. Desde esta perspectiva, registra los templos religiosos en Roma como los nuevos museos, ya que no se le escapa el carácter sustitutorio que la secularización lleva a cabo. Cristina Fernández selecciona dos crónicas sobre la ciudad de Roma en las que demuestra la tensión entre el arte y la política y cómo Rodó anticipa, con sus prodigiosas antenas para captar la época, que el afianzamiento del nacionalismo italiano a fines de la segunda década del siglo XX es el modo más tangible de ver la sociedad secularizada, la cual encuentra su fuerza nada menos que en la acción política de la guerra. De las dos crónicas, es sobre todo en la segunda donde es posible analizar el meollo histórico del origen occidental de la secularización, esto es, la polarización entre poder papal y poder estatal, y es en este contexto que Rodó puede dar cuenta de modo ostensible del ascenso del fascismo *que vendrá*, lo que podemos leer sutilmente entre líneas a través de las intuiciones que revelan la capacidad del uruguayo para leer el porvenir.

Por su parte, el trabajo crítico de Enrique Schumukler se concentra en otro sentido del viaje del intelectual y en otra escala del cosmopolitismo contemporáneo. Si en el caso de Rodó la figura del *chroniqueur* hace del viaje una suerte de diagnóstico de época, en la medida en que ni siquiera sus impresiones estéticas pueden desligarse del desarrollo histórico porque son, al fin y al cabo, siempre contemporáneas –por eso más arriba apuntábamos que antes que el sujeto, el estilo es el objeto: son los monumentos, la estatuaria, la arquitectura de la ciudad (la urbe papal) los que modelan las intuiciones del sujeto–, en el caso de Sergio Pitol su literatura autobiográfica es abordada bajo el signo del escritor cosmopolita del modernismo, acuciado por

el deseo de mundo como una sustanciación del viaje hacia las grandes metrópolis, al tener como modelo hacia New York, José Martí y hacia París, Rubén Darío. El aura del viaje que describe el autor en este trabajo alude a un aura esteticista para un desplazamiento que pone en juego la necesidad de cruzar, como diría el nicaragüense, las fronteras comarcanas: de la comarca a las grandes ciudades; es un salto también en el tiempo y en este gesto simbólico de los poetas modernistas, quienes inauguran la modernidad en América Latina, Schmukler inscribe la literatura de Pitol y lo hace a través de una figura como Alfonso Reyes que perteneció a ese movimiento en su última fase renovador y, como tal, recaudador de todas sus poéticas sincréticas, como si la mexicanidad de ambos escritores pudiera ser mensurada una vez se hayan registrado el conjunto de experiencias que el viaje cosmopolita sedimenta. La experiencia de viaje se vuelve en Pitol las señales oblicuas de su autobiografía. En Rodó el viaje era ya antes de desplazarse un modo de leer (su erudición sedentaria se rompe con el viaje donde encuentra la muerte); en Pitol sus experiencias de las ciudades extranjeras lo hacen regresar a la infancia, al encierro infantil, al paludismo contraído en Veracruz, como si el espejo de la escena cosmopolita lo llevara a recobrar el pasado más remoto y también otros tiempos de iniciación: los de la escena literaria, los del comienzo de la escritura y de los libros leídos y copiados, la trama personal de aquellos autores de la tradición que hicieron de él un escritor. Schmukler escribe que el viaje infunde un rasgo personal a la escritura de Pitol.

El paisaje urbano que leemos en la obra de Pitol obedece a otro momento histórico, a otro fin de siglo, esta vez el pasaje del siglo XX al XXI, en el que la secularización ya no seculariza el mundo cristiano, sino el mundo ya secularizado. En este aspecto, la relación secularización y ciudad moderna es evidente, en la línea de los trabajos teóricos de Harvey Cox en *The secular city*. Hay una cita de este libro que ilumina esta relación: “El área urbana contemporánea representa un ingenioso invento para extender vastamente el alcance de la comunicación humana y ampliar el horizonte de la elección personal” (Cox 1968: 63). La expansión de la libertad del hombre urbano es coextensiva al narrador en la medida en que las experiencias, percepciones, impresiones, anécdotas y descripciones surgen en

contacto con las ciudades, y se produce ese deslumbramiento o descubrimiento, lo cual tiene lugar al amparo de la anonimidad y de la movilidad, ese infatigable ir y venir caminando por sus calles o callejuelas, incluso “sin anteojos” como sucede con Pitol en su primer viaje a la primera ciudad europea que visita, que es Venecia. La miopía, otra de las enfermedades que aparecen en la literatura de Pitol, deviene, paradójicamente, una experiencia aurática, mágica, encantatoria, como si el paisaje urbano cifrara un laberinto, un espacio jeroglífico, la ocasión para caminar a expensas de la opacidad, una suerte de *flânerie* del miope, como si el sujeto se topara con la ciudad a oscuras: visión y ceguera ya no son en esta literatura polos opuestos sino una transitividad por la cual la ceguera da paso a la visión. La Venecia más que vista entrevista se registra auto-biográficamente como una concepción visionaria de esa urbe, otro modo de romper con la pareja antitética ciudad terrena/ciudad de dios. Finalmente, el aura que leemos en la narrativa de Pitol es la patria literaria, la de aquellos escritores que son los padres fundadores de la escritura y se vinculan con los viajes, desde la modernidad temprana, a las *grandes ciudades*, como las definió Simmel. El aura de la obra autobiográfica de Pitol es el espacio simbólico del arte que se materializa en una notable observación que hace el escritor mexicano cuando contempla el cuadro “La Partida” del pintor expresionista Max Beckmann, para quien hay dos planos fundamentales: el hallazgo de nuevas gramáticas o reglas del arte que todo artista necesita como principio innovador y la “mitología personal” que ensancha la experiencia del mundo. ¿Es esta mitogénesis la que funda la dimensión de reencantamiento y encarna una presencia renovada, la que hace posible la invención de una obra de arte?

## **V. Poéticas. Nostalgias de lo absoluto, teología política y revolución**

En esta sección dedicada al estudio de las poéticas –en este caso las de José Lezama Lima y de Olga Orozco–, los trabajos de Ignacio Iriarte sobre el poeta cubano y de Héctor Calderón Mediavilla sobre la poeta argentina imprimen una dirección

contraria a la que suelen caracterizar los estudios de la lírica de tales autores. El abordaje analítico e interpretativo desde los categoremas de la secularización permite el hallazgo de enfoques aun no transitados de lectura que recortan un objeto nuevo, practicando, además, una saludable posibilidad metacrítica para deconstruir los malentendidos y equívocos, conformadores de las premisas estéticas de lo que llamamos la *doxa* crítica de autor: qué contenidos logran su hegemonía en el discurso crítico, cuáles motivos se vuelven recurrentes y en función de qué significaciones, qué teoría del sujeto se sustenta cuando se aborda el género lírico, qué imaginario queda cristalizado en una determinada obra, en definitiva, cuáles hermenéuticas se consolidan y quedan establecidas como *doxa* crítica de un poética. Dichos malentendidos y equívocos, más que errores o *misreadings*, son los núcleos duros de la interpretación que congelan el sentido y operan por reproducción mecánica. Pero también ellos mismos pueden ser los lugares adecuados para reencauzar una lectura a contrapelo capaz de mostrar la faz de un objeto nuevo en el interior de las poéticas. Así ocurre en ambos ensayos.

El desafío del trabajo de Iriarte consiste en confrontar el valor del catolicismo presente en la poética de Lezama, que opera como una matriz fundamental –más allá de su relevancia extensible a todo el grupo origenista en general–, con la concepción de la teología política, de raíz católica, de Carl Schmitt, uno de los teóricos de la secularización y de la teoría política del siglo XX. Bajo la nominación de “teología política” –la misma que da título a uno de los libros más destacados del pensador alemán cuyo enunciado-premisa reza: “[t]odos los conceptos centrales de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados”–, este trabajo crítico indaga sobre el sustrato de lo religioso no solamente en la construcción ideológica de su pensamiento y los posicionamientos personales del autor de *Muerte de Narciso* ante la política cubana, de Martí a la Revolución, sino también, y en particular, en cómo concibe su poética, entendida como lugar de confluencia de todos los géneros, a través de los cuales la matriz nutrida en el cristianismo se disemina y no cesa de comparecer una y otra vez. Dicho de otro modo, cómo se concibe en Lezama la relación entre lo religioso y lo político. Recordemos que esta oposición es el origen histórico por an-

tonomasia de la noción de secularización, tal la línea que traza Carl Schmitt como una dialógica transferencia: del poder papal al poder estatal, de lo eclesiástico a lo imperial, hasta la figura del soberano adjudicado a Dios vs. la figura moderna del Estado adjudicado a Leviatán. Lezama Lima se inclina hacia el polo de lo religioso porque entiende que se trata de una instancia concebida como fuente de creación, esto es, no sólo en sentido teológico sino también estético. La capacidad de obramiento lezamiano, cuyo *fiat lux* simbólico ordena cada una de sus piezas constitutivas, ha sido ya abordada muchas veces por el discurso crítico. La politicidad intrínseca no escapa de su cosmovisión porque los dos órdenes se conectan de otro modo, aunque en sentido contrario al planteado por Carl Schmitt.

El cristianismo es, para Lezama Lima, la potencia del arte, la energía creadora que lo informa y tiene como núcleo central a la imagen. En la imagen lezamiana –en la poesía, en la narrativa, en el ensayo– despunta un esplendor germinativo del ser que es pura aparición. Un principio barroco define su comparecencia estética a través de “un chorreo de iluminaciones” –para parafrasear a Perlongher que es en muchos aspectos un poeta hijo del cubano–, de un torbellino de imágenes sin las cuales no hay mundo. Iriarte cita una frase inquietante de Lezama, como tantas otras que podemos leer en su obra, pero esta, que transcribiremos, tiene la virtud de echar luz sobre esta problemática para dirimir los dos órdenes que siempre se entrelazan y siempre se desatan al mismo tiempo: “La imagen es la causa secreta de la historia”. Si Carl Schmitt hubiera leído este embrión de pensamiento, lo habría entendido de inmediato e incluso adoptado y hasta citado en uno de sus textos, justamente porque como católico que también era, sabía del poder de las imágenes en la Iglesia católica para dar vida a otras imágenes o generar un pensamiento. Y habría, además, coincidido en el valor que las imágenes adquirieron a lo largo de la historia. Sin embargo, al desconocer la obra de Lezama –nos atrevemos a conjeturar–, no habría entendido bien del todo la cualidad secreta de esta relación de la imagen con la historia, esto es, por qué la imagen impacta o hace mella en la historia de un modo misterioso, soterrado, oculto. Este es el punto en el cual se distancian ambos pensadores: Lezama abandona, se abandona, confiado, al

fondo imaginario del enigma, a ese espacio incógnito al que ya no se puede interrogar ni hacer intervenir en otra esfera porque es puro resto, pura ruina. La elección de Iriarte del poema “San Juan de Patmos ante la puerta latina” para dar cuenta de la aceptación o no de las fuerzas secularizantes de la sociedad por parte de Lezama explicita bien a las claras el motivo de la sustracción de la violencia en la conformación imaginaria del cubano. El centro del poema lo ocupa la figura del mártir, con la que Lezama no sólo lee la historia cubana como un avatar mesiánico que necesita ser completado en una futuridad y sin enmiendas (José Martí y todos los muertos causados por diversos momentos políticos y la Revolución, pues “los atacantes muertos reactivan –escribe Lezama– la memoria mesiánica nacional”), sino también el cuerpo dado en sacrificio como lo que une indefectiblemente esos dos órdenes, es decir, el plegamiento de la historia política en la historia del catolicismo. Así, Iriarte no duda en definir esta composición como un poema de guerra, porque lo que busca Juan de Patmos es ganar Roma para la causa cristiana, lo cual ocurrirá sin embargo unos siglos después, exactamente en el año 313, cuando el emperador Constantino declare el cristianismo como religión del Imperio ante la mayoría del pueblo que había abrazado esa religión desplazando al paganismo politeísta. La institucionalización del cristianismo es la consolidación del Imperio desde la fuerza religiosa, la Iglesia se estataliza, deviene institución, una comunidad dotada de cohesión por los fieles de una religión que ocupará el lugar del poder imperial.

La fábula del mártir Juan de Patmos, hundido en un caldero de aceite hirviendo, es una fábula política, además de representar la imagen de uno de los mártires<sup>3</sup> que se hizo santo. Esta fábula en su doble dimensión transforma a la poesía en una pieza emblemática de la teología política de Lezama porque muestra que, en su visión de la historia, la escena de violencia es erradicada. Tal sustracción –interpreta el autor de este ensayo– es clave: se sitúa no en la tierra sino en un espacio sobrenatural.

---

<sup>3</sup> Dardo Scavino retoma la figura del mártir en el contexto actual para analizar la cuestión islámica, cuyo dilema también se juega entre lo político y lo religioso. Se trata del libro *El sueño de los mártires*.

Y así hace Lezama con todos los que, de una u otra manera, pueden ser considerados mártires de la historia: el devenir Viracocha del Che o el situar a Salvador Allende en el cielo. Ambos ejemplos están en línea con este San Juan de Patmos porque se sitúan fuera del conflicto político real, lo cual deja ver que Lezama sustrae esa violencia sangrienta para sustituirla por una dimensión sobrenatural. En ese aspecto disuelve el enemigo real que mancomuna la noción schmittiana de lo político –la política es el conflicto amigo/enemigo–. Para el poeta cubano, no es necesario volver a las arenas fragorosas de la *Realpolitik*. Por consiguiente, elude sí el conflicto y lo disipa de la visión, pero de ese modo rescata la contracorriente desecularizante de la historia. Mientras para Schmitt la libertad y la nación se conciben a partir del conflicto y su planteo secularizador implica que las nociones políticas tienen su origen en lo teológico, Lezama hace el movimiento contrario: busca proyectar la política hacia el campo de lo comunitario, noción clave para lo religioso, es decir, emplaza el poder político en el espacio de lo sobrenatural. La comunidad proviene de la religión y no de la política. Esa causa secreta vedada para la historia –pero que en ella acontece– es otra forma de concebir la ausencia en el mundo del milagro, lo prodigioso por antonomasia, como definiría Eliseo Diego “ese mágico prodigioso llamado Lezama”. Rafael Gutiérrez Girardot (2004: 35) propuso el término desmiraculización para el vocablo weberiano de *Entzauberung*, y lo que persigue Lezama es volver a introducir los milagros para reencantar el mundo con prodigios y fábulas de santos que hicieron lo imposible, lo impensado. Uno de los sentidos que adquiere el reencantamiento en la obra del autor de *Paradiso* es la apuesta por un barroco católico de la imagen, que concentra en su interior la condición sobrenatural y la transfiere a la poesía.

El trabajo innovador de Héctor Calderón Mediavilla sobre la poesía de Olga Orozco hace también hincapié en la constitución de una poética desde las categorías de la secularización, para cuyo propósito desmitifica no tanto la dimensión de lo sagrado como las diversas interpretaciones que giran a su alrededor. La suya es la tentativa de establecer con la secularización una categoría literaria capaz de dar cuenta de lo que sucede en el interior de un discurso como el género lírico que tiene como

rasgo específico abordar lo inabordable, es decir, en términos de lo sagrado, desafiar a Dios o a los dioses –no importa si con mayúsculas o minúsculas– con la única arma que se posee: el lenguaje. Para ello, descalca lo sagrado de las ideas sobre lo sagrado y concibe la lengua inescindible del silencio, una dupla recíproca y complementaria, pues la materialidad de la palabra genera silencio y el silencio hace hablar. No es una fusión, más bien se trata de una transfusión por medio de la cual el otro de sí es el que, en definitiva, toma la palabra. Toda toma de palabra es un silencio ya tomado para hacerlo audible o hablable o, por el contrario, acallararlo, hacerlo regresar a la fase previa de la palabra, el reino semiótico del balbuceo. De allí que la imagen de la poesía de Olga Orozco, cristalizada en la voz de una poeta-profetisa que profiere verdades eternas del oráculo, queda abolida o al menos momentáneamente suspendida. Calderón no se adhiere acriticamente a la *doxa* crítica orozquiana, la pone a prueba y ensaya una metacrítica certera a la hora de describir no sólo los procedimientos, sino los sentidos que se recomponen y se innovan mutuamente en el espacio mutante del poema que es el espacio de la enunciación. Con Émile Benveniste sabemos que el único pronombre que adquiere la categoría de persona es la primera persona y es el yo que, por medio de la lengua, se vuelve hablante, locutor y así se convierte en esa voz que abreva en la fuente del lenguaje. No está de más recordar esta lección primera y primordial porque la de Olga Orozco es una poesía que reescribe lo sagrado y, por ende, se trata también de hablar de un orden sagrado que la poesía no tiene otra alternativa que volverlo material. La lengua es la instancia que materializa las imágenes que de otro modo se perderían.

El autor de este trabajo se percata de que el abordaje de lo sagrado bajo la perspectiva de la secularización implica necesariamente poner la atención en la dimensión del sentido, ya que allí se juega la disputa por la hegemonía de la sacralidad. Por esa razón, Calderón entiende que concebir este proceso disolutorio y secularizador en la sociedad moderna regida por la razón tecno-científica no significa que lo sagrado esté únicamente bajo el monopolio de la religión. La poesía es uno de esos otros lugares donde se sedimenta –el arte en general le da cabida en todas sus manifestaciones–, de allí que Alain Badiou

plantee que, ante el Dios de la religión y el dios de la metafísica, refutables, eclipsados, casi muertos al compás de la racionalización de lo moderno, se halla “el dios de los poetas”, porque son precisamente ellos quienes lo vuelven a instalar en el poema.

En el poema de Olga Orozco titulado “La abandonada”, del cual Calderón hace una interpretación brillante, hay dos versos que ponen de relieve la posibilidad de que la voz poética pueda alcanzar una redención de sí misma puesto que, dado que la garantía de sentido ya no es más Dios, eso no significa que el sentido no pueda desplazarse hacia otras instancias, en este caso hacia la propia subjetividad expuesta a la intemperie del mundo: “Otro cielo sin dioses, otro mundo al que nadie más vendrá/ sumergen en las aguas implacables tu imperfección y tu vergüenza”. El uso de pronombres posesivos que señalan la referencia a la segunda persona, debajo de la cual se solapa y cobija un yo encubierto, formatea la enunciación de la voz de una abandonada, una sujeta expuesta a la intemperie del mundo y ávida de auto-redimirse. Es un poema-clave de la poética de Olga Orozco y la interpretación de Calderón ya no puede estar respaldada por la presencia sagrada de Dios. Ahora se encuentra, de cabo a rabo, a expensas del poder de la poesía, de la vitalidad con la cual el lenguaje puede ampliar los límites de la significancia. Esto quiere decir que Olga Orozco no pretende desecularizar el cúmulo de pérdidas de lo sagrado sino, por el contrario, registrar la nostalgia de absoluto. Tal lamento por la pérdida definitiva no debe ser comprendido sino dependiendo de los alcances semánticos del vocablo “absoluto”. Después de hacer un exhaustivo recorrido por su etimología, el autor se detiene en el hecho de que es un término que se vincula con la acción de desatar y liberar, esto es, de absolver (y también disolver implica en alguna medida dejar o abandonar un estado), y corresponde a la expresión griega *kath'heautó* que significa según sí mismo, según lo propio y, por traslación semántica, la máxima apertura de lo absoluto. Calderón define a la de Olga Orozco como una poética de la desaparición por el rol que juegan en la concepción del lenguaje de la poeta pampeana el silencio y las ausencias, todas instancias que se materializan en las palabras que han nacido de una experiencia de la muerte. De allí la importancia del léxico orozquiano que

inviste la voz que habla en la poesía. Retomando el ensayo de Tamara Kamenzain que oficia de prólogo a la poesía completa de la autora de *En el revés del cielo*, la voz última de Orozco es aquella que se profiere en una “boca viuda” porque ha conocido la muerte y ante ella ha ido despidiéndose de sus pertenencias. Transcribimos un fragmento del ensayo de Héctor Calderón Mediavilla porque no sólo es la pregunta que reanuda los puntos clave de la poeta argentina autora de *Con esta boca, en este mundo*, sino que también, de alguna manera, interpela lo que este libro pretende alcanzar:

A partir del análisis de Kamenzain cabría preguntarse si lo que está en juego en la culminación del proceso secularizador no sería acaso la definitiva libertad del ser humano para ejercer su potencia: para ser y habitar su decir de la manera más propia. La secularización, entendida más allá de la frontera histórica de la muerte de dios, ¿no sería el lugar en el que se mide la profanación de toda limitación, la total disponibilidad de un mundo y de un lenguaje que, secularizados, arrancados ya para siempre a la interdicción, pueden por fin ser adecuados? Y la poesía secular, ¿no sería entonces aquella que recupera todas esas cosas que, relegadas por la violencia, por la prohibición, por el sacrificio, esperan su verdadero nombre?

Esperar su verdadero nombre tal vez nos depare un nuevo tiempo en esa instancia siempre paradójica que la categoría de secularización suscita y deja liberada en estado de continua apertura. La energía de la endíadis como recurso es más que una figuración retórica, apela a esa capacidad para abrazar una nueva concomitancia, un camino insospechado y sobre todo radicalmente impensado. Tanto la discontinuidad como deseo de borrar toda *arkhé* como la constatación de la pérdida definitiva de lo sagrado son nuevamente abrazados por la secularización para dejar a la luz su propia imposibilidad. Los restos latentes del sentido, aun liberados de las garantías *árkhicas*, reinician otro recorrido signado por lo imprevisible. Por la magia de lo impensado.

## Bibliografía

- Appiah, Kwame Anthony (2007) [2006]. *Cosmopolitismo. La ética de un mundo de extraños*, traducción de Lilia Mosconi, Buenos Aires: Katz Editores.
- Cox, Harvey (1968). *La ciudad secular. Secularización y urbanización en una perspectiva teológica*, traducción de José Luis Lana, Barcelona: Ediciones Península.
- Escobar, Ticio (2021). *Aura latente. Estética. Ética. Política. Técnica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Foffani, Enrique (ed.) (2010). *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá: FCE, 3era. edición.
- Grüner, Eduardo (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*, Buenos Aires: Edhasa.
- Jitrik, Noé (2022). “Entre textos y cosas: tomates y tinturas”, *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* (14): 379-384, <https://doi.org/10.34096/zama.a.n14.12378>
- Marramao, Giacomo (1998) [1994]. *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, trad. de Pedro Miguel García Fraile, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Scavino, Dardo (2009). *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2019). *El sueño de los mártires. Meditaciones sobre una guerra actual*, Barcelona: Anagrama.

# **I. Indagaciones**

**Comunidades del resto y  
restancias de lo sagrado**



## Sin Dios y sin soberano: derivas de la secularización en el pensar contemporáneo

*Mónica B. Cragnolini*

Si, como se plantea en el relato borgeano “La biblioteca de Babel”, el universo tiene forma de biblioteca, entonces vivir es interpretar, generar continuas hermenéusis de los infinitos libros que conforman dicho universo. Pero esa interpretación del mundo, que debe admitir la pluralidad (los incontables libros de la biblioteca así lo prescribirían) parece ceder siempre a la tentación (tranquilizante) de la interpretación final y última, la que dé “cierre” a los múltiples posibles sentidos de todo lo que es interpretable. En el relato de Borges esta tentación se presenta en la superstición del Hombre del Libro:

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un hexágono que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un Dios (Borges 1974: 469).

En un universo de galerías similares, en el que los hombres peregrinan de hexágono en hexágono en busca de un libro, el narrador señala que tal vez él buscó algo similar al “catálogo de los catálogos”, el que, conceptualmente, es semejante a este Hombre del Libro: la idea de que la multiplicidad ha de tener una explicación en una entidad, una figura o un centro ideal que abarque la totalidad de lo que es y la organice y articule de manera jerárquica y subordinada a sí. El catálogo de los catálogos ya no podría admitir otro catálogo que lo incluyera,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Es conocida la paradoja de Russell al respecto: si toda biblioteca posee un catálogo de todos sus libros, podríamos hacer un catálogo de todos los catálogos de todas las bibliotecas, ahora bien, ¿deberíamos incluir a nuestro catálogo en el catálogo? Si lo incluyéramos, ya no sería el catálogo de catálogos, porque sería incluíble en otro catálogo, y este es el catálogo de los catálogos, pero entonces no sería completo, porque faltaría el mismo “catálogo de los catálogos” en la serie de los catálogos. Esta paradoja, que remite a la teoría de conjuntos, patentiza algunas de las cuestiones ontológicas del problema de la *arkhé* o fundamento.

porque no haría honor a su nombre que denota algo más allá de lo cual no se puede ir, y que ha de operar como fundamento pero también como ápice *non plus ultra* del sistema.

La secularización podría ser caracterizada como el proceso en el que, de alguna manera, se hace evidente que no existe y que no es deseable que exista un Hombre del Libro o un catálogo de los catálogos. Proceso que, podría decirse, está previsto en el relato borgeano:

(Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos no es del todo falaz) (Borges 1974: 466-467).

La posibilidad de la no significación de los libros implica que no existiría el centro ordenador fundacional de los sentidos, y en un universo con forma de biblioteca supondría que la hermeneusis es siempre casual, provisoria o insignificante. Ese centro ordenador de los sentidos se resume, en la historia del pensamiento, en un término: “Dios”. Cuando Nietzsche retoma la expresión “Dios ha muerto” del ámbito de la poesía alemana está señalando esto: que no hay significados últimos y que por tanto no es necesario el dador de sentido y valor, llámeselo Dios, espíritu, idea u Hombre del Libro.

Ese magnífico “resumen” de la historia de la metafísica que aparece en *Crepúsculo de los ídolos* como “historia de un error” (Nietzsche 1980, *GD*, *KSA* 6: 80-81) narra el proceso de construcción de la Idea, es decir, del fundamento, del centro de todo sistema de pensamiento y de su progresiva descomposición. Proceso similar al que describe Heine (el poeta amado por Nietzsche) en torno a Dios: Dios comenzó siendo una entidad potente y vengativa, pero la espiritualización (Nietzsche hablará de la idea que se torna *königsberguense*) lo fue debilitando, y ya es posible escuchar el sonar de las campanas que llaman a réquiem por ese viejo Dios.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En Cragolini 1998: 62-65 indico los distintos autores que han planteado la cues-

Por otro lado, el tema de la muerte de Dios forma parte de la teología cristiana: si Dios es uno y trino, “algo” de Dios muere (lo humano) con la crucifixión del Hijo. Pero la *kenosis*<sup>3</sup> (el proceso de autoanonadamiento o vaciamiento) atañe solo al Hijo: el Padre sigue siendo tan *árkbico* como un concepto filosófico fundacional.

Hegel va a retomar la problemática de la muerte de Dios como la peculiar *Stimmung* de la época moderna, el sentimiento doloroso de la conciencia desventurada (1970: 572). La muerte de Dios supone su mayor acto de amor, ya que se despropia de sí, y eso es el amor, según Hegel (2018: 259, 355): el acto por el cual Dios deviene hombre en el Hijo implica abandonarse a esa alteridad radical de la muerte. El cristianismo implica entonces la secularización como un momento necesario: el Viernes Santo especulativo supone ese sufrimiento de la conciencia desventurada, que luego alcanza la reconciliación en la resurrección. El momento kenótico, la desappropriación, la muerte de Dios, encuentra su sentido en una instancia posterior en la que se evidencia que el vaciamiento era necesario para redimir a los humanos de su culpa, pero que Dios se despoja de algo de su divinidad sólo para volver a sus propios atributos. Por el contrario, el proceso de la muerte de Dios descrito por Nietzsche supone que la secularización es esa restancia (sin salida atributiva) en el Viernes Santo especulativo, el que Hegel describe como “momento, y sólo como momento” de la idea (2007: 164).

Como indica Hegel, el himno luterano que señala “Dios mismo ha muerto” patentiza que la finitud, la muerte, la fragilidad,

---

tión de la muerte de Dios antes de o contemporáneamente a Nietzsche, sobre todo en el ámbito de la literatura.

<sup>3</sup> La *kenosis* es el proceso de “vaciamiento” de la divinidad por parte del Hijo para convertirse en hombre y poder redimir la culpa del pecado. En *Filipenses* 2, 5-8 este proceso se especifica como la acción voluntaria del hijo de Dios de despojarse de sus atributos divinos y convertirse en siervo: para ello, no se aferra al modo de ser divino, sino que, desasido de este modo, asume los atributos humanos. Por esto puede sufrir, y por esto puede morir. De algún modo, Dios muere en cuanto Dios y se transforma en humano, para morir luego como humano y recobrar sus atributos divinos. Quien rescata el aspecto de la *kenosis* por sus consecuencias existenciales es Kierkegaard (tal es la tesis de Law 2013), frente a las interpretaciones de algunos teólogos de su época que veían la *kenosis* en un sentido de disminución del carácter divino de Dios.

lo negativo, la debilidad, la alteridad, son momentos de Dios, pero Dios vuelve, de alguna manera, a reunirse consigo mismo después del pasaje crítico por esas instancias. Por ello, en la imagen del “Viernes Santo especulativo” Hegel retoma la expresión pascaliana del “Dios escondido” en el interior y fuera del hombre, para hacer patente que el ateísmo es parte del cristianismo (2007: 164). Para la religión cristiana, entonces, la muerte de Dios (como negación de sí, como *kenosis*) es un momento “superable” en aquella otra instancia en la que Dios vuelve a ser totalidad, resucitando, ascendiendo a lo alto nuevamente, luego de su pasaje terrenal.

Esta necesidad de Dios (el fundamento, la *arkhē*) de ser totalidad es la que pone en crisis Nietzsche cuando, retomando la expresión utilizada por Lutero, Jean Paul<sup>4</sup> y Heine, hace patente que no sólo Dios (en cuanto Idea) ya tenía en sí los elementos que lo “descompondrían” (el olor cadavérico de Heine), sino que, además, no hay reconciliación posible. Mientras que el Viernes Santo (el del cristianismo, pero también el especulativo hegeliano) es una instancia dolorosa que hay que atravesar para alcanzar un estadio superior, que patentiza el valor de la negación y el sufrimiento, la “Historia de un error” rompe el trayecto superador de esta *via crucis*: la conciencia desventurada no encuentra consuelo, redención ni reconciliación.

Para decirlo en otros términos, no se retorna al origen: esa es, desde mi punto de vista, la “enseñanza” que exhibe el “Ensayo de autocrítica” que oficia de Prólogo de la nueva edición de *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche 1980, *GT, KSA 1*: 11-22). En esta obra, un Nietzsche metafísico había intentado una explicación del problema de la tragedia desde el contexto de la visión schopenhaueriana de la realidad: un mundo dividido en nouménico (la voluntad para Schopenhauer, Dionysos para el joven Nietzsche) y un mundo fenoménico (el doloroso ámbito de cazadores y cazados, el reinado apolíneo de las apariencias). Asumir la ontología schopenhaueriana no sólo implica asumir el

---

<sup>4</sup> El bellísimo texto de Jean Paul, “Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei”, narra un momento aún más dramático de la muerte de Dios: el de la resurrección de los muertos, en la que Jesús resucitado grita desgarradoramente al advertir que Dios no existe.

platonismo: supone un amor por las totalidades que caracteriza a buena parte de la metafísica occidental. Cuando Nietzsche, en el “Ensayo de autocrítica”, intenta caracterizar su posición filosófica en su primera obra publicada, alude al “romanticismo”: precisamente, la necesidad de totalización (sea por el sentimiento, por la unión con lo natural o por el retorno a lo griego perdido) es lo que se evidencia en buena parte del romanticismo.<sup>5</sup>

La tendencia a la totalización (que supone reunión, reconciliación, retorno al origen) es una característica de los sistemas de pensamiento *árkhicos*, es decir, aquellos que colocan en la cúspide del sistema un principio fundacional que, a la vez, opera como principio de autoridad. Reiner Schürmann (1982) ha mostrado de qué manera en la historia de la metafísica es posible observar la estrecha relación entre conceptos que se suelen considerar de campos diferentes: los éticos, políticos y económicos, que suelen ser ubicados en el ámbito de la filosofía práctica, no son aislables de los conceptos de la filosofía así llamada “teórica”. Porque el concepto que opera como principio metafísico fundacional (*arkhé*) de un sistema opera también como principio ético-moral (*télos*, finalidad a la que se dirige la acción), como principio económico (*nómos* que rige el *oikos*, la ley de la casa del sistema) y como principio político (*principium princeps*, principio soberano, núcleo de la autoridad). El principio que funge como fundamento metafísico (llámeselo Dios, idea, materia o como fuere) es, al mismo tiempo, el fin de las acciones en el ámbito ético, el principio que articula y ordena la vida política, y la ley del sistema, que permite una economía organizadora de los elementos que lo componen. Los sistemas *árkhicos* suelen articularse según una economía unidireccional y vertical, que permite organizar el pensamiento en una dirección que señala al ápice o punto culminante del sistema: este lugar privilegiado de la noción fundacional transforma a la idea de *arkhé* también en principio de mando o gobierno.<sup>6</sup> Y al estar

---

<sup>5</sup> En Cragolini 2011 analizo los cinco prólogos que Nietzsche escribe entre 1886 y 1887 para la nueva edición de sus obras, haciendo patente, en la interpretación de cada prólogo, el aspecto de “resto” que impide la totalización en los sistemas *árkhicos*.

<sup>6</sup> Para Schürman (1982: 115 ss.) esa alianza entre la idea de origen o comienzo y la idea de mando o gobierno en la noción de *arkhé* se logra en el pensamiento

en ese lugar, el principio de mando se torna incuestionable, ya que no existe más allá de dicho principio una instancia justificatoria: la *arkhé* se autojustifica por sí misma al instaurarse autotéticamente como instancia a la cual todo tiende.

Al caracterizar Nietzsche la metafísica *árkhica* con el neologismo “monototeísmo”<sup>7</sup> logra reunir, con gran ironía, el aspecto fundacional (el *theós* presente en todo sistema) con el valor acordado a la inmutabilidad del fundamento, que siempre es “monótono” ya que necesita permanecer en el modo de la mismidad, y para mantenerse como tal debe excluir y expulsar de sí la diferencia (o bien sintetizarla como negatividad útil a la mismidad). Con esto, estoy indicando que el principio fundacional opera como ley de la mismidad que en la autoafirmación de sí no puede hacer lugar a aquello que la “alter-a”: el otro, lo otro, los otros. Este principio se resume para Nietzsche en el término “Dios”, pero se explicita en otras nociones como Idea, sujeto, historia, etc. Las “sombras de Dios” aluden, justamente, a aquellos elementos que, una vez muerto Dios, ocupan su lugar: en esto queda claro que lo importante de la noción de Dios no es su “contenido” (ya sea como idea filosófica, ya sea como idea religiosa o moral) sino la función que cumple. Esto es lo que evidencia la idea de *arkhé* como *principium prínceps*, es decir, el lugar de autoridad ordenadora determinante del valor de todas las instancias que se consideran subordinadas. Por eso Dios es el padre, la ley y la “majestad”.

La secularización, entonces, supone la muerte del padre y de la ley, una suerte de vaciamiento de sentido que deja en orfandad al existente humano. Para Nietzsche, esta es la tarea de la filosofía crítica que aborda el nihilismo integral (Cragno-  
lini 1998: 85 ss.), que intentará destruir a golpes de martillo a Dios y sus sombras, pero sabiendo que los hombres “necesitan venerar” y rendir pleitesía a un principio superior que pueda dar sentido a sus pensamientos y acciones. El problema con este principio es que genera un mecanismo por el cual toda

---

aristotélico, cuando Aristóteles comprende a la naturaleza de manera cinética y acude, entonces, a la teoría de las cuatro causas.

<sup>7</sup> El uso del término “Monotono-Theismus” aparece en *Götzen- Dämmerung*, KSA 6: 75, en *Der Antichrist*, § 19, KSA 6: 185, y en uno de los fragmentos póstumos de 1888, *NF-1888*, 17[4], KSA 13: 525 (todos en Nietzsche 1980).

negatividad o rechazo es absorbido como parte del sistema, como alteración (anomalía) que, al ser redimida y reconciliada, vuelve a formar parte de lo mismo. Esto es, de algún modo, lo que evidencia la idea antes aludida de *kenosis* del cristianismo: el ateísmo es una etapa (Cristo debe vaciarse de lo divino) que ha de ser “superada” en una instancia más alta que la niegue en cuanto negatividad y pueda absorberla en una modalidad que la asimile (Cristo que ha redimido a los hombres de su culpa en su “pasaje” por la tierra y “retorna” a lo divino).

La secularización supone, entonces, continuos procesos de ausencia y vaciamiento de sentido, y el recubrimiento de dicha ausencia o vacío de significación con otros sentidos. Estos otros sentidos suelen convertirse, a su vez, en sentidos *árkhicos* o fundacionales y se produce ese proceso que Nietzsche caracteriza como el “olvido” de las creaciones conceptuales: se enaltece como “descubrimiento” lo que ha sido una creación “humana, demasiado humana” y se le da rango de “origen”. La tarea de la filosofía del martillo consiste, justamente, en hacer visible el carácter de “insignificante” de todo origen pretendidamente superior.

## **El sujeto en el lugar de Dios**

A veces se señala que la secularización es el proceso por el cual los hombres dejan de creer en Dios y se “liberan” de toda instancia superior, asumiendo su “propia” humanidad (su subjetividad) como lugar de validación de toda supuesta verdad. Sin embargo, para Nietzsche el sujeto no es más que otra sombra de Dios, porque ocupa su lugar en la época moderna. De modo tal que el “individuo” liberado de los dogmas, creencias, prejuicios, suele transformarse en nueva instancia fundacional, y eso es lo que ha acontecido en el pensamiento moderno.

Ahora bien, en la época contemporánea postnietzscheana se ha criticado profusamente al sujeto como tal instancia fundacional; sin embargo, el sujeto no es más que una presuposición: como señala Jean-Luc Nancy, el sujeto se ha propuesto, en la tradición metafísica, como la suposición de sí mismo o como la sustancia presupuesta por los accidentes, pero que no supone

nada (antes de ella misma). En el primer sentido, sujeto y sí mismo (*autós*) son casi la misma instancia: quien se coloca en el lugar del sujeto se auto-presupone como tal, es decir, se precede a sí mismo. Por eso el sí mismo filosófico “está siempre más allá de lo que es, pues precisamente puede y debe volver siempre al infinito de su presuposición” (Nancy 2017: 52). En otras palabras, no está nunca presente a sí mismo: pre-supuesto o post-supuesto, el presente siempre se le escapa. Sin embargo, el sujeto moderno se presenta como el constantemente presente a sí: la crítica a la metafísica de la presencia parte de la idea de esta presencia a sí, que Nancy indica como “falta de presencia efectiva”: “A título de presuposición, el sujeto no es nada más que la infinita identidad de una precedencia que se traspone en la infinita identidad de una sucesión” (2017: 52). Es un sujeto siempre advenido y siempre por venir: esta condición dificulta su autoasumido carácter de “fundacional”.

Las críticas al sujeto desarrolladas por Nietzsche y por Freud, según la cuales los caracteres de permanencia, identidad y estabilidad no son más que una ilusión, evidencian, tanto como la posición metafísica de auto-presuposición, que el sujeto es una forma vacía. Por ello, la temática del “fin del sujeto”, según Nancy, remite a la imposibilidad de agregar nada al sujeto hegeliano: es una problemática cumplida, y con su cumplimiento sale a la luz “el abismo de la presuposición” (2017: 53). En este punto Nancy recuerda los dos sentidos de la palabra “abismo” en francés (*abyrne* y *abîme*): el término de la heráldica (*abyrne*) remite al centro de un escudo, donde se solía colocar un escudo más pequeño; mientras que, en otro sentido, *abîme* se refiere a profundidad, por ejemplo, la del mar. Estos dos sentidos permiten pensar que el sujeto hegeliano es tanto consistencia consigo mismo como precipicio de su relación consigo: la doble lógica del abismo muestra al sujeto encerrado en sí mismo (en su centro, en su corazón, *abyrne*) pero también en la caída por fuera de sí.

Teniendo en cuenta lo antes afirmado en torno a la *kenosis* del modo en que lo interpreta Hegel y desde el Viernes Santo especulativo, sería necesario indicar que, más allá de los intentos reapropiativos del vacío en la idea de totalidad, esta idea está habitada por un principio de ruina que la hace “resistente”

a la reapropiación. La secularización, exhibiendo la vaciedad de sentido del centro fundacional, patentiza también la necesidad “humana, demasiado humana” de recubrimiento del vacío. Por ello Nietzsche advierte que hay que desasirse de todo, incluso del propio desasimiento (*Loslösung*). En la cuarta parte de *Así habló Zarathustra*, la sombra lo indica de manera muy clara: se presenta como caminante, sin meta y sin hogar, siempre en trayecto, que sigue a Zarathustra. Su figura se delinea como la de los espíritus libres del “Prólogo” a *Humano, demasiado humano*: transgresora, errante, ha perdido la fe en todas las palabras y todos los valores, y por ello ha aspirado a lo prohibido desde el “Nada es verdadero, todo está permitido” (Nietzsche 1980, *Za*, KSA 4: 340): derribando imágenes, creencias, verdades, ha quedado errante, sin hogar, estando en todas partes y en ninguna, siente el “en vano” del escepticismo pesimista. Y Zarathustra le advierte que el peligro del errante sin meta es el de caer en los límites de una fe más estrecha, por la necesidad de seguridad: de allí la consigna señalada más arriba, indicando que es necesario desasirse de todo, incluso del propio desasimiento, que podría llegar a convertirse en “nueva fe”.

### **Un nosotros sin Dios, sin patrón y sin soberano**

*Los cantos de Maldoror* evidencian uno de los dilemas del hombre secularizado: si nos liberamos de todo Dios, de todo patrón y de todo soberano, ¿podremos pensar en un nosotros? La lucha de Maldoror con Dios considera al humano como una creación fallida, por ello, es mejor no pensar en Dios y hacerse cargo, por mano propia, de la justicia. El cuarto canto lo realiza “un hombre una piedra o un árbol” (Lautréamont 1868: 80) que patentiza el horror que produce el existente humano, caracterizado como “enfermedad”: sentado en un mueble informe por cuatro siglos, como un cadáver que ha echado raíces en la tierra y cuya columna vertebral está atravesada por una espada, se halla habitado por diversos parásitos y animales en distintas partes de su cuerpo. Esa espada, según narra, se la incrustó el hombre al saber que había decidido vivir inmóvil y en la enfermedad hasta vencer a Dios, pero nadie logró extraerla: “Los

atletas, los mecánicos, los filósofos, los médicos han probado, sucesivamente, los más distintos métodos. ¡Ignoraban que el mal que el hombre hace no puede ya deshacerse!” (Lautréamont 1868: 89). Por ello el narrador advierte que el hombre no tiene salvación: es que, como decía Zarathustra, él mismo es la enfermedad (Cragnolini 2016). Para Maldoror, la creación de los humanos fue una “payasada” divina poco entendible, ya que pobló la tierra del mal que es el hombre mismo; entonces, de alguna manera, él lleva al límite y a la transgresión, con sus actos, la idea de lo humano, el supuesto carácter superior espiritual del existente humano con respecto al resto del universo. Si el concepto de Dios está en crisis, y si el concepto de lo humano, en cuanto producto divino generador de males también, más allá de la posibilidad del crimen sin punición,<sup>8</sup> ¿cómo es posible pensar la existencia?

En otros términos, ¿cómo pensar un nosotros sin idolatrías de lo divino, del yo y del Estado? El proceso “secularizador” de inicios de la modernidad condujo, de algún modo, a la idolatría del yo desde la asignación del lugar de fundación al sujeto, y la articulación de la política en torno al individuo y sus propiedades: la constitución de la sociedad civil en el derecho moderno evidencia esa defensa de lo propio, comenzando por el “propio” cuerpo (que se sustrae al ejercicio de la venganza “por mano propia” depositando ese “derecho” en el soberano) y siguiendo por las propiedades que deben ser preservadas y cuidadas por la instancia de la ley. Frente a este modelo de defensa primordial del individuo, el comunismo intentó pensar un nosotros y una defensa de lo colectivo, pero generó, para dolor de los intelectuales que depositaron sus esperanzas en él, una idolatría nueva, la del Estado.

Las idolatrías (del yo, del Estado, del líder) hacen patente que la política, vaciada de significación en la secularización, tiende siempre nuevamente a devenir teología, a instaurar una figura *árkhica* como centro del sistema organizador de lo colectivo. El problema de tal figura teologizada es que opera con una

---

<sup>8</sup> Esta es la posibilidad que señala Dostoievsky con la figura de Raskólnikov en *Crimen y castigo*, y que responde al planteamiento del gran inquisidor en *Los hermanos Karamazov*: sin Dios, sin ley, sin padre, todo es posible.

ontología de guerra: el principio fundacional ha de ser único, idéntico y “lo mismo” para garantizar el orden del sistema, por lo tanto, todo aquello que desafía esta mismidad (lo diferente, lo anómalo) debe ser suprimido como peligro para el sistema.

Nancy cita una expresión de *El túnel* de Sábato, que señala que el mundo no tiene sentido y que por eso se desarrolla siempre de nuevo la inútil comedia de nacer, crecer, sufrir, enfermarse y morir en un planeta minúsculo (2010: 20). Sin embargo, acota Nancy, Sábato escribe, y la literatura es una apertura de sentido. Si nuestras existencias (tanto las humanas como las de los otros vivientes y los elementos como el aire, el alimento, etc.) están arrojadas sin razón alguna a través del vacío que nos mantiene juntos, lo que se da es un mundo de reenvíos (*renvois*, Nancy 2010: 22) y relaciones, pero ese mundo ya no reenvía a nada: no hay sentido del sentido. Derrida utiliza el término “envíos” (1980: 8 ss.) y lo piensa en términos de “destinerrancia” (1987: 23), y Nancy retoma esta idea (2010: 27) para dar cuenta de este mundo conformado por reenvíos de existencia sin destinación, fortuitos, contingentes, que se sostienen en la nada de finalidad, sustancia, cumplimiento: no hay necesidad metafísica, pero esa ausencia es la que nos compromete.

Frente a la existencia identitaria y cerrada en sí, para Nancy (1996) lo que existe co-existe, por ello el ser es singularmente plural y pluralmente singular. Por eso, sin Dios, sin patrón y sin soberano no es una consigna libertaria, sino la afirmación de que la comunidad no tiene contenido (no hay imagen que recubra el vacío de sentido); es básicamente el “con” desprovisto de sustancia. ¿Será posible pensar la soberanía como la nada del “con”? En este sentido, Nancy (2003) trata de repensar la soberanía casi en un sentido batailliano (soberanía de nada). La comunidad de Nancy es la de los singulares-plurales que comparten la ausencia (de contenido, de atributos) y la imposibilidad de acomodarse en torno a una unidad: es la simple exposición de los cuerpos. Desde allí es posible pensar ese “nosotros” que es el lugar de la política en un mundo que asume la vaciedad de sentido y la no necesidad de recubrir ese vacío con nuevas identidades que se cierran (porque el peligro del cierre es la generación de idolatrías).

## Secularización y resto

La secularización hace patente que el vínculo con las totalidades es, por lo menos, paradójico. Toda la “historia de un error” que narra Nietzsche señala esa continua tendencia a la totalidad y el desgarramiento que, no soportando la escisión, genera nuevas totalidades. Kant lo veía claramente en la idea de “metafísica natural”: cuando tenemos seguros los dominios del conocimiento, cuando la isla del entendimiento se nos torna un ámbito desde el que podemos indicar la posibilidad de la experiencia y el conocimiento, el “mar proceloso” más allá de la segura isla, nos tienta (Kant 2007: 329). Y esa tentación para ir más allá de los límites del conocimiento, que es una tendencia del existente humano que obedece a una “metafísica natural”, comete el error de considerar que allí, en el mar tempestuoso, es posible alcanzar conocimiento. Genera así entidades metafísicas, que el entendimiento cree alcanzar, con los consiguientes sistemas de filosofía dogmática, que afirman conocer lo que sólo se puede pensar. La tendencia a la totalidad torna a la metafísica en representante de lo inaccesible y le otorga, entonces, ese aspecto de autoridad que coloca al fundamento en la cima de la pirámide de lo que es. Esto supone una relación sacrificial con la diferencia, que es admitida en cuanto puede ser reconvertida y reciclada como “parte” de la totalidad que vuelve a existir sin escisiones, sin fisuras, unificada y reunida en torno a sí.

Retomando algunos sintagmas y motivos blanchotianos, se podría señalar que las filosofías deconstructoras de las totalidades permiten un pensamiento del *sans* (sin), del *presque* (casi), del *peut-être* (quizás, o *vielleicht* nietzscheano), de lo indecible (derridiano): nociones todas que tienden a evitar los cierres totalizantes. Todos estos motivos señalan un pensamiento del resto: de aquello que opera como “principio de ruina” de las presuntas totalidades, impidiendo la totalización. Ante el vacío de significación, la idea de resto resiste al recubrimiento con nuevas identidades y patentiza esa ausencia que atraviesa todo intento de sutura o cierre de las heridas, y que dificulta dicho cierre. Si asumimos que todo está atravesado por la ruina (*ruinance*, Derrida 1996: 58), que existimos en la “nada de sentido”,

la restancia da cuenta del modo de ser y estar en un mundo secularizado, que no puede admitir ni a Dios ni a sus sombras como nuevas verdades,<sup>9</sup> por esa tendencia a la totalización y al carácter último y definitivo que suele derivarse en ontologías de guerra.

En su debate con la filosofía analítica, Derrida indica la diferencia entre permanecer y restar: mientras que la idea de permanencia supone “una noción de significación estabilizada” (1990: 102), el resto es del orden de lo no-presente. Para que exista identidad y cierre se torna necesaria la permanencia, modo de ser de la sustancia: por eso, de alguna manera, el resto “no es” sino que “se da”, es del orden del don: “como restancia sin memoria, sin permanencia y sin consistencia, sin substancia ni subsistencia” (1991: 187)

Se trata de habitar el vacío sin resignificarlo, de una lógica no atributiva, del orden de lo que Nietzsche ha caracterizado como “desasimiento”. Antes mencioné la idea de *kenosis*, y Nancy señala que el cristianismo es el momento de ocultamiento de Dios (2010: 45): al descender y vaciarse, Dios se borra a sí mismo: “en este ocultamiento es, pues, huella, vestigio impalpable, imperceptible de lo divino vaciado, abandonado” (2010: 46). Por eso el hombre es el signo del abandono de lo divino, y el ocultamiento de Dios es el sentido del mundo, el vaciamiento de todo Nombre que quisiese nombrar lo divino.<sup>10</sup> En ese sentido, para Nancy el dios cristiano es ateo: si la trinidad es relación y soplo del espíritu, el Dios cristiano es deposición de Dios (2010: *ibídem*).

Ubicarse kenóticamente en el mundo secularizado implica no “superar” el Viernes Santo especulativo en instancias de reconciliación y reconciliación, sino habitar la vaciedad de significación, asumir la escisión (la no totalización, la pérdida de la unidad con las totalidades justificadoras y consoladoras). Esa es

---

<sup>9</sup> Esto no significa que no se pueda pensar en sentidos y significaciones, pero esos sentidos se asumen con carácter provisional: es la idea de ficción en Nietzsche (Cragolini 1998:121 ss.)

<sup>10</sup> Recordemos la narrativa de la torre de Babel (*Génesis* 11, 1-9), con un Yaveh molesto ante la erección de una torre que mostraría la capacidad del humano de alcanzar las alturas, y vociferando su nombre por encima de todos los otros nombres, produciendo la confusión de las lenguas.

la condición trágica de la existencia: el poder vivir en un mundo sin Dios (sin *arkhê*), la permanencia en el Gólgota sin resurrección posible y sin retorno al origen (tranquilizador, sanador de las heridas). ¿Cómo pensar un nosotros, entonces, desde esa condición trágica?

Creo que es posible pensar en términos de “comunidad del resto”, entendiendo por tal la comunidad de los existentes exiliados de todo sí mismo y de toda propiedad que, asumiendo el desierto del sinsentido, asumen también que el existir habita en la herida de la escisión y que esa herida “no sana”. La idea de comunidad del resto supone un vivir y un pensar desde la orfandad de las grandes totalidades, lo que permite la resistencia (resistencia) al pensar y al vivir que anhela el cierre, la sanación, la redención reconciliatoria. Ese “nosotros” frágil, vulnerable, es el desafío del pensar contemporáneo, que asume la secularización como *via crucis* sin retorno al origen sanador.

Esa comunidad del resto en su fragilidad se nos patentiza cada vez que estamos despidiendo a alguien que amamos y ha muerto. Saludando en su tumba a ese existente con el que hemos compartido un trayecto de la existencia, se torna pregnante el abismo de la falta de sentido, el ejercicio no consolador ni sanador de la visita al que ya no está. Nancy señala que “la tumba no es un pasaje, es un no-lugar que abraza una ausencia” (2005: 151). El saludo a quienes están muertos “*suscita* esa turbación extraña de atravesar la vida para nada, pero no exactamente a pura pérdida” (Nancy 2005: 153).

De algún modo, vivir en el mundo secularizado implica ese “atravesar la vida para nada”, pero en las comunidades de resto (que somos) compartimos la fragilidad y la vulnerabilidad de esa ausencia de significación con las otras formas de vida, humanas y no humanas, que conforman el sentido del mundo: desolados, sin consuelo, pero celebrando la simple existencia, tejemos el nosotros en el vacío de Dios.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas 1932-1972*, Buenos Aires: Emecé.
- Cragolini, Mónica B. (1998). *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: EUDEBA.
- \_\_\_ (2007). *Derrida, un pensador del resto*, Remedios de Escalada: La Cebra.
- \_\_\_ (2011). “Nietzsche como pensador do resto: uma travessia pelos cinco prefácios para cinco livros já escritos” en: Ivo Da Silva Júnior (org.), *Filosofia e cultura. Festschrift em homenagem a Scarlett Marton*, San Pablo: Barcarolla, 75-114.
- \_\_\_ (2016). “Esa enfermedad en la piel de la tierra que es el hombre”, *Estudios Nietzsche*, 16: 13-25.
- Derrida, Jacques (1980). *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion.
- \_\_\_ (1987). *Feu la cendre*, Paris: Des Femmes-Antoinette Fouque.
- \_\_\_ (1990). *Limited Inc.*, Paris: Galilée.
- \_\_\_ (1991). *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris: Galilée.
- \_\_\_ (1996). *Apories. Mourir, s'attendre aux “limites de la vérité”*, Paris: Galilée.
- Hegel, G. W. F. (1970). *Phänomenologie des Geistes, Werke in zwanzig Bänden, Band 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_ (2007). *Fe y Saber*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_ (2018). *Filosofía de la religión. Últimas Lecciones*, ed. y traducción de R. Ferrara, Madrid: Trotta.
- Kant, Immanuel (2007). *Crítica de la razón pura*, trad. M. Caimi, Buenos Aires: Losada.
- Lautréamont, Comte de (1868). *Les Chants de Maldoror*, accesible en: [http://www.poetes.com/textes/lau\\_mal.pdf](http://www.poetes.com/textes/lau_mal.pdf), acceso 23/11/2019
- Law, David R. (2013). *Kierkegaard's Kenotic Christology*, Oxford: Oxford University Press.
- Nancy, Jean-Luc (1996). *Être singulier pluriel*, Paris: Galilée.
- \_\_\_ (2003). “*Ex nihilo summun* (Acerca de la soberanía)”, *La creación del mundo o la mundialización*, trad. P. Pereira Velamazám, Barcelona: Paidós, 121-143.

- \_\_\_ (2005). *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris: Galilée.
- \_\_\_ (2010). *L'addoration (Déconstruction du christianisme, 2)*, Paris: Galilée.
- \_\_\_ (2017). "Alguien", *¿Un sujeto?*, trad. L. F. Alarcón, Adrogué: La Cebra.
- Nietzsche, Friedrich (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Berlín, Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag (se cita en el texto con la sigla estipulada por la edición crítica, seguida de KSA, volumen y número de página).
- Schürmann, Reiner (1982). *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, Paris: Seuil.

## La radicalidad del reencantamiento del mundo

*Enrique Foffani*

Ciertamente, contar es encantar, pero para contar también hay que estar encantado y, para estar encantado en un mundo enfermo, hay que haberse dado en sacrificio. Suspendida entre la vida y algo más, la garganta todavía intacta de Scherezade va recorriendo una galaxia –antes inadvertida– de abracadabras, de genios de botellas, de cuevas que encriptan no solo tesoros sino además aves fabulosas y cabalgables, las llaman *roc*, que te suspenden entre la tierra y las estrellas.

Amir Hamed, *encantado*.

Lo que la categoría de secularización pone en el centro de la discusión es el núcleo fundamental de la estructura dualística de Occidente: la relación entre lo espiritual y lo mundano o lo secular, aquello que queda nítidamente condensado en la endíadis *cielo y tierra*. Una aparente conjunción que termina siendo, en verdad, una disyunción, justamente porque lo dualístico incorpora la lógica de la escisión y de otras tantas relaciones que se juegan tanto en constantes como en variantes, en contrapuntos y dialécticas, en inclusiones y exclusiones, todo tipo de enlaces que se rigen alrededor del sentido y por ende de las interpretaciones. En cambio, Oriente pareciera no haber seguido la dirección de la disyunción, pues su perspectiva se asienta en una suerte de concordia entre el cuerpo y el no-cuerpo, mientras el cristianismo prefirió la separación en favor del alma con el propósito de ganar el cielo. Tomar esta decisión significa, ya desde el comienzo, hacer un sacrificio: el cuerpo, atado a la tierra, sujeto a las leyes de la naturaleza, adherido a los apetitos que nos conducen al pecado, ha sido la ofrenda sacrificial en el altar de la salvación. La secularización, que se desarrolla históricamente como un contramovimiento respecto de lo sagrado o religioso, vendría a salvar el cuerpo y quitarle la

condena que pesa sobre él. La tierra entonces deviene un cielo invertido: la presunta irreligiosidad reivindica el cuerpo y lo eleva a la dignidad de su existencia, es decir, se lo sacraliza. Ahora el movimiento se subvierte: el cuerpo resacralizado contrarresta tantos siglos de opresión y de obediencia debida. El cielo se vuelve mundo, se vuelve siglo, es una transformación cronotópica. Quizás el cielo no se olvide nunca de la eternidad, pero se convierte en tierra, en mundo, en historia, en progreso, he aquí toda la constelación de conceptos *in nuce* en el embrión de la categoría que conforma la línea tensa entre el cuerpo y el alma, entre la tierra y el cielo, entre la materia y el espíritu, es decir, la base del dualismo occidental que recorre tanto el carril de la metafísica como el de la religión.

Es la vieja querrela entre filosofía y teología. En gran parte de su recorrido por la historia, la última se superpuso a la primera y tomó la posta del discurso. Sin embargo, como analiza el filósofo italiano Giacomo Marramao a partir de una interpretación del libro *Conjunciones y disyunciones* de Octavio Paz, la ciencia moderna se acerca al mito de un modo inconfundible, porque la primera reanuda la noción de guerra santa y la conquista militar como formas diversas de encarar la dominación del mundo –la conquista española a América deriva, en cierta medida, de la así llamada reconquista cristiana sobre el mundo árabe–, una dominación santa del mundo, una cruzada religiosa para convertir almas infieles a la verdadera religión. La ciencia no haría otra cosa distinta al transferir la conversión de las almas al ámbito de la naturaleza. Transformar el alma infiel e indomeñable de la naturaleza no respondería sino a la misma matriz dominadora, en la que se inspiran los científicos y los técnicos. De allí que Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica del Iluminismo* breguen encarecidamente por reeducar a la razón para evitar que esta se instrumentalice y la dominación se vuelva letal. Como escribe Octavio Paz, “[l]a sociedad contemporánea ha dejado de ser cristiana pero sus pasiones son las del cristianismo. A pesar de que nuestra ciencia y nuestra técnica no son religiosas, poseen un templo cristiano: las inspira el furor pío de los cruzados y los conquistadores, ahora dirigido no a la conquista de las almas sino del cosmos” (1987: 111). Lo que plantea Marramao, tomando la tesis del poeta mexicano, es justamente que el dominio

de la naturaleza como sumisión del cuerpo –bastaría pensar en los estragos ocasionados por la explotación forestal y el extractivismo y sus efectos a través de las enfermedades, incluso terminales, que se batan sobre el cuerpo humano– puede ser uno de los semblantes más siniestros de la razón científica que la secularización deja ver en toda su crudeza. La escisión del cielo y de la tierra libera la eternidad en pos de un tiempo histórico y la salvación en una instancia inmanente, lo cual trae aparejado una conquista doble: no sólo una suerte de colonización del futuro, sino también una conquista del mundo en la medida que el mundo es mundo y por fin autónomo de todo designio divino y trascendente. Sin embargo, este binomio deja ver la catástrofe porque sus dos componentes, que hubieran significado una auténtica liberación para los hombres, adquieren el estigma de ser transformados en un destino cósmico llevado a la destrucción y a la amenaza continua para el sistema ecoplanetario. A lo que la categoría de secularización se refiere, en definitiva, con sus pares dicotómicos que Marramao denomina la estructura dualística de Occidente es a hacer una reconstrucción genealógica de las instancias que ella misma libera a lo largo de la historia.

Sin ánimo de pretender agotar el catálogo de tales parejas antitéticas, nombramos entre ellas las que consideramos en este momento más relevantes, conscientes de que es un catálogo no exhaustivo: *christianitas* vs. *paganitas*, lo sagrado vs. lo profano, la agustiniana *civitas dei* vs. *civitas* terrestre, eternidad vs. *mundus* –y ahora *globus*: de la mundanización o mundialización a la globalización–, eternidad vs. siglo, el más allá y el más acá, secularización y secularismo, secularización y laicismo, transcendencia e inmanencia, religión y ateísmo. Respecto de la tensión entre *Zauberung* y *Entzauberung* en la línea más sociológica cabe indicar, por un lado: lo mágico, lo aurático, lo numinoso, lo santo, lo sacramental; y, por el otro, ese movimiento de desmoronamiento que describió tan certeramente Max Weber como desencantamiento, la desmiraculización y la desmagificación. A esta lista deberíamos agregar a su vez los pares paulinos: celeste/terrestre, contemplativo/activo y espiritual/mundano y otros provenientes de la teología, no menos fructíferos a la hora de describir los movimientos que se suscitan en el interior del dilema entre religión, práctica devocional

e institución-Iglesia, como cristianismo primitivo y cristianismo mundanizado, secularización de la Iglesia y desecularización de los Estados.

Lo que juega un rol crucial en la categoría de secularización es la disputa por el sentido –la disputa del sentido en la puja entre el cielo y la tierra– que implica el monopolio de las interpretaciones, antigua controversia que se entreteteje a través de los pares antitéticos y que, históricamente, tiene su origen en el ámbito jurídico del derecho canónico durante la Reforma. El término concierne entonces desde el inicio al campo del derecho y al tiempo sella su destino con la cuestión de la teología para luego diseminarse a otras esferas: primero al terreno de la historia y la política y luego al de la ética, la filosofía y la sociología para finalmente expandir su efecto semántico hacia diversas disciplinas. Nuestra meta es su elaboración en el campo específico de la literatura –extensible al arte en general– y la cultura latinoamericana. En cuanto la secularización como categoría genealógica es una metáfora, suscita extensiones semánticas, no deja en paz las acepciones y, sobre todo, según Giacomo Marramao, deviene un concepto clave [*Schlüsselbegriff*]<sup>1</sup> para pensar nuestra época. En síntesis, cuenta con la capacidad de

---

<sup>1</sup> Giacomo Marramao, quien ha participado escribiendo la entrada de la noción de *Sekularisierung* para el léxico de los *Geschichtliche Grundbegriffe* coordinado por Otto Brunner, Werner Conze y Reinhart Koselleck en su prestigioso *Archiv für Begriffsgeschichte*, plantea en su libro *Poder y Secularización* que la categoría de secularización se aproxima más a una filosofía de la historia que a la tradicional historia de las ideas y lo demuestra al afirmar que aquella construye “un fecundo campo de interacción y de tensión entre el análisis semiótico y la determinación de los deslizamientos semánticos experimentados por un término de concomitancia con las metamorfosis del contexto del que se ha originado” (Marramao 1989: 16). Salvador Giner, en el prólogo a este libro del filósofo italiano, escribe: “La secularización es la esencia de la modernidad. Es, también, su acicate. Es, finalmente, su forma de concebir el tiempo, como despliegue continuo de la racionalización y humanización que la noción entraña. La secularización es la expresión del tiempo de esta época o, más precisamente, en la época que nos ha precedido hasta hoy. Porque hoy se perciben ya, en mi opinión, no solo ciertos procesos de desecularización, aun mal conocidos, sino también ciertos otros de sacralización de lo profano que contrastan con aquella profanación de lo sagrado que fuera tan característica de la fase del laicismo, militante de nuestra historia cultural y política reciente. En todo caso, está claro que toda reflexión sobre el tiempo que quiera incorporar su dimensión sociopolítica tendrá que habérselas frontalmente con la cuestión de la secularización” (1989: 10).

comprender “el sentido unitario del desenvolvimiento histórico de la sociedad occidental moderna” (1989: 23), esto es, la posibilidad de afectar su entero desarrollo para ser explicado en la medida que puede legitimar esos cambios por *via* de transformación o por *via* disolutoria y, asimismo, ambas aceptan el pasaje de la comunidad [*Gemeinschaft*] a la sociedad [*Gesellschaft*], el del vínculo fundado en la obligación a otro basado en lo contractual, el de la voluntad substancial, a la voluntad fundamentada en la elección. En este aspecto es bastante significativa la reflexión que hace el filósofo italiano cuando establece la existencia de una concomitancia entre el continuo deslizamiento semántico, la interacción semiótica y los distintos entornos en los que se ha originado: “por concomitancia no se entiende sólo una derivación de los desplazamientos semánticos de una palabra de la evolución del contexto, sino sobre todo la relación inversa, o sea, la capacidad que posee un concepto de producir relaciones, de modelar y orientar sus propios referentes sociopolíticos” (1989: 16-17). Un ejemplo de esta concomitancia de la que habla Marramao es, en este libro, el trabajo de Mónica Cragolini cuando plantea la endiádis secularización y restos y abre, en consecuencia, un nuevo espacio de reflexión apelando a esta potencia productiva del concepto para crear relaciones inéditas y no reducir los alcances semánticos de su *potentia*, lo que presupone un factor del orden de lo inconceptualizable que es inherente al concepto mismo o mejor: un territorio semántico virtual preñado de inminencia.

Sin embargo, algunos filósofos ponen en tela de juicio la validez de la categoría de secularización. Entre ellos, Hans Blumenberg, en varios de sus libros, impugna que la expansión metafórica de la categoría de secularización pueda dar cuenta de la aparición de la modernidad y propone en su reemplazo las nociones de legitimidad [*Legitimität*] y autoafirmación [*Selbsbehauptung*], esta última referida a la noción de sujeto. Para el filósofo alemán, la secularización posee la desventaja de no ser una metáfora absoluta –también llamada por él originaria– y, por esa razón, carece de la eficacia necesaria para devenir una categoría que pueda explicar un fenómeno como la *Neuzeit* que es, básicamente, lo nuevo. La secularización, para este pensador, no consigue la eficacia de la metáfora absoluta, no obtiene la

fuerza de originariedad que el concepto debiera poseer para expresar toda la densidad de la modernidad. La metaforología de Blumenberg, quien incorpora este tipo de metáforas al discurso de la filosofía, apunta básicamente a otra forma de concebir la relación entre mitos y logos. Ejemplo de una metáfora absoluta en el campo de la filosofía es el fuego de Heráclito, cuya imagen intenta ser una explicación del pensamiento: el fuego receptiona la pluralidad de ideas y de imágenes heterogéneas y al mismo tiempo las transforma, las amalgama como una operación de condensación de lo heteróclito. A su vez, para explicar la modernidad a partir de la legitimidad y la autoafirmación del sujeto, el filósofo alemán propone la metáfora absoluta de Copérnico, es decir, la manera como es reestructurado el cosmos y el puesto que le toca cumplir en él al hombre a partir de un umbral de época que la volvió heliocéntrica. Por consiguiente, de la destronización del hombre surge originariamente el principio de autoafirmación de sí, tal como lo demuestra otra metáfora absoluta como es la del naufragio, ya que, ante la era de la circunnavegación moderna, el hombre debió afirmarse en/a sí mismo enfrentando serios desafíos para encontrar una legitimidad que ya no le otorgaba la categoría de Dios cuya plausibilidad respondía a una cosmovisión teocéntrica. Por este motivo, el rol relevante no sólo de la retórica –sobre todo la primacía de la metáfora entre los tropos–, sino también del mito reafirma la eficacia que para Blumenberg adquiere su metaforología. Es evidente que, desde Platón, este potencial radica en una negación: se había privado a la metáfora de su capacidad conceptual, de su poder teórico, confinada a ser un artificio de la traslación semántica, un ornamento retórico, una forma de sustituir las cosas poniéndose en su lugar, es más: al ocupar su sitio, las cosas son reemplazadas por palabras dando lugar a la metáfora como veladura. Sin embargo, el concepto de mito de Blumenberg tendría la propiedad de metaforización originaria y de no ser sólo un estadio del pensamiento prelógico, presistemático, presocrático. De hecho, la indecibilidad de los textos de Heráclito –extensible, por cierto a otros presocráticos– acerca de si su pertenencia correspondía a la filosofía o al campo de la poesía muestra bien a las claras que tal *potentia* de la metáfora le otorga espesor teórico-conceptual sin rebajar el grado

de poeticidad de la imagen –se trate de una metáfora o de una paradoja–; y sin embargo no se trata del consabido movimiento del mitos al logos, de la metáfora al concepto, sino de la alterativa contraria, esto es, la de pensar el pasaje del concepto a la metáfora.

Observemos con atención la precisa descripción del filósofo alemán a la hora de describir las metáforas absolutas: “Que se dé a esas metáforas el nombre de absolutas sólo significa que muestran su resistencia a la pretensión terminológica que no se puede resolver en conceptualidad, no que una metáfora no pueda ser sustituida o reemplazada por otra, o bien corregida por otra más precisa” (Blumenberg 2003: 47). Esto significa que tampoco se rebaja la metáfora absoluta a ser únicamente una instancia teórico-conceptual, pues apunta más bien al hecho de que, en su calidad de absoluta y originaria, la metáfora contiene demasiada reserva acumulativa de significación [*Bedeutsamkeit*] dispuesta a ampliar la comprensibilidad de los hombres respecto de sí mismos y respecto del mundo. Y esto es así porque habría una labor de la que Blumenberg no se distrae nunca y es, ciertamente, el factor de la historicidad de tales metáforas. Tras el extenso recorrido secular durante el cual se registra la serie de sus variaciones –al punto, incluso, de significar lo contrario, como pasa con el freudiano término de *unheimlich*, o de adoptar diversos sentidos respecto de un significado original–, este tipo de metáforas no se agotan ni se cristalizan en el plano de las conceptualizaciones precisamente porque mantienen una remanencia de sentido, algo del orden de lo indecible que no será descifrado por *via* teórica. Este resto adyacente tanto del mito como del logos es toda su capacidad, todo lo que pueden –nada más ni nada menos–, y bastaría pensar en uno de los ejemplos de metáfora absoluta como es el de la caverna: desde la versión platónica como recinto privado de la verdad, pasando por la de los neoplatónicos donde el mundo deviene caverna en cuyas profundidades yace, cifrada, la verdad, hasta llegar a la contemporaneidad, donde la caverna puede ser nuestra propia casa como lugar habitable, un recinto para el hombre anonimizado, autopercebido exiliado y *outsider*, un lugar propicio para una era de refugiados y lobos esteparios, cuya teorización *in nuce* la encontramos ya en ese ensayo crucial de nuestra

modernidad como es “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” de Georg Simmel. En los tres casos –según los tres cortes sincrónicos establecidos– lo que importa es el rol que cumplen las metáforas absolutas en el proceso histórico, ya que no son reductibles a una conceptualidad propia, sino más bien dúctiles a la posibilidad de entender las siempre complejas relaciones de los hombres con el mundo y con respecto a sí mismos. Metáforas absolutas que son, también, disolutas: pasibles de diluir sus significancias<sup>2</sup> y adoptar otras en un proceso de conmixción incesante de sentidos ligados a sus contextos históricos.

Al respecto y poniendo el acento en el rol de la semántica metafórica como parte constitutiva de la categoría que aquí tratamos, Giacomo Marramao<sup>3</sup> advierte, con perspicacia, sobre el hecho de que, al proponer una concepción disolutoria y no transformativa de los conceptos teológico-metafísicos que entran en juego para explicar –y no para definir– la modernidad, Hans Blumenberg no se percata de que tal postura hermenéutica ya había sido contemplada por varios teóricos como una de las variaciones posibles de la categoría de secularización.

---

<sup>2</sup> Tomamos el uso de significancia de Julia Kristeva, quien, en el marco de la palabra transferencial del discurso analítico, plantea que aquella no se rige por el modelo lingüístico que desdobra el signo en significante y significado, ya que la palabra analítica opera con signos que operan con tres tipos de representaciones: de palabras, de cosas y de afectos. Por lo tanto, el término de “significancia”, dinamizado por el sufijo activo “ancia”, efectúa, a diferencia del vocablo significación, “modalidades de inscripción psíquica que son previas o que trascienden el lenguaje, y de esta manera reencuentran el sentido etimológico del griego *semeion* –huella, marca, particularidad” (1986: 18). Julia Kristeva afirma que este tipo de comportamiento de la palabra analítica puede ser aplicable a otros tipos de discurso (1986: 19).

<sup>3</sup> En *Poder y secularización*, Marramao deja en claro que la sustitución de la categoría de secularización de parte de Blumenberg por nociones como legitimidad y autoafirmación [*Selbsbehauptung*] habilita una refutación: “la idea de autolegitimación se limita a transferir a la subjetividad individual los atributos teológico-políticos tradicionales de la soberanía”. Marramao le recuerda que la de legitimidad es, también, como la de secularización, “una categoría jurídica, y la extensión metafórica de su uso genera problemas no menos delicados que los que suscita el concepto de secularización” (1989: 24). En la discusión lo que se debate es la eficacia de la categoría de secularización para abordar el sentido unitario del desarrollo histórico de la sociedad occidental moderna. Para Blumenberg la secularización no logra este propósito porque no es una metáfora absoluta, originaria, como sí lo serían las dos propuestas arriba mencionadas.

El filósofo italiano escribe que el autor de *La legitimidad de la modernidad* considera que es, precisamente, la categoría de legitimidad como metáfora absoluta de la modernidad, generadora de la autoafirmación del individuo, la que hace posible tras la revolución copernicana el acceso a una “remanencia sin residuos”. Esta es, sin embargo, la base de refutación: ¿es posible una remanencia que carezca de los restos de sentido de lo sagrado? Esta concepción no transformativa sino disolutoria de la categoría de secularización es claramente contestada por la teología dialéctica [*dialektische Theologie*] de Barth y Gogarten que interviene directamente sobre los polos de la controversia, esto es, lo que se tensa entre el plano de la fe y el de la mundanización, en la medida en que se concreta una legitimación teológica de la autonomía del mundo moderno entendido como profano y, en consecuencia, la categoría de secularización provee de la legitimidad para la liberación del mundo del campo de la fe y asimismo la liberación de la fe respecto del mundo. Lo que esta corriente moderna de la teología<sup>4</sup> propone es una endiádis entre fe y secularización, un nuevo tipo de vinculación que se conforma de tal manera que no podría haber genuina fe sin secularización del mundo por parte del creyente. Así, la teología dialéctica consigue –escribe Marramao– la emancipación de la categoría de secularización del esquema binario de lo sagrado y lo profano: de hecho “la radicalidad del desencanto, de la *Entzauberung* [...] no disuelve la cuestión de la fe sino que, por el contrario, la condiciona para que pueda expresarse en su pureza” (1989: 27-28). La legitimidad proviene, por tanto,

---

<sup>4</sup> La teología dialéctica, también conocida con el apelativo de “teología de la crisis”, fundada en la década del 20 (del siglo XX) por Friedrich Gogarten, Karl Barth y E. Thurneysen significó un acontecimiento importante desde el momento que se considera el acta de defunción de la teología liberal. El sustrato afín a todos estos teólogos –había entre ellos diferentes perspectivas de sentido– consistía en la revisión de la relación entre cristianismo y mundo secularizado que los llevó a aceptar, sin más, la confirmación de la evidencia de la secularización. El corolario de esta novedosa postura es el hecho contundente de que “lejos de ser un obstáculo o un impedimento para la fe, la secularización representa su premisa necesaria, su imprescindible presupuesto” (Marramao, 1998: 83). En síntesis: la secularización representa desde ese momento las condiciones de posibilidad para una aparición auténtica de la fe, esto es, una fe sin ilusiones y sin contaminaciones ideológicas.

del hecho de que la secularización es entendida como una consecuencia necesaria de la fe cristiana. La vigorosa importancia de esta vertiente teológica radica en su concepción heterodoxa de la estructura dualística sagrado/profano que consistiría en la expansión de su núcleo problemático, lo que terminaría de este modo refutando la tesis de Blumenberg.<sup>5</sup> Aun cuando esta polémica de orden teórico no está cancelada del todo ni mucho menos, es evidente el potencial de la categoría de secularización para reestructurar la constelación de conceptos y volverse eficaz ante las nuevas controversias y cuestionamientos que se suscitan dentro de las prerrogativas de la modernidad entendida como una contemporaneidad de largo aliento, más allá de su acepción más restringida.

De hecho, la categoría de secularización ha sido comprendida como el paulatino historizarse y mundanizarse de la religión, en cuyo marco cabe recordar que los cambios del tiempo histórico tienen en Occidente un aliento de larga duración, precisamente un aliento secular como el enunciado bíblico *omnia saecula saeculorum* que arrastra, por consiguiente, una temporalidad milenaria. A su vez, en América esa temporalidad de largo alcance se vuelve asimismo evidente pese a su específica complejidad, en la medida en que también las culturas precolombinas llevan tras de sí un recorrido milenario e incluso milenarista, tal como nos las transmiten –por vía escrita en sus

---

<sup>5</sup> “También es posible –escribe Marramao– dar la vuelta análogamente a los argumentos respecto de la liquidación del concepto de secularización realizada por Blumenberg: precisamente la exigencia de rehacer la historia de la Modernidad en términos de una arqueología, de un no-pensado, postularía, en buena lógica, una reelaboración y una reevaluación fundamentales de la *Säkularisierung* en la perspectiva de rastrear los eventuales nexos que la vinculan a la constelación de las categorías de legitimidad y autoafirmación del sujeto” (1989: 29). En suma, lo que Marramao sostiene es que las nociones blumenberguianas, de las que se derivan la conciencia de sí y la capacidad de decisión, están ya *in nuce* en “los pilares categoriales de la modernidad”: progreso, revolución, liberación, una tríada que se pone en relación a partir precisamente de lo que está en el centro de la estructura dualística occidental desde un principio: la manera singular que adopta la temporalidad en Occidente asumiendo concepciones tanto antiguas como modernas, y respecto de las primeras tanto las que responden al horizonte indoeuropeo/griego como al horizonte de la tradición judía que se continúa, luego, con la vertiente neotestamentaria e inicio del cristianismo en nuestra era.

códices o por vía oral en sus relatos, cantos, liturgias y músicas— sus potentes narraciones míticas. Teniendo siempre presente que el objeto de estudio que nos convoca es la literatura y la cultura de América Latina y las Antillas, el énfasis está puesto sobremanera en una relación crucial para nuestros estudios: la endiádis secularización y reencantamiento del mundo. Mientras el primer término se asocia a la idea de eclipse de lo sagrado, el dominio de la razón instrumental, la profanación y una temporalidad definida como desencanto [*Entzauberung*], el segundo alude a su antítesis a través de múltiples variantes acerca de la manera como lo sagrado o sus restos —o sus *restancias*, neologismo cuya sufijación nos permite poner en presente su carácter activo connatural— vuelve a irrumpir en el mundo racionalizado, a saber: como procesos de sacralización o de (re) sacralización, como retorno de los dioses, como persistencia del pensamiento mágico, como variantes del pensamiento mítico, como vigencia del misticismo en el mundo, como un proceso de reencantamiento, todas instancias vigentes todavía en el interior de una sociedad secularizada. A la luz de la categoría de secularización, las irrupciones de lo sagrado no quedan al margen de lo histórico o lo post-secular, como si pudieran ser (estar) desgajadas de sus contextos. Más bien se trata de la tentativa de asociar el sentido a tales entornos para no perder ese férreo ligamen con “las condiciones de la época” —como reza el título de uno de los libros de poesía de Joaquín Gianuzzi—, ya que entre sentido (semántica y semiótica) y tiempo (concepción del mundo o *Weltanschauung*, y desde la perspectiva secularizadora el tiempo histórico, ya no eterno, es el siglo, lo secular, lo seglar) se juega el potencial del categorema de secularización y también la constelación de conceptos que lo constituyen y lo reconstituyen al calor de una nueva época. ¿No varía acaso el sentido de lo sagrado que ponen en juego los poetas modernistas a fines del siglo XIX respecto del que llevan a cabo, por ejemplo, los poetas que escriben en América Latina inmediatamente después de producirse la Revolución Cubana, a comienzos de la década del 60 del siglo XX? Lo sagrado es una restancia, una remanencia que está presente en el mundo o que, invisibilizada, se hace presente con la fuerza de una irrupción. La noción aurática de “vida habitante” de Hölderlin como

“experiencia vivida” [*Erlebnis*] tal como la define Dilthey –con la fuerte incidencia que habrá de tener para la poesía moderna– no difiere acaso de la que concibe y experimenta unas pocas décadas después Charles Baudelaire, cuya *Erlebnis* se inviste de tal suerte de *shock* que lo hace perder incluso el verso y apelar a la prosa, como si la pérdida del aura fuera en verdad la pérdida del ritmo aurático de la lírica? Para todos estos casos, el vínculo con lo sagrado implica sin lugar a dudas una resistencia, una nítida lucha contra las aristas más amenazantes de los embates de la racionalización siempre *in progress*, pero de ninguna manera constituye un retorno idéntico en sus sucesivas apariciones. Nunca es un retorno de los mismos dioses. De tales restos, tales sacralizaciones. Como la perspectiva que rige la teoría de la secularización no es unilineal, no prevalece únicamente el polo del desencanto sino también incide, con la misma fuerza, el comportamiento del polo contrario: el del re-encantamiento [*Wiederverzauberung*].

Un breve desvío para iluminar el funcionamiento de la endíadis,<sup>6</sup> ya que no se trata de un recurso retórico que implementa una mera parataxis, sino más bien de una forma más compleja de enlace que convoca la paradoja y produce un sentido inquietante, una especie de misterio que el coordinante *y* introduce y que parece desestabilizar los significados enlazados. El desequilibrio suscitado se debe a lo siguiente: si la secularización como categoría marca la paulatina pero segura pérdida –conforme pasan los siglos– de lo sagrado respecto de todas las esferas, e incluso de la que concierne al estricto ámbito de la religión, expuesta a la crisis de valores que implica la racionalización occidental –de hecho la religión debe asumir la declaración nietzs-

---

<sup>6</sup> En su libro *Formas de atención* Frank Kermode define a la endíadis como una figura que, como su nombre lo indica, expresa “una a través de dos”; consiste en “unir dos palabras diferentes en la expresión de una sola idea”; incluso, continúa Kermode, “la combinación puede ser mucho más forzada [...] y el carácter de separación de las ideas unidas puede ser tan importante como la capacidad para la conjunción” (1988: 83). El elemento de misterio o inquietud, que la emparenta con la paradoja y el zeugma, implica hacer “algo diferente de lo esperado por las palabras unidas por *y*, por una suerte de violación de la promesa de parataxis simple” (1988: 84). En nuestro caso, lo que une la conjunción es el comportamiento paradójico de la categoría de secularización respecto de los efectos imprevisibles de los polos de la dicotomía de base.

cheana de la muerte de Dios si pretende alcanzar su propia supervivencia— ¿entonces cómo es posible que la conjunción abrace nuevamente su acción contraria, su resacralización, cuando esta había sido hasta cierto punto disuelta en ese transcurso secular? Sólo hasta cierto punto, porque lo sagrado no ha podido ni puede ser erradicado y su latencia es vestigio de un resurgir inminente o, también como señalan varias propuestas teóricas, lo numinoso coexiste en el mundo secularizado. ¿Se trata entonces de una paradoja o de un oxímoron este engarce de la endiádis? ¿La categoría es, en el fondo, una metáfora? He aquí el nudo problemático inherente a la categoría de secularización.

El propósito de sostener el concepto de *reencantamiento* como una instancia decisiva, es decir, como asunción de una radicalidad, es, en verdad, una contrapropuesta teórica, el modo de continuar un posible diálogo con respecto a la contundente afirmación de Giacomo Marramao cuando este en *Poder y secularización*, en la estela de Max Weber, plantea que lo más relevante de la secularización como diagnóstico y estado de la cuestión de las sociedades modernas occidentales es “la radicalidad del desencanto”. Nuestra propuesta consiste, entonces, en la consideración de que también el reencantamiento como el otro polo del desencanto adquiere una radicalidad, *su* radicalidad, su singular radicalidad: ante el mundo arrasado por la racionalidad de medios y fines, la recuperación del encantamiento, próximo al concepto de compensación [*Ersatz*] que se consume frecuentemente en el arte, aunque no de manera exclusiva, resulta investido de la necesidad de supervivencia de lo humano, traspuesta a la dimensión de eternidad y redención que conforman los imaginarios sociales y colectivos. Este reencantamiento [*Wiederverzauberung*] es radical por su carácter determinante, pero, además, porque arraiga en el humus de la humanidad desde el origen de la cultura y representa una reserva, un almacén de sedimentaciones imaginarias y míticas que constituye una suerte de memoria *perennis* que está siempre a disposición y pronta a aparecer. Una remanencia aurática que resta y tiene la virtud de volverse una inminencia, situarse en lo liminar. En la teoría sociológica, a través de múltiples posturas y concepciones, la secularización asume progresivamente el estado de *Entzauberung* según un incesante desmoronamiento

de lo sagrado palpable en todas las esferas del conocimiento, que habilitan sus propias autonomizaciones de lo religioso. De manera opuesta, se suscita el poder que reside en re-encantar el mundo –y no importa ahora cuán transitoria o duradera sea su permanencia–, lo cual revela que en la dicotomía originaria entre lo sagrado y lo profano no hay la disolución absoluta de uno de los polos. La aserción de que el mundo moderno es un mundo secularizado es todavía objeto de discusión en todas las disciplinas que tienen su punto de interés en esta problemática. La noción elegida por Max Weber para dar cuenta del carácter irreversible de ese destino de nuestra modernidad queda en cierta medida sellada con este vocablo alemán tan citado por la potente plasticidad de su imagen conceptual: *Entzauberung*, cuya traducción más corriente en español es desencantamiento o desencanto o desmagificación y la menos usual es la de desmiraculización. Cabe advertir que esta última quizás sea la más acorde al texto weberiano. De todos modos, el sentido de *Zauberung* se aproxima a la esfera más específica de lo religioso, de modo que lo mágico se inviste así de la sacralidad del sacramento, que es toda una línea teológica del catolicismo en la que ahora no podemos detenernos, salvo para decir que alude a la noción de gracia y opera como mediadora entre lo divino y lo humano mediante decisiones de la Iglesia católica como institución. En consecuencia, a pesar de la opacidad paradójica de las significancias expuestas en el enlace, la figura de la endíadis aclara lo que está en juego: nada menos que el sentido que, ligado a las extensiones semánticas que suscita, convierte a la secularización en una metáfora.

Estos dos momentos contrapuestos *Entzauberung* y *Wiederzauberung* aportan asimismo una dinámica inherente a los polos en tensión que señalan los modos radicales de comportamiento y sobre todo los efectos que producen. El notable teólogo protestante, además de filósofo e historiador alemán, Ernst Tröltzsch pone en el centro de la discusión uno de los núcleos más complejos de la secularización que consiste en el hecho de que las relaciones entre el polo de lo sagrado y el de lo profano son de reciprocidad, lo cual hace justamente que la secularización de la ética cristiana –lo que será uno de los puntos fundamentales de la teoría weberiana para captar “el

espíritu” del capitalismo a partir de la ascética intramundana de la religión protestante— genere al mismo tiempo la espiritualización de lo mundano, del siglo, concerniente a la específica concepción de la temporalidad. Esta última instancia será retomada, después, por Karl Löwith en su notable *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia* porque se centra en el *eschaton* cristiano para explicar la concepción progresista e infuturante de la historia occidental originada en la teología judeo-cristiana. En síntesis, es evidente que esta categoría, por su carácter ubicuo y la virtud de incumbir a varias disciplinas, no deja en paz la tensión de los pares antitéticos y, así como Trölsch apela a la noción de “dinamismo transformador” para dar cuenta del comportamiento subversor de los polos de la dualidad, no hay que olvidar que en la querrela entre secularización y secularismo se produce un fenómeno crucial para entender la lógica paradójal de los efectos. Mientras la secularización es una consecuencia legítima de la fe cristiana, la acción del secularismo opera inmiscuyéndose en el plano de la fe desde afuera, alimentándose —escribe Marramao— “de la creencia en el carácter omnidecisional de los criterios políticos y culturales” (1989: 28), y tal comportamiento en cierta medida exteriorista de la religión da como resultado el hecho de que se eleva el mundo a la dignidad de lo absoluto, es decir, suscita un proceso de sacralización. Esto es lo que sucede según la lógica nietzscheana de la muerte de Dios: ¿qué o quién va a ocupar el lugar vacante de Dios ahora que ha muerto o, en su defecto, qué o quién se hará cargo de la sombra de Dios que habrá de sobrevivir varios siglos todavía? En términos de Trölsch, la acción recíproca de los dos polos está lejos de adoptar únicamente la figura de la tensión que los mantiene equidistantes, aunque no neutralizados en sus significancias: o bien se seculariza el cristianismo restándole la trascendencia o bien se espiritualiza el siglo o el mundo abriéndole la puerta a los procesos de sacralización. La interacción entre los dos polos lo sagrado/lo profano se vuelve más compleja y se abre a múltiples relaciones de sentido ya que las extensiones semánticas de la secularización como metáfora funcionan como un juego en espejo, tanto de exclusiones como de inclusiones, e incluso respecto de las múltiples variaciones que, en efecto, acontecen.

El énfasis puesto ahora en el reencantamiento repercute con una fuerza gravitante en la dimensión del imaginario, lo cual resulta insoslayable porque deviene un elemento constituyente de la elaboración artística. Se trata, además, de la tentativa de hacer de la secularización una categoría literaria en el marco de nuestra área de estudios literarios y culturales de América Latina y el Caribe. Para tal punto de vista, constatamos que las raíces de la secularización, en este vasto territorio, son paganas, judías, cristianas, amerindias, africanas –y detenemos aquí el catálogo mucho más extenso, ya que el mismo puede ser observado en los numerosos pliegues de análisis que la categoría de transculturación promueve en la línea de Ortiz y Rama– y la correa de transmisión, los procesos de transculturación y evangelización que, en América Latina –tal como lo condensa el título del libro de Serge Gruzinski– interviene como *una colonización del imaginario* en cuanto choque entre las culturas amerindias y occidentales. Un proceso histórico cruento y traumático, porque todo genocidio implica la aniquilación del cuerpo. A su vez, lo relevante es entender que existió un campo de batalla incluso situado en la interioridad humana que es el centro de referencia y de imputación de la subjetividad, esto es, de la percepción de lo real y lo imaginario, la misma que los indígenas vieron perturbada por la violencia de la Conquista. La secularización es un proceso occidental que no es ajeno al ámbito histórico americano, en la medida en que son finalmente los embates modernizadores de la razón instrumental de la Conquista como expansión en América del Occidente cristiano los que atentan contra el sustrato de creencias y costumbres que, como sede de la fe, mantienen vivas las relaciones de intercambio de las comunidades indígenas con los integrantes de sus mismas etnias o respecto de las relaciones exogámicas con las que afirman sus identidades amasadas desde un imaginario social y colectivo. Es lo que Gruzinski denomina “proceso de occidentalización”, el cual implementa innúmeras acciones, como las de exterminio, de erradicación, de reducciones y, entre todas ellas, se halla la de “la extirpación de idolatrías” que, en aras de nuestro enfoque, adopta un comportamiento de mayor interés al poner en riesgo las diversas modalidades devocionales de la vida espiritual de las comunidades amerindias. A su vez, en la historia

americana hay otro acontecimiento que alude al peligro que comporta el poder de los medios mágicos y es la feroz caza de brujas perseguidas por la Inquisición, por la cual se pone en tela de juicio el mundo de las creencias y las prácticas de curación cuando no surgen de la *ratio* eurocéntrica y cuando son las mujeres las detentadoras de esos poderes.

En consecuencia, lo que tiene lugar en América desde 1492 es un proceso de secularización de doble plano que opera por yuxtaposición o por sobreimpresión, cuyo signo más evidente es el modo como los conquistadores construyeron las iglesias católicas –y también algunas ciudades– encima de los templos indígenas: por un lado, la secularización como disolución de lo religioso al compás de la racionalización creciente de la vida moderna significa, durante la Conquista no sólo militar sino también evangélica, justamente lo contrario, esto es, la imposición a rajatabla de la fe católica por sobre todas las creencias amerindias con el fin de eliminarlas. Por el otro, la constatación histórica indica que, por encima o por debajo de la cristianización a la fuerza o admitida por motivos estratégicos o abrazada de buena fe por conversión por algunos sectores de la comunidades indígenas, el impacto secularizante occidental se sobreimpone socavando, en el transcurso de los siglos, los estamentos religiosos de la sociedad colonial –minando tanto las creencias amerindias como infiltrándose lentamente en la religión católica como institución–, todo lo cual se inscribe en una mentalidad hidalgo-barroca, así descrita por José Luis Romero en *Latinoamérica: la ciudades y las ideas*. De este modo, ya desde la Colonia, son más que evidentes los atisbos de la conformación de una conciencia criolla que se desliga paulatinamente de los imperativos religiosos o, por el contrario, vuelve a ellos para promover las emancipaciones políticas de la Corona española haciendo uso de los potenciales revolucionarios del cristianismo.

La radicalidad del reencantamiento del mundo no se encuentra fuera de la teoría sociológica de Max Weber, para quien el desencanto como diagnóstico de la sociedad occidental no implica un mundo absolutamente desacralizado, tal como lo afirma en la conferencia “La ciencia como vocación”, *Wissenschaft als Beruf*, que brinda en 1917 en München a los estudiantes

que regresaban de la guerra: “Así como los helenos ofrecían sacrificios a Afrodita, después a Apolo, y sobre todo, a los dioses de su propia ciudad, así también sucede hoy, aunque el culto se haya desmitificado y carezca de la plástica [...]. Sobre estos dioses y su eterna contienda decide el destino, no una ciencia”.<sup>7</sup> Es evidente que con “destino” Weber se refería a la secularización como hecho histórico irreversible, y, sin embargo, aun en una sociedad definida por la racionalización y el intelectualismo como acceso definitivo al progreso, preveía la posibilidad de un retorno de los dioses dispuestos a reanudar su dominio sobre la vida de los hombres. Lo que sí no hay en su sociología es posibilidad alguna de que ese regreso de los dioses pudiera desviar el destino de la racionalización del mundo concebido como parámetro de la facultad electiva del individuo y como una instancia que no tiene vuelta atrás. Así de radical es su concepción de la secularización como desencanto del mundo. En esta misma conferencia, por muchos motivos una suerte de compendio de su sociología en un momento histórico-clave como es el inicio de la primera postguerra, hace una reflexión sumamente significativa acerca de la pregunta de si efectivamente “existe algo que pueda ser llamado *sentido* del mundo” y si ese algo puede ser ocupado por la ciencia. La respuesta contundente de Weber, sin resquicios para una posible concesión en el desarrollo de sus planteos, es bastante elocuente: “Que se lo confiese o no, nadie puede tener dudas en el fondo de su ser de que la ciencia es ajena a la idea de Dios”. Para el sociólogo y jurista alemán, el sentido del mundo no es Dios en la sociedad moderna, esto significa que la divinidad ya no retiene el poder de garantía. Sin embargo, por un instante, al citar a León Tolstoi, pareciera ceder a la idea de que el arte puede ser de alguna manera una salida al sinsentido de la vida moderna. El novelista ruso no sólo interpela al sociólogo alemán, sino que además lo inquieta lo suficiente como para que la sentencia no pueda ser aceptada sin reparos. “La ciencia carece de sentido –escribe el autor de

---

<sup>7</sup> *La ciencia como vocación* es la primera de las dos conferencias sobre la cuestión de la vocación que impartió Max Weber ([1919], 1979) apenas terminada la guerra. En este texto puede observarse la tesitura y no clausura, por parte del sociólogo, de la posibilidad de que el mundo vuelva a ser reencantado.

*Guerra y Paz*— puesto que no tiene respuesta para las únicas cosas que nos importan: las de qué debemos hacer y cómo debemos vivir” (Weber 1979: 207).<sup>8</sup> Weber acuerda con la última parte de la cita, pero al mismo tiempo desacuerda con Tolstoi porque, si bien la ciencia no ofrece ninguna respuesta, lo que sí hace es contribuir de hecho a plantear otras cuestiones relevantes de la vida.

La radicalidad del desencanto del mundo es, como hemos visto en la teoría weberiana, una diagnosis de la sociedad moderna de destino irreversible, y aun cuando no encontremos en esta sociología una valoración personal del acontecimiento, ya que prevalece el esfuerzo de una sociología comprensiva basada en la suspensión de los juicios de valor —más allá de imágenes emblemáticas mediante las cuales parece emitirlos de modo no deliberado por otra *via*, como la siempre citada “jaula de hierro”<sup>9</sup> al final de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* que deniega la posición de la teoría—, estaría abriendo la puerta para que los dioses regresen cuando entabla el paralelismo entre la antigua Grecia y el presente al afirmar que “así también sucede hoy aunque el culto se haya desmitificado”. Esta fase modernamente secularizante, en la que puede sopesarse el efecto desencantado del juicio respecto de que se trata de un *culto desmitificado*, se halla impregnada de una significativa negatividad: este culto, pese a la desmitificación, sigue funcionando como culto en un estado de vaciamiento que no deja de ser

---

<sup>8</sup> Weber apela a una cita de Tolstoi porque este había concebido el arte en conjunción con el cristianismo y el anarquismo, una enfiadís inquietante en un punto. Su actitud pacifista bajo el lema de la no-violencia activa es retomada luego con el correr del siglo XX por Gandhi y Luther King, entre otros. Lo sagrado en Tolstoi, condensado en la figura aurática de Jesucristo, supone una recuperación de la creencia cristiana y en absoluto una adhesión a la institución de la Iglesia, de la que fue, por otra parte, excomulgado.

<sup>9</sup> La traducción de la famosa imagen weberiana de “la jaula de oro” es, en realidad, la transposición, a nuestro juicio errónea, que hiciera Talcott Parsons en el universo de lengua inglesa, de la frase en alemán “stahlhartes Gehäuse”, es decir, “corazas duras como el acero”. Es, en cierta medida, un caso de *misreading* de la traducción, ya que quedó instalada como la *iron cage*, diluyendo de ese modo el sentido primigenio del texto, orientado más a una férrea defensa que a un encierro dorado, pues no se trataba de oro, sino de acero y este metal adquiere otras connotaciones incluso intertextuales respecto de otros autores del siglo XX.

paradojal y es, además, una línea apenas esbozada por Weber en la mencionada conferencia. En efecto, esta noción será, unos pocos años después, el tema que habrá de desarrollar Walter Benjamin en un breve texto llamado *Kapitalismus als Religion*, cuya tesis desafiante consiste en sostener que el capitalismo en cuanto metamorfosis del cristianismo es una religión sin culto. La sorprendente ausencia de culto no consigue que esta nueva religión del capitalismo deje de funcionar.

Desde esta perspectiva, también el reencantamiento del mundo [*Wiederverzauberung*] adquiere su propia radicalidad en el mundo moderno secularizado bajo otras prerrogativas, puesto que los procesos de sacralización y, también, de re-sacralización –habrá que entender este “re” como el indicio de un nuevo cambio de sentido en el marco específico de cada umbral de época, en la medida en que no siempre se sacraliza en la misma dirección– se hallan dentro de la teoría de la secularización. A partir de ciertas valencias semánticas, Larry Shiner se esforzó en compendiar, proponiendo, entre las múltiples líneas, cinco conceptos básicos de secularización, los cuales son más bien operativos y propedéuticos: la secularización como eclipse de la religión, como conformidad con el mundo, como desacralización del mundo, como ruptura del compromiso de la sociedad con la religión, como transposición de creencias y modelos de comportamiento de la esfera religiosa a la secular. Desde esta taxonomía más bien incompleta respecto de la complejidad de la categoría en cuestión, la *Wiederverzauberung* podría estar ubicada en la quinta y última valencia de la taxonomía; sin embargo, la posibilidad de reencantamiento del mundo es un fenómeno más complejo y creemos que en el arte adquiere una dimensión crucial en la medida que adviene como sede de un vasto imaginario, el cual alberga en su interior restos latentes de lo sagrado o en términos de Rudolph Otto de *lo numinoso* que es un excedente.

Que el mundo pueda volver a ser re-encantado como plausible retorno de los dioses se vuelve patente en el arte y sobre todo en la poesía en particular, y a tal punto es así que el mismo Alain Badiou en su *Breve tratado de ontología transitoria* propone un tercer Dios: además del Dios de la religión y el Dios de la metafísica, está el *Dios de los poetas* precisamente en la

línea que tratamos de trazar. Para el filósofo francés es la poesía de Hölderlin el punto de partida de este estado de cosas relativas a la modernidad. La inminencia de un reencantamiento del mundo por parte del arte no sería exclusivamente la asunción de lo sublime, sino más bien la apuesta contraofensiva capaz de subvertir la hegemonía del racionalismo mediante la aparición de esos restos que contrarrestan el estrato omnipresente, en la sociedad moderna, del cálculo técnico-científico cuya primacía consiste en la modalidad racional con arreglo a fines [*zweckrational*]. Al respecto, Alain Badiou escribe que ese Dios de los poetas es “aquello a partir de lo cual existe para el poeta el encantamiento del mundo, y cuya pérdida lo expone a la desocupación. De este Dios, no podemos decir ni que está muerto ni que está vivo [...]. La expresión poética capital que le atañe es ésta: este Dios se ha *retirado*, dejando al mundo presa del desencanto. La cuestión del poema se convierte así en la del retiro de los dioses y no coincide ni con la cuestión filosófica ni con la cuestión religiosa” (2002: 19). La noción de “vida habitante” de Hölderlin, recientemente estudiada por Giorgio Agamben en *La locura de Hölderlin*, parece refutar la convicción de Badiou acerca de que el reencantamiento del mundo no implica que el hombre se conecte con un Dios vivo, sino que tan sólo se trataría de ofrecer a la poesía un lugar donde afincar esa retirada, lo que por otro lado no es un factor en absoluto menor. Sin embargo, lejos del poema como una suerte de *maison de retraite* de los dioses o, en el mejor de los casos, como último refugio antes de la hecatombe final, la poesía –como el arte en general e incluso el ensayo latinoamericano como uno de los géneros del pensamiento crítico– desmentiría la falacia de considerar que a la experiencia vivida le haya sido vedado un nuevo acceso a lo sagrado. No porque los poetas sean o sigan siendo la encarnación del genio y el vate-profeta, situados en un nivel de superioridad como correlato precisamente de un dios –concepción erradicada en la poesía moderna, incluido el mismo Hölderlin desde la perspectiva de la noción de “vida habitante”–, sino por el hecho de que aun cuando la relación entre poesía y vida sea una cuestión dilemática, el vigor de la experiencia vivida hace que sea irrefutable su validación o su verificación por otros medios que no sean los del lenguaje poético mismo, esto es, vuelve

imposible poner en tela de juicio la experiencia vivida por el poeta. O mejor: por el sujeto que habla en la poesía.

Desde tal planteo, los trabajos de este volumen explican la dimensión del arte como esa “apertura de sentido” afirmada por Jean-Luc Nancy –ya mencionado en la introducción–, contra el sinsentido del mundo, lo cual implicaría que si consigue reencantar no es para decir o afirmar lo maravilloso que es el mundo, sino para romper las mallas de la racionalidad y permitir el retorno de lo feérico que es etimológicamente lo que se relaciona con la fe, tal como lo plantea la cita-epígrafe de Amir Hamed que pertenece al libro *encantado* –así con minúsculas– que, juntamente con *m* y *ella sí*, forma una trilogía que es, en verdad, un ensayo en el cruce con la poesía que habla de los encantamientos como hechizos ligados al arte de narrar. El relato de Scherezade no es solo para postergar la muerte, sino también para suspenderse en el cosmos; ahora bien, para que eso sea posible es necesario inmolarse, darse en sacrificio, de lo contrario no habrá encantamiento. El narrador uruguayo afirma que fue Edgar Allan Poe quien logró rescatar, una vez ingresados al Romanticismo y la Revolución Industrial, “los mendrugos de ese encantamiento en *Los cuentos del grotesco y el arabesco*, pero para ese entonces se había acabado la consagración feérica, el ofrecer la garganta a la muerte, ese darse a lo hadado para que la maravilla se active”. Esta metáfora del reencantamiento es una batalla contra la razón instrumental, un modo de activar la maravilla para ir en contra del tiempo secular y profano. El arte busca salvar del naufragio esos restos hadados (y no malhadados) de la imaginación feérica para ir a contrapelo de la orientación del mundo. De hecho, porque se va a contracorriente, es posible contar y encantar. La garganta hay que entregarla porque allí se coagula voz e implica siempre una dimensión sacrificial que, como su nombre lo indica, alude otra vez a lo sagrado. No hay contar si no se produce un encantamiento, esa es la hipótesis de Amir Hamed “en este presente neopagano” – escribe en *encantado*– totalmente carente de sentido.

Esta concepción del escritor uruguayo se encuentra en sintonía con la que sostiene Walter Benjamin en su notable ensayo *El narrador* [Der Erzähler] cuando afirma: “El primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas”, refi-

riéndose a los relatos dedicados a los niños, y de los *märchen* o cuentos de hadas [que] nos dan “noticias de las más tempranas disposiciones tomadas de la humanidad para sacudir la opresión depositada en su pecho por el mito” (1991: 128). Aquí en este tramo lo que Benjamin se propone es discernir el efecto del hechizo del relato, esto es, la liberación real que suscita que es la felicidad, ya que mientras el niño la experimenta cuando escucha por vez primera el *märchen*, el adulto sólo lo consigue “alguna que otra vez”. No podemos agotar en este ensayo las implicancias que presupone la constelación cuento de hadas, encantamiento y felicidad, pero sí al menos confirmar la dimensión aurática de los encantamientos que Amir Hamed encuentra en las narraciones bajo la figura emblemática de Scherezade. Quizás el aura en la línea benjaminiana de la figura del narrador resida en la capacidad de resucitar lo inmemorial, aquello arcaico que vuelve a sobrevenir, como un retorno de lo más primordial. Jorge Monteleone ha estudiado la compleja dimensión semántica de “aura”, en particular en el ensayo “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” cuya escritura es posterior a “El narrador”, ya que la noción se tiñe de cierta ambivalencia, en este aspecto semejante al comportamiento de la categoría de secularización, en la medida en que intenta clausurar el sentido al tiempo que lo hace persistir bajo otras connotaciones. El crítico argentino se hace una pregunta que ilumina bastante la cuestión que venimos planteando: “¿No hay también en el don y el arte de narrar una vindicación desplazada del aura, no como signo áulico, sino como ejercicio de una libertad hacedera, artesanal, pasible de restaurar la experiencia de la memoria?” (2011: 101). Es una interrogación que despeja lo que provoca como efecto una narración que, en este caso, se refiere al regreso de lo más arcaico de lo memorable, como si la magia del relato consiguiera alcanzar esa hondura originaria perdida en la noche de los tiempos. Este reencantamiento de recuperar lo inmemorial a partir de un cuento se tiñe de aura, vuelta vivencia rediviva aun en medio de la era de la reproducción técnica. Esta posibilidad está asociada en Benjamin a la niñez, de allí que los *märchen* consientan (vuelvan a sentir en compañía de) ese retorno de lo mágico, tal como ocurre en la película *Smoke* de Wayne Wang estrenada en 1995 con guión de Paul Auster –que entre otras cosas

es un homenaje a Walter Benjamin– en la cual un cuento de navidad, contado magistralmente por Harvey Keitel, se vuelve de pronto un momento de encantamiento, un pequeño milagro, ya tematizado en otros tramos del filme, una epifanía que transcurre en la cigarrería de un barrio de New York; y quizás todo este encantamiento consista, más allá del contenido de verdad del relato, en la manera cautivante, llena de hechizo entre tonos, gestos y pausas, de contar una historia. La narración se elabora con lo sagrado de la navidad; sin embargo, su puesta en escena en el mundo, lejos de profanar su sentido, parece por el contrario exacerbarlo mediante el aura del humo del cigarrillo tras el acto de fumar –tras el arte de fumar– creando el ámbito mágico de una navidad de humo, de un relato contado encantado –nos recordaría siempre, como una advertencia amorosamente insistente para que no lo olvidemos, Amir Hamed–.

Todo encantamiento, también el que insiste como reencantamiento, vuelve a encender el fuego latente de la imaginación y la fantasía en medio del mundo secularizado y hace posible el universo del arte –el arte benjaminiano del narrador, el arte miliunanochezco del encantador de Hamed– aun cuando es evidente que este no puede circunscribirse a lo estético, sino que debe ampliarse al universo de la ética definida no por los valores del mercado basados en la utilidad y el cálculo especulativo, sino por la dimensión de lo espiritual comunitario, lo que Craignolini piensa como una “comunidad del resto”, un nosotros que acepta finalmente el vacío de Dios y construye allí la relación intersubjetiva. En esta línea, Franz Hinkelammert plantea una “ética de la convivencia” como la práctica de una

reciprocidad que se halla más allá de cualquier cálculo; una reciprocidad libre, gratuita, una reciprocidad divina: todo acto que hace un bien, no sólo hace un bien a la persona directamente implicada, sino que redundando en un bien para todos [...] una espiritualidad humana que está en todas partes, cuyo lema es ‘yo soy si tú eres’. Es expresión de una ética de la convivencia, a la que debemos recurrir para reencantar el mundo desde una espiritualidad emancipatoria (2012: 84).

De este modo, lo divino es secularizado como una espiritualidad que libera al sujeto al tiempo que lo reanuda al semejante,

al otro de sí, a ese tú que se expande para construir un nosotros comunitario. Pareciera que el reencantamiento del mundo, ya sea por vía del arte, ya sea por vía de la ética, comparece sobre la noción de *communitas* en múltiples sentidos, no sólo el bien común a todos, también lo comunal, lo comunitario, lo comunista. Es decir, entre comunas y comunidades, desde el cristianismo primitivo al comunismo marxista, pasando por las comunidades andinas o *ayllus* tan claramente descriptas por José María Arguedas, quien en su manifiesto “No soy un aculturado”, al recibir el premio Inca Garcilaso en 1968, hace una afirmación significativa y es que, pese a su compromiso con el socialismo en el plano de lo político, tal ideología no ha matado en él lo mágico.

Ciertamente, una vez más, será necesario establecer la significancia específica y singular de lo que implica para un narrador, poeta y antropólogo bilingüe como Arguedas esa dimensión mágica que no está dispuesto a perder en el proceso de modernización. Se trata de la cosmovisión andina y sus relatos míticos fundantes que sobreviven a las diásporas y las migraciones, como si una restancia aurática pudiera permanecer, no incólume pero sí con el vigor suficiente para atravesar las encrucijadas culturales que se suscitan ante el proceder desigual del capitalismo en las sociedades modernas. Está claro en su análisis de los retablos, también llamados “san marcos”, cuya focalización se centra en el pasaje de lo que el mismo Arguedas denominó “del retablo mágico al retablo mercantil”. Estos artefactos estéticos, ligados a un sentimiento religioso de los indios, son creaciones sin embargo de los mestizos que pudieron conjugar los dioses *wamanis* andinos con el santoral católico. Ellos presidían los ritos y ceremonias agrarias de la marcación de ganado en la zona de Ayacucho y convocaban en la representación de sus cajas tanto a los patrones como a los pastores y campesinos. Lo que los unía era la dimensión de lo sagrado. Como los retablos tenían dos pisos, esa jerarquía entre lo superior y lo inferior distribuía las escenas sagradas sin ser escindidas de la vida cotidiana y los rituales de la fiesta. Pero lo relevante de este análisis reside en la pérdida de lo sagrado, llevada a cabo en la transición hacia el mundo del consumismo capitalista que exige la entrada a prerrogativas ajenas a su origen y, por ende, dictadas por el mercado según las nuevas de-

mandas de consumo. Mientras el retablero Joaquín López llevó a cabo una secularización gradual, esto es, un pacto con la modernidad sin perder el valor estético y haciendo del retablo una “pieza documental etnográfica” –Arguedas escribe de su trabajo artístico de transformación: “es el último mensaje del retablo profano iluminado de magia”–, en cambio el arte de Urbano Rojas inaugura “el retablo espectacular, informe, sin unidad interna, dócil producto del hombre ansioso de ganar únicamente en el mercado por cualquier medio; el retablero al servicio del mercado, descarnado de fuentes antiquísimas e insondables de las que nació el san marcos y el retablo moderno” (Arguedas 1971: 252). Como artista y antropólogo a Arguedas no se le escapan las consecuencias nefastas que trae el capitalismo, pero tal constatación realista del rumbo que toman las sociedades modernas no lo distrae de su férrea adhesión a una utopía andina que, lejos de ser arcaica y por ende vetusta e ineficaz como pretendía Vargas Llosa, recuperaba del riesgo mismo la virtud de afianzarse, ya que los serranos tras sus incansables migraciones hacia Lima se llevaban consigo los dioses, no los dejaban en los Andes. Por eso, los retablos en su fase de mercantilización son la muestra fehaciente de una pérdida, pero el arte popular puede restablecer su sentido si aun en su devenir profano mantiene la iluminación de lo mágico.

Lo que Arguedas describe no es sólo el estado de la cuestión en este caso específico de los retablos o “san marcos” –era San marcos el santo patrono de la yerra del ganado en la zona surandina ayacuchana–, sino la resistencia innata del arte popular para sortear las adversidades. Según la paradoja descrita por Ángel Rama en su planteo de la transculturación, no es posible renunciar a la modernidad, pero el costo de su aceptación nunca puede ser la renuncia “al sí mismo” sin perder en ese acto el alma de nuestra cultura. Por su parte, Franz Hinkelammert afirma que el eclipse del encantamiento del mundo no fue nunca definitivo, ya que el fetichismo de la mercancía, en el análisis marxiano, era otro retorno de atributos espirituales y humanos transferidos del sujeto a los objetos. Si bien Marx apuntaba a establecer una confirmación bastante tangible –obviamente por inversión– acerca de la magnitud del efecto sorprendente y sumamente vital del fetiche para explicar una instancia propia

de la esfera de lo económico, no menos cierto sería afirmar que era lisa y llanamente una irrupción de lo sobrenatural, más cercana a los ídolos que a los dioses. La interpretación de Karl Löwith no solamente es otra demostración de su perspicacia a la hora de descubrir los teologemas que subyacen al autor de *El Capital*, sino también la coartada para considerar que el ídolo más sobresaliente del capitalismo es el fetichismo de las mercancías y que este es justamente el indicio más irrefutable de que el mundo moderno se ha vuelto nuevamente supersticioso a partir de sus propias invenciones. Esa fábrica de mitos tiene lugar en plena modernidad, en un mundo secularizado que ha desterrado la fe y descubierto el engaño de la religión, sin embargo, no es posible erradicar las irrupciones sobrenaturales y el mesianismo marxiano –escribe Löwith– “trasciende la realidad existente de manera tan radical que, a pesar de su ‘materialismo’ mantiene incólume la tensión escatológica y, así, el motivo religioso de su esquema histórico” (2007: 70). Semejante contigüidad entre el mundo de la economía y el mundo de lo sobrenatural no hace más que corroborar la radicalidad de este orden de lo mágico en pleno auge de la racionalidad instrumental del mundo moderno.

Una manera de recuperación de esta instancia de reencantamiento en el presente inestable de nuestra contemporaneidad, fuera del universo del arte, residiría en la pertinencia urgente de evaluación por nuestra parte de la situación del planeta y la lucha ecológica por restablecer su cuidado y, por ende, el resguardo de la salud de la humanidad. En este sentido, hay una doble mirada abiertamente secularizadora en las dos direcciones ya tratadas a lo largo de este ensayo. De un lado, una mirada profana que lucha contra la desustancialización de la naturaleza mediante una feroz crítica al uso expoliador de la razón instrumental y que apela a la conciencia sobre el maltrato de la tierra y sobre los efectos contraproducentes, es decir, negativos acerca de la manipulación de los recursos naturales. Y, del otro, una mirada resacralizadora que basa su defensa contra la destrucción fundamentándose en las cosmovisiones indígenas cuya reivindicación de la madre-tierra o la madre-selva echa raíces muy profundas en el sustrato religioso de las comunidades amerindias como asunción de una conciencia an-

cestral precapitalista, en absoluto utópica, en la medida en que se trata de la custodia de la casa propia tal como había sido concebida en la tradición indígena, refractaria al dominio instrumental, atenta al cuidado y al cultivo de la naturaleza. En este sentido son interesantes los argumentos de Michel Maffesoli en su libro *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*, porque plantea una suerte de antropomorfización de la *deep ecology* ligada al canibalismo americano.<sup>10</sup> Por tanto, aun cuando una sea profana y la otra sagrada, ambas devienen formas distintas de encarar la conservación con vida del planeta apelando a valores laicos que no dejan de lado los principios religiosos. Las dos ponen el acento, en definitiva, en la reparación de la tierra como un cuerpo dañado que hay que restañar. Y aun cuando los argumentos enfatizan la inmanencia de una mirada profana, más comprometida con los principios de la Ilustración, para la cual la utilidad estaba controlada por una racionalidad orientada al bien común, cabe decir que se sostiene igualmente en una fe que ya no es puramente inmanente desde el momento en que la meta por la preservación del planeta vuelve a adquirir, en los límites de la naturaleza misma, un carácter trascendente capaz de contrarrestar la catástrofe final.

Quisiera analizar un poema, todavía inédito, del joven escritor de Avellaneda Carlos Sampetro titulado “Arroyo Sarandí”. Es una pieza lírica compuesta de cuatro estrofas –la última es un terceto que oficia de clausura y es al mismo tiempo un testamento–. El contenido de verdad del poema reúne la experiencia del que toma la palabra y la cuestión de la contaminación ambiental a la que se ven expuestas numerosas comunidades barriales de las grandes ciudades industrializadas, como es el caso de Avellaneda que alberga, por la cercanía con el Riachuelo, las curtiembres que

---

<sup>10</sup> Maffesoli afirma que la implicancia de una ecología profunda para ser comprendida en modo metafórico consiste en un “estar-juntos arraigado” –lo cual sobrevuela, como hemos visto en otros autores, la idea de comunidad de raíces amerindias– entendido como “una *participación mágica o mística* que, más allá de la separación racional, permitirá antropomorfizar el espacio donde vivimos, los productos específicos que comemos [...] Reviviscencia de un canibalismo originario que permite al ingerir al otro (natural y social), alimentarse de la fuerza que éste posee” (2009: 112). Ya no hay límites entre lo profano y lo sagrado. Se borran las cesuras y se da una operación transitiva entre una esfera y la otra.

desaguan allí sus desechos. Al mismo tiempo, puede leerse entre líneas cómo la inteligencia del poema (una inteligencia sensible) evita magistralmente el riesgo bastante plausible de que, tratándose del género lírico, una fuerza sublime tienda a hacer desaparecer los lados más oscuros y sórdidos de la realidad. Nada de eso, sin embargo, sucede en esta composición de alto voltaje lírico que resiente cualquier opción por la autocomplacencia, ya que intenta mostrar a toda costa la resistencia que opone la experiencia estética como reserva humana a las adversidades que no obedecen únicamente a trastornos de la naturaleza sino además a decisiones políticas de gestión, del orden de la cultura y la administración estatal. Transcribo el poema:

Arroyo Sarandí

*Al playmobil que encontré en la orilla*

La curtiembre Esposito  
nos envenenó durante años  
Tanto que  
nos acostumbramos al hedor putrefacto  
y al comentario previsible y repetido  
de los visitantes ocasionales:  
“¿No les molesta el olor?”  
No, ya estamos acostumbrados  
a la baranda a muerte  
a las ratas  
a los remises que nos dejan en la esquina  
al cuentito del cáncer  
a las inundaciones que dejaron marcas eternas en las puertas  
y en las espaldas de mis papás

La sensación era extraña:  
nos marginaban  
y nosotros nos reíamos por dentro  
porque sabíamos que éramos pobres  
pero no de lo importante  
En realidad  
fuimos místicos  
dueños de un secreto  
que las obras municipales  
se encapricharon en mantener oculto

*Secularización y reencantamiento del mundo  
Contribuciones a la historia cultural de América Latina*

El arroyo asesinado  
en el que no me ahogué milagrosamente  
al caer dos veces en su caldo viscoso  
coronaba su identikit de malhechor  
con dos calles de tierra  
a diestra y siniestra  
La gente grande rodeaba la manzana para no pasar por Ismael Moreno  
entre Cordero y Villegas  
pero los chicos  
dueños de la verdad universal  
venían de todas partes  
fascinados por los múltiples y llaneados estadios  
listos para memorables campeonatos de bolita

Que mis cenizas sean esparcidas  
en el ahora entubado  
Arroyo Sarandí

El hablante del poema usa la primera persona del plural, asume de ese modo la voz de la comunidad y expresa una pertenencia: la del barrio de Sarandí cuya vida gira alrededor de un arroyo que ha sido entubado con el correr del tiempo gracias a las gestiones municipales, aunque no en su totalidad. Se trata literalmente de una “comunidad del resto” en el sentido planteado por Mónica Cragolini, porque el arroyo recibe los residuos contaminantes como desaguadero de una curtiembre y también la experiencia vivida, la *Erlebnis* según Dilthey, se presenta como un cuerpo que consume esos restos que no son todos infectos: también el arroyo trae a la orilla un playmobil, una suerte de don emanado junto a las sustancias tóxicas. Sin embargo, pese a todo habría que decir que en semejante paisaje es la fuerza de la vida la que no sólo resiste la contaminación del arroyo, sino la que trata de habitar las circunstancias adversas, esto es, crear las condiciones para reencantar el mundo y poder habitarlo. Se trata de habitar lo inhabitable, de respirar lo irrespirable, cuando el mundo ha sido vulnerado en el interior de su ecosistema. La composición trabaja una temporalidad en sordina, ya que la estrofa final señala un tiempo transcurrido en el que la voz de un yo, que se registra décticamente en el pronombre posesivo, deja testamentado el destino de sus pro-

pios restos cuando muera. Los restos mortales, las cenizas de ese yo que ha tomado la palabra y se ha descalzado, al final, del nosotros, homenajean *post-mortem* ese lugar de la infancia y del juego. Al fin y al cabo, el arroyo le ha provisto al sujeto del poema de una comunidad de amigos en un ámbito donde el juego es el eje vertebrador de la existencia. De hecho, la dedicatoria recuerda el juguete encontrado en las orillas del arroyo, un playmobil, una fantasmagoría de plástico que irradia un aura sobre el candor infantil en medio de un oxígeno enrarecido. Las dos caras de la catástrofe están presentes y se hallan “a diestra y siniestra”. Por un lado, remite al lugar mágico del juego, el playmobil, las bolitas, un sitio que incluso atrae la visita de otros niños, en este lugar se escucha en la voz del adulto la del infante que enumera y no caóticamente su mundo encantado, de hecho, los juguetes encantan porque encarnan la presencia aurática de una figura que se alimenta de la animación, del orden de lo sobrenatural. Y por otro lado, se trata de un lugar insano, enfermo, pestilente, en el que la presencia de ratas y la inundación definen un espacio de polución y la palabra veneno precisa el universo de la significancia del poema como corroboración de este efecto de contaminación en un espacio referencial, con toponimia real situada en el mapa; incluso se escucha el resto latente de una denegación lacerante del sujeto que habla: así “el cuentito del cáncer” queda flotando entre la ironía sarcástica del adulto y la ceguera negadora del niño que no ve sino más allá, en una mirada dispuesta al permanente *per saltum* necesario que posibilita el habitar otro mundo dentro de este mundo.

El poema de Carlos Sampedro nos pone sobre aviso acerca de las condiciones negativas de la vida moderna, pero no deja de mostrarnos que el mundo en el que se vive, preñado de peligros y de heridas infligidas al planeta en un inestable equilibrio ecológico cada día más vulnerado, no erradica su capacidad de producir encantamiento. Es cierto que todo está bajo la nostalgia de la mirada del niño, pero esta es escandida desde la voz del adulto que ha escrito ya su testamento. El reencantamiento que propone Sampedro no es un retorno idealista y denegatorio de una infancia ficticia, construida en el poema como un *locus amoenus* sin conexión con el contexto histórico y social. Todo

lo contrario, lo que hace es darnos la experiencia vivida de la infancia como adyacente de un mundo en polución, envuelto de la pestilencia de la putrefacción a la que el entubamiento definitivo pondrá fin. Pero ¿en verdad pondrá fin el entubamiento al problema de la contaminación? Por un lado, como veremos, la tarea de saneamiento como gestión municipal no diluye la crítica social y, por el otro, el acto de esparcir las cenizas restituye como un rito sacrificial restitutivo la experiencia vivida que el autor decide llevar al poema. Por lo dicho, es claro que no se niega la realidad circundante. No hay una veladura del estropicio ambiental. En otro de sus poemas vuelve con esta misma imagen. Se trata de “Antífona”: “Me siento afortunado/ por el orgasmo/ y por jugar en la calle de tierra/ con un arroyo envenenado/ a mi diestra/ y en todo mi cuerpo”. Por todo esto, que necesita reconfirmar de poema en poema, la poética de Sampedro se recuesta sobre el encantamiento del mundo justamente allí donde colinda con esa zona de peligro, y no porque desestime los perjuicios de la contaminación, a la que muestra y confirma, sino, fundamentalmente, por el hecho de que el mundo es la sede de la coexistencia de la racionalización instrumental y el mundo de lo sagrado, ahora en el sentido de Bataille, como ese universo soberano en el que la noción de juego es capital. Las cenizas han de ser esparcidas sobre el arroyo porque el mundo, aun en su versión más ruinosa, no ha conseguido matar su dimensión de encantamiento. La contigüidad del mundo lúdico-comunitario y el mundo inmundo no configura sino el paisaje post-secular donde hay un permanente peligro de incendio; sin embargo, la voz del sujeto que habla en el poema pone de relieve simultáneamente la zona encantada, ganada por el *tempo* del ludismo, vuelto un centro magnético de atracción para otros niños que llegan al barrio por el campeonato de bolitas. Son comunidades del resto, familias de niños “místicos dueños de un secreto” que edifican un *locus amoenus* paradójicamente en la zona misma del desastre y gozan del aura que ellos mismos construyeron seguramente no en el mejor de los mundos. Salvando las distancias respecto de la concepción del mundo y ahora, por cierto, en un paisaje histórico totalmente distinto, leemos un paralelo de la *Erlebnis* del sujeto de “Arroyo Sarandí” en la mirada encantada de Ernesto acerca del mundo

y los juegos mágicos como el *zumbayllu* en *Los ríos profundos*, la novela de José María Arguedas. Se trata de la cosmovisión infantil, cuyo encantamiento ocupa el lugar de lo mágico por antonomasia. Es más: este mundo no pierde ese encantamiento aun cuando linde con el “arroyo asesino” y malhechor y quede, incluso, rozado (manchado) por las salpicaduras de la inundación o como las huellas aun visibles de esta en las espaldas de los padres, es decir, de ningún modo el poema sitúa esta cuestión en un plano secundario ni evita la mirada crítica que suscita el ambiente barrial. Lo que hace es no sucumbir al desastre cuando de lo que se trata es de construir una comunidad que trasciende por el encantamiento del juego en medio del estropicio. Es un *homo ludens* que habita la destrucción del hábitat. Un contrasentido descomunal, desmesurado, acorde a la lógica depredadora del capitalismo, si bien las gestiones municipales consiguen el entubamiento total del arroyo como una forma resolutive de saldar finalmente los daños. La *Erlebnis* como experiencia vivida, transferida al poema, es aurática, y tanto lo es que el testamento como última voluntad del sujeto le rinde homenaje en nombre de una felicidad que permanece innombrable pero no ausente en el catálogo lúdico del poema. La paradoja –o el oxímoron– que oficia como función estructurante de la forma de la experiencia vivida consiste en una trascendencia de la destrucción y en la decisión de construir “la verdad universal de los niños” en el mundo más inhóspito, en la zona donde la vida se roza con la muerte y la enfermedad. El poema “Las traiciones que Shakespeare no se atrevería a urdir jamás” lo dice sin rodeos en esta lógica dual que conjuga las antípodas: “En Sarandí están la vida/ y la muerte”. La de Sampedro es una poética que no deja de lado, es más, construye una ética de nuestro tiempo basada en la *communitas*. Describe nuestro tiempo y las precarias condiciones de vida, pero, al mismo tiempo, pone de manifiesto que el reencantamiento del mundo es posible aun cuando el costo sea demasiado caro. El gesto es menos heroico que dispuesto a luchar contra viento y marea por la defensa de la *communitas*, esta es la instancia de “aura latente”, según la feliz expresión de Ticio Escobar, porque se trata de una comunidad del resto que pone en el centro de la experiencia el juego –el juego de las pasiones por el juego–, el placer de

disfrutarlo junto con otros, quizás sin finalidad preestablecida pero permeable a que la vida en común esté impregnada por el puro placer que el juego provee al hombre como resistencia. Y toda resistencia es contra la muerte. El reencantamiento de esta última década, signada por el capitalismo financiero neoliberal de efectos depredadores en el orden de la subjetividad y por la reciente pandemia y su secuela de enfermedades respiratorias, se halla inscripto en este poema de Sampedro de un modo emblemático de acuerdo con la semántica ambigua que contiene la secularización como metáfora: hay lugar todavía para un mundo encantado a través de una comunidad que haga del juego su propia y singular manera de habitar el mundo inhabitable que nos toca vivir.

## **Bibliografía**

- Arguedas, José María (1971). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Montevideo: Arca Editorial.
- Bataille, George (1988) [1957]. *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona: Tusquets Editores.
- Badiou, Alain (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*, trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Benjamin, Walter (1991). “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Madrid: Taurus Humanidades.
- Blumenberg, Hans (2003) [1960]. *Paradigmas para una metafísica*, trad. de Jorge Pérez de Tudela Velasco, Madrid: Trotta.
- Escobar, Ticio (2021). *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fernández Nadal, Estela y Gustavo David Silnik (2012). *Teología profana y pensamiento crítico. Conversaciones con Franz Hinkelammert*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO- Ediciones Ciccus.
- Foffani, Enrique (ed.) (2010). *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires: Ediciones Katatay.

- Giner, Salvador (1989). “El tiempo del poder, a propósito de la filosofía histórica de Giacomo Marramao”, (Prólogo) en: Giacomo Marramao, *Poder y secularización*, traducción de Juan Ramón Capella, Barcelona: ediciones península, 5-12.
- Gruzinski, Serge (1991) [1988]. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hamed, Amir (2014). *encantado*, Montevideo: H editores.
- Kermode, Frank (1988). *Formas de atención. Los procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer los cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención*, trad. de Claudia Ferrari, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Kristeva, Julia (1986). *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y Fe*, traducción de Graciela Klein, Buenos Aires: Gedisa editorial.
- Löwith, Karl (2007). *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, traducción de Norberto Espinosa, Buenos Aires: Katz Editores.
- Maffesoli, Michel (2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*, traducción de Ariel Shalom, Buenos Aires: Dedalus Editores.
- Marramao, Giacomo (1989) [1983]. *Poder y secularización*, traducción de Juan Ramón Capella, Barcelona: ediciones península.
- (1998) [1994]. *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, traducción de Pedro Miguel García Fraile, Barcelona: Paidós.
- Monteleone, Jorge (2011). “Apostilla” a Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, traducción de Silvia Fehrmann, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, colección Cuadernos de plata.
- Paz, Octavio (1987) [1969]. *Conjunciones y disyunciones*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Weber, Max (1979) [1919]. “La ciencia como vocación”, *El político y el científico*, traducción de Francisco Rubio Llorente, Madrid: Alianza Editorial, 180-123.



## **II. Resacralizaciones**

**Magia y liberación en la  
cultura afro: proyectos  
estéticos y políticos**



# Secularización, poesía y color: del Simbolismo a la Negritud

Florencia Bonfiglio

## 1. La *négritude* en el eje de la modernización poética: Baudelaire, Rimbaud, Césaire

et la négritude, non plus un indice céphalique, ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas de la souffrance

Aimé Césaire (1969 [1939]: 112).

Para comenzar, valgan dos aclaraciones sobre el título elegido para esta primera parte de mi reflexión. Los investigadores latinoamericanistas recordarán el sustancioso ensayo de Ángel Rama: “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”; luego, se percatarán de la recuperación de la noción de “negritud”, neologismo con el que el martiniqués Aimé Césaire denominó su programa antirracista desde París, la metrópolis colonial, en el siglo pasado. Con el ánimo de homenajear a ambos intelectuales, amén de las obvias diferencias entre la labor descolonizadora del crítico uruguayo y aquella del poeta martiniqués, me tomo ciertas licencias para condensar, a través del título, la hipótesis que guiará mi lectura. En primer lugar, en su más libre formulación, el concepto de *negritud* es aquí apropiado de un modo traslaticio para designar, no estrictamente el proyecto vanguardista de Césaire, sino, como se verá, su condición de posibilidad en la tradición poética francesa –que el propio martiniqués reconociera como antecedente a flexionar o “ennegrecer”–.<sup>1</sup> En segundo lugar, y a

<sup>1</sup> Cito la propia reflexión de Césaire al respecto: “intento –siempre he querido– *flexionar* el francés. Por eso me gustó tanto Mallarmé, porque me enseñó –porque a través de él comprendí– que la lengua, en el fondo, es arbitraria. [...] me he esforzado por *modificar* el francés, transformarlo digamos, para expresar ‘ese yo, ese yo-negro, ese yo-criollo, ese yo-martiniquense, ese yo-antillano’. Por esa razón me interesé mucho más en la poesía que en la prosa, en la medida en que el poeta crea su lenguaje, mientras que el prosista, por lo general, se sirve del lenguaje” (Leiner 2008: 389-390).

diferencia del planteo “sincrónico” de Ángel Rama que buscaba situar en pie de igualdad la obra de Martí con la de Whitman, Lautréamont y Rimbaud, en este caso apelo a un (sucinto) recorrido diacrónico, una lectura que postula entonces la *négritude* como un proceso ideológico fundamental precisamente *en el eje de la modernización poética*. Este proceso, que podríamos considerar una estructura de sentimiento en términos de Raymond Williams, emergente en Baudelaire y más marcadamente reconocible en Rimbaud, tendrá su culminación con el movimiento de Aimé Césaire hacia mediados de la década de 1930.

El fenómeno observable en la poesía simbolista francesa y que propongo designar con el nombre de negritud debe entenderse como corolario de la respuesta resacralizadora –recromatizadora– a la confiscación moderna del color en el imaginario visual, comprendido este en el marco más amplio del proceso de secularización. En efecto, la modernidad –lo que Max Weber llamó la desmiraculización del mundo– afectó también la mirada sobre los colores y la visión cromática del mundo social, lo que produjo una correlativa transformación en el imaginario poético. Si la secularización es entendida en términos nietzscheanos como el *crepúsculo de los ídolos*, un ocaso que implica una *transvaloración de todos los valores*, fueron también los colores los que se vieron trastocados –transvalorados– por las nuevas concepciones modernas.

Repasemos un poco la historia. “La Reforma declaró la guerra a los tonos vivos”, declara el antropólogo Michel Pastoureau (2006: 101), quien explica que, además, hacia el final de la Edad Media, el blanco y el negro fueron apartados del mundo de los colores: considerados ya no en cuanto materia sino según la teoría del color “luz”, el negro fue mirado como la ausencia de esta y, por tanto, como ausencia de color, y el blanco, a la inversa, pasó a ser concebido como la suma de todos los colores (2006: 104). A esta concepción dicotómica del negro como falta frente al valor adquirido por la plenitud del blanco debe agregarse otro factor histórico determinante para la transformación del blanco y el negro en la pareja de contrarios por antonomasia: la aparición de la imagen grabada y de la imprenta, mientras que en ese mismo momento la Reforma, en nombre de la austeridad, privilegió, como explica Pastoureau, estos dos

colores: negro contra blanco, oscuridad contra claridad, una dicotomía antigua, de origen religioso, que en la concepción moderna, bien distante ya de la policromía antigua y pagana, fue afianzada por la ciencia. Los descubrimientos de Newton sobre la composición del espectro del arco iris excluyó efectivamente al blanco y al negro, relegándolos a un mundo aparte de aquel de los colores.<sup>2</sup>

Más cercanos ya al fenómeno que nos interesa, es el mismo Pastoureau quien proclama que a partir del siglo XIX “¡es el mundo sin colores!”; la fotografía (en sus principios monocroma, como luego también lo serán el cine y la televisión) pasará a reproducir la representación en blanco y negro que daban los grabados, y acabará por familiarizarnos con esta oposición (2006: 105). En efecto, la sociedad industrial capitalista o, para ser más precisos, el imaginario visual sobre el mundo moderno, pasará a ser visto en blanco y negro, transformando la representación más veraz, objetiva y seria de lo real –en cuanto representación técnica avalada por la ciencia– en una captación en blanco y negro. Esta representación (multiplicada por la prensa) impregnó de tal modo la imaginación que incluso se podría decir que el mundo histórico en su totalidad se volvió descolorido –de allí el asombro de los viajeros románticos al descubrir que los templos griegos eran de colores (Pastoureau 2006: 108)–.<sup>3</sup> La confiscación del color en el imaginario social explica también que los más importantes íconos de la modernidad occidental, como el tren, sean negros, o que el oscuro hierro y el transparente vidrio fueran los materiales favorecidos en sus monumentos emblemáticos, del Crystal Palace a la Tour Eiffel. La misma producción (y explotación) del mundo industrial-capitalista se imagina en blanco y negro (o en la gama del gris del que parti-

---

<sup>2</sup> Como aclara Pastoureau, no siempre la pareja blanco-negro fue dominante, ni tampoco universalmente. “Las parejas rojo-blanco y rojo-negro se perciben como contrastes más fuertes en Oriente, y lo han sido a veces en Occidente” (Pastoureau lo ejemplifica con el juego del ajedrez, que solo desde el Renacimiento en Europa cambió las piezas –antes rojas y negras, o rojas y blancas– al contraste blanco-negro actual) (2006: 103).

<sup>3</sup> Más allá del imaginario visual dominante desde entonces, Pastoureau sostiene que, en efecto, en Europa occidental hay menos abigarramiento de color en comparación con Asia, África o América del Sur (cfr. 2006: 124).

cipan), mientras el mundo secular es vaciado –solo en apariencia, como veremos– de todo misticismo cromático.

Junto con la práctica estetizante del coloreado de fotografías, que se hizo habitual, el arte y la literatura, y, en especial, para el caso que nos ocupa, la poesía francesa del Parnaso al Simbolismo, respondió a este proceso con una resacralización del color –el culto del azul/“*azur*”, de origen católico, provenía ya del Romanticismo–, y se produjo una exacerbación materialista y sensual incluso de los relegados blanco y negro. Esta autonomización de la imaginación poética respecto del proceso de racionalización corrió paralela a la abstracción creciente del arte visual que, como ha explicado Fredric Jameson (*The Political Unconscious*) no sólo expresó la separación de la vida cotidiana sino que constituyó una compensación utópica para todo lo perdido en el proceso de desarrollo del capitalismo: el lugar de la calidad en un mundo crecientemente cuantificado, el lugar del sentimiento y lo arcaico frente a la desacralización del sistema de mercado, el lugar del color puro y la intensidad entre el gris de la extensión mensurable y la abstracción geométrica (2002: 225). La fragmentación, en efecto, que desencadenó la autonomización de las funciones cuantificadoras e instrumentales de la psique, resultó a su vez en una autonomización de las funciones arcaicas y los sentidos mismos, en particular el de la vista, y así, como explica Jameson, la percepción sensual fue reorganizada para producir sus propios objetos, estos mismos resultado de un proceso de abstracción y reificación.<sup>4</sup> Este fenómeno fue “la precondición de la emergencia de géneros como el paisaje, en que la visión de un objeto de otra manera (o por lo menos tradicionalmente) sin sentido –naturaleza sin gente– comienza a ser una actividad autolegitimante”, o del estilo impresionista, que “ofrece

---

<sup>4</sup> Jameson nos recuerda que Friedrich Schiller y Adam Smith fueron los primeros teorizadores de la división del trabajo ocurrida dentro de la psique, por la cual las funciones racionales, cuantificadoras, se vuelven dominantes. Así, un nuevo modo de desarrollo desigual se perpetúa en que los avances técnicos de las primeras (por ejemplo, reproducción y desarrollo de mentalidades científicas) acarrean el subdesarrollo sistemático de poderes mentales arcaicos –la represión de lo estético en los Estados Unidos industrializados y la represión relacionada de los sentidos culinarios, la libido gastronómica, de Gran Bretaña y los Estados Unidos son ejemplos obvios, según Jameson (2002: 217)–.

el ejercicio de la percepción y la recombinación perceptiva de los datos sensorios como fin en sí mismo” (Jameson 2002: 218, mi trad.). El poema “Correspondances” de Baudelaire, en que perfumes, colores y sonidos terrenales y profanos se responden, quizá sea el ejemplo más paradigmático de esta operación resacralizadora. Pero por supuesto que la secularización como *Götterdämmerung* o crepúsculo que deja al mundo sin colores, mientras profana y vacía de trascendencia la dupla blanco/negro, fue la precondition para muchísimas otras obras que privilegiaron el valor cromático de la imaginación poética, desde la “Sinfonía de la nieve” (1848) de Théodore de Banville y la más famosa “Sinfonía en blanco mayor” (1849) de Théophile Gautier, que inspirará a su vez las damas prerrafaelitas pintadas por James Whistler, hasta las famosas “Vocales” coloridas de Arthur Rimbaud. Todos ellos, sin duda en la senda de J. W. von Goethe y su *Teoría de los colores* (*Zur Farbenlehre*, 1810), supieron valorar la importancia del color desde el punto de vista simbólico y sus propiedades espirituales –incluso místicas–, restituyendo los sentidos más arcaicos –más enigmáticos y sugestivos–, ajenos por supuesto a las aproximaciones físicas aportadas por la ciencia.

“El color puede, efectivamente, considerarse transgresor”, afirma Pastoureau (2006: 108). Sin embargo, este proceso de recromatización sería tan influyente sobre las artes decorativas y el mobiliario que el color se convirtió también en un plus estético para los objetos utilitarios, y fue crecientemente consumido –gracias al comercio colonial– en los lujosos interiores burgueses. (No por azar, el muy conocido estudio de Goethe *Zur Farbenlehre* fue también precursor de la actual psicología del color, tan determinante en las ramas del diseño, la publicidad y el marketing). En este marco más amplio de resacralización del color, en que también el Parnaso responde a la demanda de una belleza sensorial, frente al “impecable” Théophile Gautier, como –no sin cierta ironía– llama Baudelaire a su “maestro y amigo” al dedicarle *Las flores del mal* (1857), solo algunos poetas ejercieron una operación verdaderamente transgresora sobre los valores cromáticos y, en particular, sobre la oposición jerárquica blanco vs. negro.

“Et tout, même la couleur noire,/ Semblait fourbi, clair, irisé” [“Y todo, hasta el color negro,/ parecía bruñido, claro, irisado”] escribe el yo lírico del “Sueño parisiense” de Baudelaire (1993:

200), cuyo “condenado libro”, recordemos, apela a un ojo que sepa hundirse en los oscuros abismos, tan cautivantes como el misterioso cuervo o “ave de ébano” de su admirado Poe. Por cierto, ¿de qué color imaginamos las *flores del mal* sino negras? Frente a los “juegos florales” políticamente correctos, Baudelaire ejerce una transvaloración del negro, lo jerarquiza sobre el blanco y se abisma en la negrura; así el mismo yo lírico convoca a la Muerte en la última sección de “Le Voyage”:

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! (Baudelaire 1993: 155)<sup>5</sup>

Este poema clave de *Las flores del mal* trastoca la axiología moral y cromática burguesa y rechaza toda posibilidad de evasión a través del “viaje” colonial, dejando en evidencia la construcción cultural (y exótica) de la Otredad, que no es sino una proyección compensatoria del *Ennui* de Occidente. Los versos baudelaireanos dedicados al marinero, “pobre enamorado de tierras quiméricas”, “inventor de Américas/ para quien el espejismo torna el abismo más amargo”,<sup>6</sup> deben ser puestos en rela-

<sup>5</sup> Ofrezco una traducción bastante literal de estos versos de la sección VIII:

Si el cielo y el mar son negros como la tinta,  
nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de rayos

¡Vierte en nosotros el veneno que reconforta!  
Queremos, tanto nos quema el cerebro este fuego,  
lanzarnos al fondo del abismo, Cielo, Infierno: ¿qué importa?  
¡Al fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo!

<sup>6</sup> La estrofa original reza:

Ô le pauvre amoureux des pays chimériques !  
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,  
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ? (Baudelaire 1993: 150)

ción con la posterior operación transmutadora de Rubén Darío en su “Sinfonía en gris mayor” (apropiación creativa, a su vez, de la “Sinfonía en blanco mayor” de Gautier), porque América, vista desde el trópico por el marinero europeo y soñador, se descubre gris, monótona y tediosa, provocando paradójicamente el ansia de retorno al también descolorido Occidente: “Sentado en un cable, fumando su pipa/ está un marinero pensando en las playas/ de un vago, lejano, brumoso país”, rezan los do-decasílabos de *Prosas profanas* (Darío 1985: 216).

Así y todo, pese al conocido biografema en la poesía de Baudelaire, vale decir: la inscripción de su musa procedente de Haití, Jeanne Duval, cuya belleza trastoca las convenciones burguesas –recordemos “Une charogne” o la negrura vudú que emerge en “Sed non satiata”–,<sup>7</sup> será recién en la revolucionaria obra de Rimbaud donde el biografema (prefigurado, anunciado) de la negritud africana verdaderamente desestabilice los valores occidentales, como ya fuera observado en valiosos estudios críticos (cfr., especialmente, Courtois 1973; Ferguson 1985). No se trata solo, como dijimos, del trabajo de Rimbaud con el color como parte del “largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*”, según su tan citada carta a Paul Demeny (1972: 251, mi trad.), aunque sin duda la “Alquimia del verbo” que vuelve negra nada menos que la A, la alfa primigenia, constituye un “escándalo fonético y visual”, como bien apuntara Lévy-Strauss, además de que en este sistema simbólico, según resulta de su magnífica lectura estructuralista, se revierten particularmente los valores de la oposición radical negro vs. blanco.<sup>8</sup> Pero en

---

<sup>7</sup> Recordemos, por ejemplo, la elocuente estrofa:

Bizarre déité, brune comme les nuits,  
Au parfum mélangé de musc et de havane,  
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,  
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits, (Baudelaire 1993: 41)

<sup>8</sup> Como bien desarrolla Lévy-Strauss (*Regarder, écouter, lire*), en “Vocales” Rimbaud revierte el valor del negro, y en tal sentido parece continuar la teoría sorprendente del padre Louis-Bertrand Castel, cuyo conocimiento profundo de las técnicas lo llevara a afirmar, contra toda idea heredada, que: “El negro es abundancia de colores” y que todos los colores se derivan de él, “como lo prueba la materia [...]. Calentado, el hierro negro toma gradualmente todos los colores

estas transmutaciones rimbaldianas del color negro, ya sea a través del rojo (sangriento) en él latente –en continuidad con Baudelaire, como sostiene Lévy-Strauss–, ya sea por su tendencia a incluir en este el *azur* o transformar el azul en negro, como observara Marc Eigeldinger,<sup>9</sup> podría también haber cierto ludismo o autoparodia. De hecho, “Vocales” fue para algunos, incluso hasta cierto punto para Verlaine, una broma (Coppée lo consideraba una “fumisterie”) (Murphy 1990: 12).<sup>10</sup> Lo que más claramente define su negritud transgresora, es que Rimbaud vuelve visible aquello que la sociedad burguesa blanca man-

---

hasta el blanco. Para obtener el negro, los tintoreros empapan sucesivamente la tela en baños de tres colores primarios. Finalmente, si el negro es una tintura, el blanco no lo es: se define como la privación de *una riqueza que el negro contiene en sí* [...]” (énfasis mío). Cito el resto del maravilloso análisis de “Vocales”, por Lévy-Strauss: “Aun si no se excluye que Rimbaud pudiera tener una sensibilidad por el negro próxima a Castel, sus versos no afirman que /a/ es como el negro (vimos la percepción del rojo latente) y /e/ como el blanco, sino –y es por completo otra cosa– que /a/, el fonema más pleno, y /e/ el fonema más vacío, se oponen en francés de manera tan radical como el negro y el blanco. [...].

El soneto reconocería entonces la oposición mayor, propia del francés, entre la /a/, de todos los fonemas el más cromático y el más saturado, y la /e/, fonema cero o ausencia de fonema. A esta oposición fonológica maximal respondería la oposición, también maximal en el orden pancromático, entre el negro y el blanco. Esta última oposición parece dominante en Rimbaud que, bajo la influencia de hachís, veía “lunas negras, lunas blancas”, a diferencia de las alucinaciones coloridas de Théophile Gautier [...].

Sería entonces posible que la sensibilidad visual de Rimbaud abriera paso a la luminosidad sobre el cromatismo, o más precisamente, que planteara la oposición de lo claro y lo oscuro (que se tiene por arcaica) antes de la luminosidad y de la tonalidad, como parece ocurrir en diversas culturas exóticas, especialmente en Nueva Guinea, y quizás también en diversas lenguas, como el sánscrito, el griego antiguo y el viejo inglés” (Lévy-Strauss 2018).

<sup>9</sup> Entre otras consideraciones sobre el uso del *azur*, Eigeldinger aclara que este disminuye en Rimbaud (“hijo del Sol”), a diferencia de Baudelaire/Mallarmé, y “nunca es azul [*bleu*], [...] sino “verde [*vert*], oscuro [*sombre*], negro [*noir*] o pálido [*blafard*] sin perder sin embargo su dimensión celeste” (1991: 248); Rimbaud “vio el azul [*azur*] en el prisma del negro” (1991: 250). Recordemos, por ejemplo, la asimilación del azul y el negro en la “Alquimia del verbo” (*Une saison en enfer*, Délires, II): “Enfin, ô bonheur, ô raison, j’écartai du ciel l’azur, qui est du noir [...]” (1972: 110).

<sup>10</sup> “Vocales”, más allá del sinnón de interpretaciones (en clave sexual, por ejemplo) que recibiera, fue por lo general comprendido entre los “juegos” provocadores de Rimbaud, un texto sin la carga ideológica o política más representativa del Rimbaud “communard” o anti-burgués.

tenía oculto: la asociación simbólica entre el color (*noir*), con su historia mística y religiosa, y la categoría moderna, racial y colonial, de *nègre* asignada a los africanos, que justificaba por entonces en la Ciencia –aliada del Progreso– la división social de las razas, la explotación y la esclavitud humana. Como se ha asumido a partir de la carta dirigida a Ernest Delahaye (mayo 1873), *Une saison en enfer* iba a titularse “Livre païen” o “Livre *nègre*” (1972: 267), adjetivo que ya desde el siglo XVI definía el color *racial* –la marca del ser dominado– puesto que *nègre*, como préstamo del español *negro*, se diferenciaba de *noir* para designar específicamente a las personas de “raza negra”, y desde el siglo XVIII adquirió un uso sustantivo con el significado de “esclavo negro”.

Mientras para la época en que escribe su *Temporada*, el término *nègre* resultaba, pues, claramente despectivo y racista –de allí el eufemismo “(hombre) de color” que se adoptó de manera paulatina–, Rimbaud resignifica tanto la negrura (*noir-ceur*) como la *négritude*, arrojando luz sobre el sistema de dominación blanco que pasó a secularizar el simbolismo arcaico y religioso de los colores para sostener un orden imperialista del mundo. “Mala sangre”, la sección de *Una temporada en el infierno* donde un (¿otro?) yo lírico de “raza inferior” ironiza sobre la legitimidad de sus antepasados “los galos” de ojos azul claro, y de la historia cristiana de Francia, “hija primogénita de la Iglesia”, mientras su propia familia debe todo “a la declaración de los Derechos del Hombre” (Rimbaud 1998: 75), ejerce una crítica acérrima tanto a los mitos nacionales de origen –los Galos eran ineptos, idólatras, sacrílegos, mentirosos, perezosos, lujuriosos– como a la falsedad, primero, del Cristianismo y, luego, del mito del Progreso: “¡La ciencia, la nueva Nobleza! El progreso. ¡El mundo que adelanta!” Y ¿por qué no ha de girar?” (1998: 77).

Rimbaud desarticula toda la construcción de la identidad nacional, blanca y cristiana, cuyo imperialismo se fundaba en supuestas leyes de la herencia y en la autoridad de la sangre, e incluso va más allá, puesto que disloca la categoría de “raza inferior” asociada al “noir”, un color ahora revelado en el interior de una Francia llena de buscadoras de piojos y hambrien-

tos niños “negros” (“Les effarés”)<sup>11</sup> y que aún ocultaba su afán colonialista bajo el mito civilizador de las Luces. El yo lírico *nègre* de *Una temporada en el infierno* asume incluso una voz de denuncia que retornará una y otra vez en los poetas de la Negritud, esos otros “franceses” que no podrán de ningún modo reconocerse como descendientes de ancestros Galos:<sup>12</sup>

Sí, tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una bestia, un negro [*nègre*]. Pero puedo ser salvado. Vosotros sois falsos negros [*nègres*], maníacos, feroces, avaros. Mercader, eres negro [*nègre*]; magistrado, eres negro [*nègre*]; general, eres negro [*nègre*]; emperador, vieja carroña, eres negro [*nègre*]; has bebido un licor no tasado, de la Fábrica de Satán. –Este pueblo está inspirado por la fiebre y el cáncer. [...] Lo más astuto es abandonar este continente, donde ronda la locura para proveer de rehenes a estos miserables. Entro en el *verdadero reino de los hijos de Cam* (Rimbaud 1998: 79, énfasis mío).

En el contexto de las vanguardias surrealistas será Aimé Césaire quien asuma el legado desmitificador e incendiario de Rimbaud y quien, por la vía metafórica y neológica, profundice en esta negritud crítica del Occidente imperialista –recordemos, para citar apenas un ejemplo, el enigmático final del rimbaldiano *Cahier d'un retour au pays natal* en que el yo lírico, cuya córnea es blanca como la luna y como la paloma que lo guía hacia el cielo, anhela pescar en el gran agujero negro “la langue maléfique de la nuit en son immobile *verrition!*”: la paradoja de un movi-

<sup>11</sup> “Noirs dans la neige et dans la brume” es el primer verso de este poema conmovedor sobre los niños pobres de la moderna Francia; el uso del color, y especialmente del negro, es sumamente significativo a lo largo de todo “Les effarés”, al igual que en “Les chercheuses de poux” y en otro de los poemas más memorables de Rimbaud: “Les poètes de sept ans”. La crítica en torno a la “negrura” en Rimbaud también ha llamado la atención sobre el ambiguo “noirs inconnus” de “Qu'est-ce pour nous?": “Oh! mes amis! — mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères:/ Noirs inconnus, si nous allions! Allons! allons” (Cfr. Courtois 1973; Ferguson 1985).

<sup>12</sup> La denuncia de la alienación colonial a través de este mito de origen es recurrente en Césaire y en todos los escritores afrodescendientes francófonos; ya Jean Price-Mars en su ensayo *Ainsi parla l'oncle* (1928) se lamenta de los propios haitianos “asimilados”: “nuestra vanidad sólo se satisface cuando anotamos las frases escritas por otros donde se glorifica a ‘Los Galos nuestros abuelos’” (1968: 273).

miento inmóvil que cuestiona la teleología de la historia, el mito del Progreso o, como dijera Rimbaud “el mundo que adelanta”, produciendo el “benéfico retorno de lo reprimido”.<sup>13</sup>

## 2. Capitalismo y racialización: el moderno fetichismo de los colores

En el terreno de los símbolos, no hay nada que llegue a desaparecer del todo.

Michel Pastoureau (2006: 43).

Contra toda visión unilateral o unidireccional de las genealogías anticolonialistas, en el momento más álgido del período expansionista, *Una temporada en el infierno* de Rimbaud –como también el cercano *Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad– descubre la oscuridad en la Modernidad occidental, haciendo de la crítica de la blancura el eje de una poética que, subvirtiendo los modos de ver imperiales, busca revolucionar la vida. Mientras en la poesía vanguardista del siglo XX algunos intentarán a través del negrismo reivindicar el color como respuesta contra la negrofobia (el “Black is beautiful” afroamericano, que orientó al propio Aimé Césaire, es un ejemplo entre muchos otros), habrá también quienes con mayor perspicacia alertarán sobre las trampas de las ideologías racistas y las “negritudes” que perpetúan, aun de modo involuntario, el fetichismo de los colores: Frantz Fanon, discípulo de Césaire, advertirá en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) sobre el error de las rehabilitaciones místicas de la negritud, que conceden a los negros un mundo esencial, espiritual, que el moderno y secularizado

<sup>13</sup> Remito a la excelente lectura de Alex Gil del *Cuaderno* de Césaire, donde analiza el hermético término ‘*verriton*’ del final del poema (« Et le grand trou noir où je voulais me noyer l’autre lune/ C’est là que je veux pêcher maintenant/ la langue maléfique de la nuit en son immobile *verriton!* ») y recupera uno de sus sentidos, “una especie de movimiento giratorio, en remolino”, a partir de un neologismo aportado por un gastrónomo francés del s. XIX, que se remontaría al latín “verro”, para designar un movimiento alimentario en los animales, “cuando la lengua se curva hacia arriba o hacia abajo. [...] para recoger los restos de comida [...] En su barrido, la lengua también sugiere una vuelta o *retour*, si se quiere [...]” (2013: 48).

blanco ha perdido, mientras este último conserva el “mundo objetivo de las tierras, los bananos y las heveas” (1973: 106).

En efecto, lo que el racismo moderno ha demostrado, es que la secularización no barrió con las creencias, sino que las sometió a la racionalización, dejando convivir tendencias científicas con procesos de mitificación y resacralización.<sup>14</sup> En línea con Fanon, el haitiano René Depestre (“Aventuras del negrismo en América Latina”) ha analizado precisamente la vinculación del negrismo con el racismo como fenómeno moderno que emerge con el capitalismo, secularizando concepciones arcaicas y sagradas en torno del color de la piel:

Si los mitos, las supersticiones, los fetiches del color de la piel tienen raíces muy viejas en la religión, en los sistemas totémicos y clánicos, en el simbolismo ocultista y místico de los colores, el racismo, tal como lo conocemos, es una superestructura congénita del capitalismo. Es su proceso de fetichización de las relaciones sociales, de los productos del trabajo humano, el que se ha trasladado a las relaciones “raciales” en un cuadro colonial, entre amos “blancos” europeos y esclavos “negros” africanos (Depestre 1986: 25).

Ciertamente, la “mala sangre” de Rimbaud que en *Una temporada en el infierno* lo afilia con los *negros*, con el “verdadero reino de los hijos de Cam” deja ver el modo en que el Occidente cristiano ha instrumentalizado concepciones teológicas que, lejos de desaparecer, se transforman y devienen funcionales al Progreso eurocéntrico “blanco”. Como bien argumenta Depestre, sin los fundamentos socioeconómicos del racismo,

la leyenda tradicional del diablo “negro” en la iconografía cristiana, la del sacerdote Jean, el mito bíblico del hijo de Cham, y otras supersticiones del pasado más remoto, no hubieran tenido una vida larga y resistente como la de los clichés que la colonización moderna ha forjado con el asunto del color de los hombres (1986: 25).

El proceso de secularización –la Colonialidad/Modernidad/Eurocentrada, para usar la fórmula del peruano Aníbal Quijano

---

<sup>14</sup> Retomo, en torno de esta cuestión, algunos argumentos ya desarrollados en “La crítica de la modernidad desde el Caribe: lecturas negras de la filosofía (blanca) de la historia”, *Poligramas*, N°51, diciembre 2020.

(2011)–, implicó, junto con la “desmiraculización del mundo”, su racialización: la transformación de conceptos teológicos en una ideología “racionalista” sobre la diferencia racial. En su magnífico estudio *La oscuridad y las luces*, Eduardo Grüner aporta a la comprensión del fenómeno cuando al ahondar en la genealogía del racismo moderno se remonta al Renacimiento (en el contexto de la expulsión o conversión forzada de árabes y judíos) y a la difusión –a partir de la Reforma y la biblia impresa– de los mitos acerca de las “maldiciones de Noé”, la cual explica la autopercepción identitaria de los europeos como “descendientes de ‘Europa’ o Japhet, y por lo tanto algo totalmente diferente y separado a las otras dos ramas ‘históricas’ (en rigor, mítico-bíblicas) de la humanidad [...], los de Shem (‘semitas’) y de ‘Ham’ (los ‘negros’ hamitas)”. De acuerdo con un pasaje veterotestamentario, Ham (África) [Cham/Cam], el tercer hijo de Noé, cargaba con el castigo divino por haberse burlado de su padre: todos sus descendientes habían sido condenados a servir como esclavos de los descendientes de Shem y Japhet (Grüner 2010: 108, 218-219).

Mientras la Negritud, en la senda rimbaldiana, intenta una transvaloración del color negro –asociado con lo malo, maligno o maldito desde la Antigüedad pagana y a través del Cristianismo–,<sup>15</sup> la deconstrucción del racismo descubre la dinámica colonizadora del sistema-mundo capitalista (las relaciones de producción y su división mundial del trabajo) que se abasteció del fetiche del color para sostener la institución de la esclavitud afroamericana en el seno de la Modernidad y la explotación de las “razas inferiores” más allá de un hito clave en el proceso de secularización como lo fue la Revolución francesa, con su “declaración de los Derechos del Hombre”, de la cual el mordaz yo lírico de “Mala sangre” afirmaba estar agradecido.

---

<sup>15</sup> Según el *Dictionnaire historique de la langue française*, los primeros empleos abstractos de *noir* se remontan al siglo XII: el adjetivo califica moralmente aquello que es malo, maligno (ca. 1120) en función de una asociación del mal y del color negro que marca tanto la Antigüedad pagana como el Cristianismo. Entra así con el valor de “blasfematorio y nefasto” en *misa negra* (1630), *magia negra* (1857-1867), con aquel de la maliciosidad en *bestia negra* (1750), con la idea de desgracia y tristeza en *roman noir* (1816), *humor negro* (1939). (Cfr. “Noir” en el citado *Dictionnaire*, Alan Rey (dir.) Paris, Le Robert, 1993: 1326-1327).

Al tiempo que se organiza el “reparto” de África en la última fase del expansionismo europeo, la poesía subversiva de Rimbaud deja al descubierto la funcionalidad de la literatura y el arte europeos con el Capitalismo: el modo en que la poesía romántica, artempurista, parnasiana, exotista, oculta los fines económicos de la “misión civilizadora” mientras ofrece cromatismo a la Europa burguesa y gris, que en los demás órdenes materiales se abastecía a su vez, a través de las tinturas (como el índigo americano o el pau brasil), del color extraído de las colonias. El poema incluido en una carta dirigida “à Monsieur Théodore de Banville” (15 de agosto de 1871), “C’est qu’on dit au Poète à propos de fleurs”, que comienza con el paródico “Ainsi, toujours, vers l’azur noir”,<sup>16</sup> es no solo una crítica filosa del utilitarismo encarnado en la figura vulgar del firmante “Alcide Bava” –quien sin duda nos recuerda al “Rey burgués” de Rubén Darío–, sino también una burla despiadada de la poesía como “juego floral”, y de los esteticismos pintorescos, coloridos y coloniales, al modo de Banville, Leconte de Lisle o José María Heredia:

(I)

En nuestra época de féculas  
De plantas trabajadoras,  
Los lises absorberán las soserías azules  
De tus prosas religiosas (Rimbaud 1998: 327)

(III)

¡Eso es!... ¡como si los caobos  
sólo sirvieran en nuestras Guayanas  
para soltar cascadas de monos  
por el pesado delirio de sus lianas!

---

<sup>16</sup> Como es sabido, el primer verso parodia aquel que da comienzo al famoso poema “Le lac” de Lamartine, en sus *Méditations poétiques*: “Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages [...]”. Rimbaud/“Alcide Bava”, empero, extiende la parodia a quienes como Banville inundaban sus poesías de blancos y puros lises/lirios, entre otros clichés de la poesía romántica y parnasiana. La primera estrofa reza: “Ainsi, toujours vers l’azur noir/ OÙ tremble la mer des topazes,/ Fonctionneront dans ton soir/ Les Lys, ces clystères d’extases!” (Rimbaud 1998: 326). Vale la pena recordar que el manuscrito del poema dedicado a Banville fue descubierto en 1925 por Marcel Coulon y publicado recién entonces.

En resumen, una flor, romero  
o lirio, viva o muerta, ¿vale  
un excremento de pájaro marino?  
¿vale una lágrima de candela? (Rimbaud 1998: 330)

Rimbaud, a través de la parodia de ese sujeto capitalista y sarcástico que aconseja poetizar sobre productos mercantiles como el indecoroso guano o la costosa vela, anticipa la revuelta política de las vanguardias y, en particular, las proclamas anti-imperialistas de la Negritud. Ante los usos cromáticos al servicio de la Blancura occidental y los colores pertrechados –como el Arte por el Arte– en los interiores burgueses, la poesía de Rimbaud se propone como una crítica de la sociedad colonialista en este “Siglo de infierno”:<sup>17</sup>

IV  
No cantes las pampas primaverales  
negras de espantosas revueltas:  
¡canta el tabaco y los algodonaes!  
¡canta las exóticas cosechas!

Canta, frente blanca que Febo tiñera  
los dólares que tiene de renta  
Pedro Velázquez en La Habana,  
y menosprecia el mar de Sorrento

donde van los cisnes a millares;  
que tus estrofas sirvan de reclamo  
para la tala de los mangles  
escudriñados por hidras y por lamas!

<sup>17</sup> Remito al sitio <http://abardel.free.fr/> para un análisis actualizado de “Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs”. A partir de diversos estudios especializados, aporta interpretaciones muy valiosas de las innumerables referencias intertextuales y contextuales a lo largo de la composición. Respecto de la “negritud” crítica que emerge, destaco además la lectura de los versos “Toujours, après d'affreux dessins/ De Lotos bleus ou d'Hélianthes” (sección II) donde esos “horribles diseños” de girasoles probablemente aluden, según Agnès Rosenstiehl (“L'air du temps de *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*”, *Rimbaud Multiple*, Colloque de Cerisy, 1986, 128-147), a la increíble ilustración “Soleil” del (oscuro/mulato) girasol rezando, incluida en el libro *Les fleurs animées* (1830) del caricaturista francés J. J. Grandville, a quien “Alcide Bava” dirige otros versos sardónicos más adelante.

Tu cuarteta sumerge en la selva sangrante  
y vuelve a proponer a los hombres,  
temas diversos de azúcares blancos,  
de mucílagos y cauchos. (Rimbaud 1998: 333)

Ya en el siglo XX, y desde esa Habana que enriqueciera a Europa, será el genial Fernando Ortiz quien en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* dejará en evidencia el proceso de mitificación racial intrínseco al Capitalismo y funcional a la explotación afroamericana, asumiendo las paradojas que están en la base de las transculturaciones y convivencias de lo secular y lo sagrado, lo “civilizado” y lo “bárbaro”, lo moderno y lo arcaico. En su operación de transvaloración de la dicotomía blanco-negro, y a través de la metonimia producto/productor (o modo de producción), Ortiz ahonda en el fetichismo de los colores que impregna todo el orden colonial, de las Colonias a las Metrópolis y viceversa:

El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca. El tabaco no cambia de color, nace moreno y muere con el color de su raza. El azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea; es almirada mulata que siendo prieta se abandona a la sabrosura popular y luego se encascarilla y refina para pasar por blanca, correr por todo el mundo, llegar a todas las bocas y ser pagada mejor, subiendo a las categorías dominantes de la escala social (2002: 143).

Amén de su operación antirracista y anticolonialista, Ortiz –al igual que tantos otros que proclamaron negrismos y negritudes– abonará la mística de los colores para tomar partido por el oscuro tabaco y los más soberanos y artesanales habanos; apelará al placer de los sentidos y a la fuerza de la imaginación, en una tradición de pensamiento que en efecto se remonta al simbolismo decadente y maldito en la línea baudelairiana:<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A pesar de la frecuente asociación del esteticismo y lo sensual con lo femenino, en la serie de oposiciones dicotómicas de Ortiz (tabaco/azúcar; negro/blanco; alto/bajo; libre/esclavo, etc.) es el tabaco el que se asocia positivamente a la hombría; así, la de Ortiz deviene también una operación patriarcal que deja ver las limitaciones del pensamiento anticolonialista en el contexto de las vanguardias históricas.

El azúcar no huele; el tabaco vale por su olor y ofrece al olfato una infinidad de perfumes, desde el aroma exquisito del cigarro puro habano, que produce embriaguez olfativa, hasta las apestosas tagarninas de las tabacaleras foráneas, que prueban hasta dónde pueden envilecerse las aberraciones del gusto humano.

Diríase que hasta para el tacto y la vista tiene el tabaco satisfacciones [...] Además, los poetas fumadores han cantado el éxtasis contemplativo que experimentan siguiendo con la vista y la fantasía el humo azulado que sube, como si el tabaco, al morir por el fuego como un endemoniado, su espíritu, ya purificado y libre, ascendiera al cielo escribiendo con hieráticos signos de nube inefables promesas de redención.

[...] el tabaco va picarescamente paladar arriba hasta los meandros craneales en busca del pensamiento. *Ex fumo dare lucem*. No en vano el tabaco se condenó por satánico, por muy peligroso y pecador (Ortiz 2002: 144).

## A modo de cierre

Desde su inscripción en Baudelaire, la negritud que emerge en el proceso de modernización poética debe ser vinculada no solo con los fenómenos de (re)sacralización literaria intrínsecos al avance secularizador, sino también con las “imaginaciones colonialistas” que María Teresa Gramuglio leyerá hace más de dos décadas en la obra de Rimbaud, particularmente en algunos de los textos que aquí fueron comentados. Como la investigadora observa en aquel bello ensayo que ha servido de antecedente a mi propia lectura, el “relato arquetípico de las imaginaciones colonialistas encuentra en los textos de Rimbaud su derrota y sus límites y quizá también, de algún modo, su crítica” (Gramuglio 1997: 29). En efecto, gran parte de esta operación crítica radica en la transvaloración de lo negro y en la atracción por la “negritud” (lo *nègre*) como recusación de la Blancura cristiana y burguesa occidental. Esta atracción no significó, empero, una verdadera deconstrucción del racialismo (para ello habrá que esperar a los más lúcidos pensadores de la Negritud), ni decantó en un posicionamiento antirracista, pues Rimbaud quedó atrapado en la mística occidental de los colores y en la misma etnocéntrica, amén de su búsqueda efectiva de la “otredad” africana. Como fuera oportunamente establecido por biógrafos

y exégetas, Rimbaud no fue un esclavista en África, pero tampoco logró un verdadero encuentro con la alteridad; al igual que en su poesía, en su correspondencia africana emerge –incluso con las mismas fórmulas–, no la empatía hacia los negros –“ni más bestias ni más canallas que los *negros blancos* de los países que se llaman civilizados”–,<sup>19</sup> sino el desprecio de la humanidad blanca, y la figura solitaria del misántropo que también fue.

A fin de cuentas, el desencantamiento del mundo como “trascendencia vacía” (Hugo Friedrich) que signó a la poesía moderna y que motivó la “Alquimia del verbo” rimbaldiano explica también, como oportunamente observara Michel Courtois, el “pobre mito del negro [*nègre*]” en cuanto símbolo inmediato del Otro/negro [*noir*], un mito que en Rimbaud vino a suplantar, a su vez, los mitos del “pobre” y del “revolucionario” que no sobrevivieron al final de la Comuna (1973: 100). Este *nègre* constituye la imagen vacía del otro, “un otro que ya no pertenece al occidente, ni tampoco al lenguaje, para evitar que reintroduzca esa moral y esa religión indestructibles en nosotros”, resultado fallido ya que, en cuanto vacío, se termina por llenar al *nègre* con todas las ideas occidentales (Courtois 1973: *ibídem*). Devenir negro en la época colonial, como agrega Courtois, “no es sino una trampa: imagen suplementaria, finalmente, de Rimbaud que, a donde se dirige, no encuentra sino sus ideologías,” puesto que “la civilización burguesa triunfante no deja ninguna posibilidad de existir fuera de ella, aquello que se llama el imperialismo” (1973: *ibídem*).

En efecto, si por un lado el “negro” rimbaldiano es entonces un producto de la imaginación colectiva del período que demuestra, irónicamente, las limitaciones del “Vidente” (Ferguson 1985: 56), por otro lado, Rimbaud supo encontrar en esa figura particular el emblema de la violencia colonial. Porque el negro no es, como piensa Courtois, una figura de alteridad cualquiera, un “otro” entre “otros” (los orientales, los nativos americanos), sino el símbolo de la esclavitud moderna en un mundo de luces, la imagen de la mayor oscuridad del Occidente cristiano previa

---

<sup>19</sup> El comentario aparece en una carta de Rimbaud a su madre y hermana (febrero de 1890), donde apela a la misma fórmula de “Mala sangre” ya comentada: “Les gens du Harar ne sont ni plus bêtes, ni plus canailles que les *nègres blancs* des pays dits civilisés; ce n’est pas du même ordre, voilà tout” (1972: 612, énfasis mío).

a Auschwitz –“el horror” en el relato contemporáneo de Joseph Conrad–. Con esta visión de la negritud, sin embargo, Rimbaud continuó, aun de modo probablemente involuntario, el proceso de “desbarbarización del bárbaro” inaugurado, en los inicios del imperialismo moderno, con la conquista de América, un *encantamiento del bárbaro* –en la lúcida fórmula del haitiano Laënnec Hurbon (1993: 13)– que disolvió la otredad del “otro” y lo llenó con lo imaginario: el color que, como el *negro* para el *blanco*, solo es tal porque es mirado.

## Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1993). *Les Fleurs du Mal*, Paris: Bookking. Classiques Français.
- Césaire, Aimé (1969) [1939]. *Cuaderno de un retorno al país natal* (edición bilingüe), prólogo y trad. al español de Agustí Bartra, México D.F.: Ediciones Era.
- (2008). *Discurso sobre el colonialismo*, trad. de Arturo Vázquez Barrón y Roberto Rueda Monreal, en Aimé Césaire, *Para leer a Aimé Césaire*, selección y presentación de Philippe Ollé-Laprune, México: FCE, 313-355.
- (2011). *Una tempestad*, edición bilingüe, trad. del francés de Ana Ojeda, prólogo de Rocco Carbone y Leonardo Eiff, Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Courtois, Maurice (1973). “Le mythe du nègre chez Rimbaud”, *Littérature*, n°11, Octubre 1973: 85-101. doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1973.1981>
- Darío, Rubén (1985). *Poesía*, Prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas: Biblioteca Ayacucho. Segunda edición.
- Depestre, René (1986). *Buenos días y adiós a la negritud*, La Habana: Casa de las Américas (Cuadernos Casa 29).
- Eigeldinger, Marc (1991). “Annexe: L’image de l’azur chez Rimbaud et Nouveau” *Études Baudelairiennes*, Vol. 13: *Le soleil de la poésie: Gautier, Baudelaire, Rimbaud*: 245-257.
- Fanon, Frantz (1973). *Piel negra, máscaras blancas*, trad. de Ángel Abad, Buenos Aires: Editorial Abraxas.

- (1983) [1963]. *Los condenados de la tierra*, trad. de Julieta Campos, Prefacio de Jean-Paul Sartre, epílogo de Gérard Chaliand, México: FCE. Disponible en: [https://www.lahaine.org/est\\_espanol.php/libro-los-condenados-de-la-tierra](https://www.lahaine.org/est_espanol.php/libro-los-condenados-de-la-tierra)
- Ferguson, J. A. (1985). “Noirs Inconnus’: The Identity and Function of the Negro in Rimbaud’s Poetry and Correspondence”, *French Studies*, Vol. XXXIX, 1, Jan. 1985: 43-58.
- Gil, Alex (2013). “El gran agujero negro: a la caza del fantasma en *Cahier d’un retour au pays natal*”, *Estudios*, 21: 41, enero-junio 2013: 41-67.
- Gramuglio, María Teresa (1997). “Murió en la rada de Marsella. Imaginaciones colonialistas en Rimbaud”, *Punto de Vista*, Año XX, 59, 26-29.
- Grüner, Eduardo (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*, Buenos Aires: Edhasa.
- Hurbon, Laënnec (1993). *El bárbaro imaginario*, trad. de Jorge Padín Videla, México: FCE.
- James, C. L. R. (2010). *Los jacobinos negros. Toussaint L’Ouverture y la revolución de Saint-Domingue*, trad. de Rosa López Ocegüera, Introducción de John Bracey, La Habana: Casa de las Américas.
- Jameson, Fredric (2002) [1981] *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London/New York: Routledge.
- Leiner, Jacqueline (2008) [1975]. “Conversación con Aimé Césaire”, trad. de Yenny Henríquez, en Aimé Césaire, *Para leer a Aimé Césaire*, selección y presentación de Philippe Ollé-Laprune, México DF: FCE, 379-400.
- Lévi-Strauss, Claude (2018). “De sonidos y colores”, trad. de Valeria Joubert y Ricardo Ibarlucía, adaptación y edición de Juan Arabia, *Buenos Aires Poetry*, disponible en: <https://buenosairespoetry.com/2018/04/08/de-sonidos-y-colores-claude-levi-strauss/>
- Marramao, Giacomo (1998). *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, trad. de Pedro Miguel García Fraile, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Murphy, Steve (1990). *Le Premier Rimbaud ou l’apprentissage de la subversion*, Paris: Éditions du CNRS-Presses Universitaires de Lyon.

- Ortiz, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid: Cátedra.
- Pastoureau, Michel y Dominique Simonnet (2006). *Breve historia de los colores*, trad. de María José Furió, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Price-Mars, Jean (1968) [1928]. *Así habló el tío*, prólogo de René Depestre, traducción de Virgilio Piñera, La Habana: Casa de las Américas. Colección de Literatura Latinoamericana, 34.
- Quijano, Aníbal (2011). “Bien Vivir”: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder”, *Ecuador Debate*. Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP, N°84, dic. 2011: 77-87.
- Ramos, Julio (2010). “Descarga acústica”, *Papel máquina*, (Santiago de Chile), año 2, N°4: 49-77.
- Rimbaud, Arthur (1972). *Ceuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris: Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- (1998). *Obra completa. Prosa y poesía*, edición bilingüe, trad. J. F. Vidal-Jover, Barcelona: Ediciones 29. Col. Río Nuevo/1. Decimoséptima ed.
- Sartre, Jean-Paul (1983) [1963]. “Prefacio” a Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, trad. de Julieta Campos, Buenos Aires: FCE: 5-16. Disponible en: [https://www.lahaine.org/est\\_espanol.php/libro-los-condenados-de-la-tierra](https://www.lahaine.org/est_espanol.php/libro-los-condenados-de-la-tierra)



# Ritmo y reencantamiento en la poesía negra de Tato Laviera<sup>1</sup>

Alejo López

## El reencantamiento del mundo: de Max Weber a Georges Bataille

Lo sagrado es precisamente comparable a la llama que destruye el bosque consumiéndole.  
Georges Bataille (1998: 56).

La consabida tesis weberiana del *desencantamiento* del mundo moderno implica tanto el proceso de pérdida de la condición “mágica” del mundo pre-moderno, que subyace al propio término que Weber utiliza para denominar este proceso global secularizante (*Entzauberung*), como el propio proceso de racionalización progresiva de la cultura occidental bajo el capitalismo moderno:

La intelectualización y racionalización crecientes *no* significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera se puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser *dominado mediante el cálculo y la previsión*. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo (1972: 199-200, subrayados en el original).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una deriva originada en mi artículo de 2019, “Piel negra, versos negros, ritmos negros: polirritmia, sincopamiento y antillanidad en la obra de Tato Laviera” (*Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, Vol. 8, N° 15: 49-74).

<sup>2</sup> Algunos autores optan por traducir *Entzauberung* al español como “desmagificación” en virtud de que en alemán *Zauber* es un concepto que designa tanto la magia de los hechizos como la de la fascinación provocada por este mismo espectro mágico, y teniendo en cuenta, además, que la palabra *Encanto* y sus derivados en español han ido perdiendo su filiación etimológica en cuanto encantamiento mágico para pasar a designar casi exclusivamente la fascinación

Este desencantamiento del mundo que Weber rastrea en la estela de la ética protestante y el sistema-mundo capitalista condujo a una despersonalización de las relaciones sociales y a un desplazamiento que va desde el *Mito* al *Logos*, desde el mundo mítico poblado de misterios al mundo capitalista del trabajo ordenado racionalmente a través de su lógica utilitaria. De hecho, es este mismo proceso de racionalización instrumental el que produjo la fragmentación de la realidad humana en cuanto totalidad y, consecuentemente, la pérdida de su sentido en cuanto carencia de significado último o intención (Bauman 2011).

Pero así como la difundida tesis de Weber apuntaba a expresar el proceso de cosificación de la subjetividad moderna bajo la ética protestante del capitalismo occidental, del mismo modo varios autores recapitulaban desde la segunda mitad del siglo XX en la condición incompleta del mentado desencantamiento weberiano a través del reconocimiento del regreso de las formas religiosas como signo de una instancia desecularizante de la Modernidad (Berger 1999)<sup>3</sup> o bien, antes que como un movimiento regresivo que desactiva el proceso de secularización, como un retorno de lo religioso en cuanto latencia inconclusa, como esa “rememoración de este olvido y de esta distancia que constituye la única experiencia religiosa auténtica” (1996: 12), según sostiene Gianni Vattimo en su entrañable ensayo *Creer que se cree* (1996); así también se consignan las afirmaciones del carácter parcial del desencantamiento weberiano (Jenkins

---

provocada, indistintamente cuál sea su origen. En la edición española de las obras de Weber que utilizamos para este trabajo se traduce el concepto original con el circunloquio “se ha excluido lo mágico del mundo”, sin embargo, el término ha sido difundido mayoritariamente en español como *desencantamiento*.

<sup>3</sup> El pensamiento del sociólogo y teólogo luterano Peter Berger es un caso paradigmático de esta línea de estudios en tanto y en cuanto su obra parte del reconocimiento pleno del proceso de secularización weberiano en sus primeros estudios hasta la progresiva constatación de la reemergencia de las formas religiosas que se plasma en sus libros a partir de la década del 90, entre ellos su difundido ensayo *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics* (1999) donde consigna su tesis de la “desecularización del mundo”. Por otro lado, están quienes negaron directamente la tesis weberiana del desencantamiento sosteniendo, en cambio, la vigencia tanto de la religión como de la magia en el mundo moderno, tal el caso, entre otros, de Andrew Greely en su ensayo *El hombre no secular: persistencia de la religión* (1974 [1972]).

2000) y la consecuente presencia de instancias de “reencantamiento”, tanto en la prácticas de consumo del mercado (Ritzer 2005) como en el rechazo del productivismo a favor del goce (Maffesoli 2009); o incluso se encuentran quienes sostienen que el desencantamiento postulado por Weber nunca obliteró empero la presencia al interior de la razón científico-técnica secular imperante de una vigencia del “pensamiento mágico” que permea el imaginario social de la Modernidad (Machuca 2015).<sup>4</sup> En la estela de esta línea de análisis se ubica la obra de Georges Bataille, que como bien advierte Attias Basso (2015) en su pormenorizado análisis de las relaciones entre el pensamiento de Weber y el de Bataille, consigna una teoría sobre la religión y el erotismo en la cual subyace una afirmación potente de la vigencia de estas instancias de reencantamiento surgidas, por ejemplo, del carácter resacralizante del erotismo en cuanto transgresión de las fuerzas racionalizantes de la ética laboral capitalista en la Modernidad.

Como señala Sergio Tonkonoff (2010), lo sagrado se encuentra reprimido en la Modernidad, pero no desaparece, sino que su sintaxis y su economía afectiva se desplazan, en verdad, desde sus viejas referencias hacia nuevos espacios de lo heterogéneo visibles en expresiones nuevas. Son precisamente estas instancias de reencantamiento que Bataille ubica en el terreno de lo sagrado las que nos interesa rescatar para analizar cómo poéticas como la del escritor *nuyorican*<sup>5</sup> Tato Laviera (1951-2013) forman parte de una experiencia cultural rítmica que se expresa a través de la música, el baile y las performances poéticas que

---

<sup>4</sup> Un antecedente importante de estas teorizaciones sobre el reencantamiento del mundo moderno lo constituyen los estudios de la magia en el seno de culturas periféricas o poscoloniales, por caso, el imprescindible trabajo de Michael Taussig (2002 [1987]) sobre el chamanismo en la región colombiana del Putumayo, que registra cómo operan efectivamente en los márgenes de la Modernidad occidental las “prácticas mágicas” en cuanto praxis subversivas frente a la opresión sociocultural hegemónica.

<sup>5</sup> El término *nuyorican* designa la cultura extraterritorial surgida de la diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos (concentrada originalmente en la ciudad de Nueva York y sus alrededores). Este neologismo *spanglis* es traducido al español de diversos modos, entre los cuales se encuentran: nuyorriqueño, neorriqueño, niuyorrican o niuyorriqueño.

la cultura puertorriqueña denomina *Trepaos*,<sup>6</sup> y que constituyen eso que Bataille llama el “excedente” de la vida en ebullición, esa dinámica de energía frutiva del hombre que transgrede la lógica económica utilitaria en cuanto derroche gratuito. Estas formas del despilfarro se articulan en el juego, la fiesta, el arte y, sobre todo, en el erotismo según Bataille (1997, 1998), y constituyen instancias de reencantamiento de lo sagrado frente al carácter profano del mundo moderno en su utilitarismo instrumental. Por supuesto que estas instancias de reencantamiento son parciales y se articulan en una dinámica irresoluble que bascula entre la sujeción al orden profano del trabajo y esas treguas extáticas que Bataille registra en las fiestas sagradas del juego y el erotismo, momentos en que el hombre ejerce su “soberanía” innata acallada por el mundo del trabajo pero imposible de anular definitivamente, razón por lo cual es susceptible de ser recuperada en estos instantes de reencantamiento que le permiten al hombre transgredir el aislamiento y fundar esa comunidad imposible y extática que se alcanza en la con-fusión con el otro, en ese deseo erótico que Bataille concibe como una “disolución relativa del ser” (1997: 22).

### **El ritmo como excedente: trepao y fiesta en las performances poéticas de Tato Laviera**

El reencantamiento sagrado y erótico del que habla Bataille es el mismo que vibra, como señalábamos, en los trepaos niuyorriqueños y en poéticas como las de Tato Laviera, y en ambos casos el estado de trance extático que permite este reencantamiento erótico-frutivo se alcanza a través de una experiencia rítmica, más específicamente, una experiencia rítmica de raíz afrodescendiente, como veremos más adelante. El poeta y crítico francés Henri Meschonnic, por su parte, señala en su en-

---

<sup>6</sup> Los trepaos constituyen encuentros comunitarios en espacios públicos que articulan música, canto, baile, etc., una práctica cultural desplegada en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre las prácticas percusivas de raíz africana de congregación comunitaria y prácticas contemporáneas como las *jam sessions*, encuentros de improvisación musical comunes a numerosas formas musicales de raíz africana como el blues, jazz, rock, etc.

sayo *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982) que a partir de la etimología griega del término ῥυθμός y su relación aparente con el movimiento regular del oleaje marino, el sentido común occidental identificó el concepto de ritmo poético con el metro. Pero, en verdad, afirma Meschonnic, ni el sentido del término griego apela al oleaje (sino más bien a un “flujo”) ni su significado refiere a regularidad, simetría o armonía alguna. Meschonnic postula, por el contrario, el carácter desmesurado del ritmo, el cual se relaciona más con el sentido (con la significancia poética<sup>7</sup>) que con la métrica. De allí que más que del ritmo de un poema debamos hablar de un conjunto de ritmos (ritmo del discurso, de la frase, de las pausas, de las rupturas, de las continuidades, de los timbres, de las palabras, de las consonantes, etc.) que componen así el “ritmo total” de un poema. Estas observaciones agudas de Meschonnic sobre la comprensión y teorización del ritmo en la historia de la poesía en Occidente son por demás pertinentes para pensar la singularidad postulada por poéticas menores<sup>8</sup> dentro del canon occidental como las de la poesía afroantillana y sus derivaciones diaspóricas, tal el caso de la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera, cuya obra nos servirá para ejemplificar esta singularidad rítmica asentada en el seno de una tradición antillana de raíz negra.

La obra de Laviera consigna la expresión literaria de una identidad cultural marcada por la extraterritorialidad de su legado diaspórico puertorriqueño. Es esta misma herencia cultural la que vibra en la potencia de sus versos a través de la

---

<sup>7</sup> El concepto de *signifiance* se aplica usualmente en el campo de la lingüística y la semiótica francesa con un sentido diferente al de la *signification*, tal como los distingue el propio Meschonnic en su ensayo. Señala Ángeles Sirvent Ramos que es Roland Barthes quien le asigna a este vocablo un sentido de mayor importancia o relevancia. Los tres niveles de sentido que Barthes destaca en un texto son: el nivel informativo –comunicación–, el nivel simbólico –significación–, y un tercer nivel de la *significancia*. Señala Sirvent Ramos que “la significancia aparece pues como un régimen de sentido que no se cierra nunca sobre un significado y donde el sujeto, como dice Barthes, va siempre de significante en significante, a través del sentido y sin poder clausurarlo” (1987: 154).

<sup>8</sup> Desarrollé los alcances de esta condición menor en: “El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat” (López 2018).

polirritmia sincopada que integra el canto, la danza y la música antillanas como núcleos de significancia poética. El ritmo sincopado que domina en esta obra surge de las tradiciones musicales populares de Puerto Rico, estructuras de clara raíz afrodescendiente como son la bomba y la plena, por ejemplo. Y es esta misma base afroantillana la que repone en la poética lavierana una identidad cultural inscrita dentro de la condición “acuática” del Caribe, de ese “flujo poético y vital navegado por Eros y Dionisos, por Ochún y Eleguá”, tal como lo define el cubano Antonio Benítez Rojo en su clásico ensayo de 1989, *La isla que se repite*. Se trata de un flujo descentrado y disruptivo de textualidades que disuelve los binarismos occidentales a través de la figura del *performer*, esa manera de ser ligada al carnaval, la multiplicidad y la polirritmia de la música caribeña, un *ethos* afroantillano que atravesará en la poesía de Laviera las múltiples tradiciones culturales que esta poética pone en relación bajo el denominador común de su identidad negra. Es, precisamente, este movimiento emancipatorio respecto a la estructura rítmica armónica de la poesía occidental el que modula la excepcionalidad poética de esta obra que encuentra en la potencia de sus versos negros una praxis cultural y política contradiscursiva.

Ahora bien ¿en qué consiste exactamente esta performatividad contradiscursiva? Señala Diane Taylor que las *performances poéticas* deben ser entendidas como las modulaciones literarias de poemas recitados y actuados en público. Esta modulación performativa designa una “forma específica de arte, arte en vivo o arte acción, que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte” (Taylor 2011: 8). Esta performatividad posee un carácter contradiscursivo inmanente a su origen marginal, en cuanto alternativa a la industria cultural y a la cosificación del arte como objeto de consumo en las sociedades capitalistas. Se trata de un tipo de práctica cultural que desarrolla una política contrahegemónica inherente a las condiciones materiales en que se desarrolla, frente a la lógica capitalista del mercado cultural:

El performance, antiinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público (Taylor 2011: 8).

Esta concepción de *performance* se complementa, para el caso de la poesía niuyorriqueña, con el legado cultural puertorriqueño de la declamación. Esta modalidad performativa expone así un valor folklórico, en virtud de lo cual las performances niuyorriqueñas no designan, excluyentemente, ese fenómeno performativo moderno de corte vanguardista, sino que integran, en cambio, esta contradiscursividad con formas ancladas en la cultura popular puertorriqueña. Esta integración heterogénea de valores y praxis tradicionales y modernas constituye, en parte, una forma cultural de esa latinoamericanidad híbrida que postulaba Néstor García Canclini en su ensayo de 1990, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

El crítico puertorriqueño Héctor Manuel Colón señalaba en un artículo de 1985, casi desconocido pero excepcional, que la recepción de estas performances niuyorriqueñas implicaba una experiencia conmocionante, un verdadero “topetazo”:

Nos topamos ahora con un grupo de poetas niuyorricans. Unos muchachos maleducados e irreverentes que ante la transculturación que denuncian los independentistas puertorriqueños –esa forma tan científica de llorar la hacienda y el señorío que perdieron–, ante la denuncia de todo lo que pierden con el imperialismo, estos muchachos denuncian lo que tienen, los que les sobra. Esa lengua viva, plástica, cuya desfachatez trajeron de las Antillas, de aquellos antillanos que los hacendados llamaban negros paraos (Colón 1985: 90).

Lo que esta cita enuncia es el impacto que produce la experiencia de lectura (o la experiencia corporal de sus *performances*) de los poemas que conforman la tradición niuyorriqueña,

en la cual los poemas, en su gran mayoría, poseen una dimensión performativa ejecutada en el espacio público de la calle o en escenarios como el fundacional *Nuyorican Poets Cafe*.

Esta poesía oral y performativa se desarrolla e institucionaliza a través de los permanentes eventos de recitado, los cuales constituyen el circuito que funda y sostiene al movimiento niuyorriqueño. De allí que la obra de poetas como Tato Laviera deba ser concebida como una *performance*, una expresión verbal que necesita ser modulada oralmente y acompañada por la presencia física del poeta y su audiencia, quienes hacen de su cuerpo, su voz y sus movimientos una extensión del poema. Se trata de lo que Lisa Sánchez González denominó el modo “epifenoménico” de la experiencia puertorriqueña en los Estados Unidos y su “expresión socio-rítmica de una consciencia dia-geotrópica” (2001: 169). Este modo de ser, percibir y conocer, propio de las comunidades diaspóricas, implica una dialéctica sensual de combinación-conmoción (*co-motion*) de la mente y el cuerpo como formas conjuntas de la experiencia. Se trata de un movimiento doble que expone y conmociona el cuerpo y que se traduce, por ejemplo, en la experiencia sensual de la salsa, ritmo antillano paradigmático de su historia diaspórica y transcultural.<sup>9</sup> Esta categoría analítica propuesta por Sánchez González es extremadamente útil para llevar adelante una crítica de estas expresiones culturales performativas que exceden claramente la dimensión textual y discursiva de la poesía convencional en cuanto género literario. Una de las ventajas más obvias del uso de esta categoría de la con-moción epifenoménica para el análisis de las performances niuyorriqueñas es que permite dar cuenta de la dimensión somática implícita en esta poesía. Esta dimensión corporal va más allá de la mera incorpo-

---

<sup>9</sup> Este carácter paradigmático surge del hecho de que la salsa integra una diversidad heterogénea de ritmos afroantillanos y, a diferencia del resto, es producto directo de la experiencia histórica de la diáspora antillana a los Estados Unidos, y más específicamente a la ciudad de Nueva York, lugar donde en la década del setenta, y por medio de una síntesis de estos ritmos afroantillanos con otros como el jazz, surge esta música transcultural de enorme popularidad hasta el día de hoy. Para un análisis sociológico de este proceso transcultural de la salsa y sus implicancias sociopolíticas, ver el ensayo de Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical* (1998).

ración del cuerpo o sus experiencias sensoriales como motivos o temas poéticos, por cuanto es la propia experiencia somática del autor y del receptor lo que está en juego en las *performances*. Esta integración experiencial de autor y receptor se modula a través de la voz (su ritmo, acentuación, prosodia, cambios de tono, etc.) y de los cuerpos en movimiento (su histrionismo, gesticulación y la co-presencia espacial de los cuerpos del poeta y su audiencia mancomunados en ese estar contigo en el espacio y el tiempo), junto con la articulación de esta presencia física en una dinámica *con-mocionante* derivada de las relaciones rítmicas y somáticas entabladas entre poeta y público.

La poesía de Tato Laviera, figura eminente de la tradición niuyorriqueña, constituye un ejemplo claro de los alcances de esta poética performativa de raíces afroantillanas. La obra de Laviera recupera el legado antillano para dar cuenta de la condición intersticial de comunidades migrantes como la niuyorriqueña, que habitan ese espacio liminar tensado entre su legado insular caribeño y su presente metropolitano neoyorquino, junto con la marginalidad a la que se relega a esta cultura minoritaria dentro de la sociedad norteamericana hegemónica. Esta dura experiencia de una vida atravesada es la que se afronta en esta poesía a partir del acervo cultural antillano, como por ejemplo en los ritmos de esos “rumbones” callejeros donde los niuyorriqueños ejecutan sus “trepaos” y se sanan de esta vida en la intemperie. Prácticas culturales como las del trepao constituyen verdaderas instancias de resistencia cultural desplegadas en la zona liminar que se abre, por ejemplo, entre la ancestral práctica africana del *baquiné*<sup>10</sup> y la práctica contemporánea del

<sup>10</sup> El “baquiné”, “baquini” o “quinibán” es una ceremonia velatoria propia de las culturas afroantillanas, a veces llamadas también “velatorio de angelitos”. A diferencia de la ceremonia cristiana occidental del luto, el baquiné antillano comprende una verdadera fiesta ritual que integra cantos, prédicas, relatos folklóricos, juegos, comidas y bebidas en abundancia. Esta polifónica y heterogénea celebración ritual, tan distinta al luto occidental, resume el poder transgresor que encarna la polirritmia antillana como instrumento de resistencia frente a los poderes silentes de la Muerte. Un ejemplo claro de la influencia de estas prácticas culturales de raíz africana es el propio “velatorio” de Tato Laviera en noviembre de 2013, donde amigos, parientes y amantes de su obra se congregaron al ritmo de las congas para festejar su memoria cantando y bailando. Cf. Álvarez (2017); Schechter (1994); Soto-Crespo (2002); Bantulà Janot y Payá (2014) y Arroyo (2018).

*jамmeo*,<sup>11</sup> encuentros públicos que congregan música, canto y baile e instituyen un espacio heterológico donde la voz comunal negra se vuelve una experiencia extática, irracional y sanadora frente a los poderes tanáticos. En estos trepaos los cuerpos congregados configuran una experiencia comunitaria, en medio de un tiempo suspendido que logra transgredir la opresión cotidiana, arrebatándole momentáneamente el cuerpo a los dispositivos sociales que lo someten como aparato de producción y objeto de explotación. Pero esto no significa que estas prácticas nieguen la hegemonía como ocio ni como evasión, sino que lo hacen en cuanto operaciones transculturales (Ortiz 1963 [1940]), posibilitando la transformación del cuerpo en una “nueva” productividad cuya plusvalía se constituye en gozo:

Comienza en un “rumbón” callejero. En cualquier esquina se junta un corrillo con algunos tambores llamados “congas” y otros instrumentos percusivos y comienza a tocar. Comienzan a fríos y torpes, pero al rato entran en calor, se trepan (y anotemos este término) y una vez trepaos es difícil parar, es difícil bajar. Y si queremos saber qué intentan al hacer esto les podemos preguntar. Creo que la respuesta más común será: “nos estamos ‘curando’ la cabeza”. ¿Qué puede significar curarse la cabeza? Si la metáfora viene de la medicina esto quiere decir sanarse, quitarse un padecimiento. La función, entonces, de esta música es contrarrestar los pesares de la vida cotidiana. Distraer-se y divertir-se, escapar de uno mismo. Y entretener-se, estarse ahí en lo que regresan las obligaciones. Pero pienso que al decir “curarnos la cabeza” los rumberos tenían otra connotación en mente. La de curarse, tal como curaron el cuero al que le pegan. Secarlo y gastarlo con mucho cariño para hacerlo sonar bien. Prepararlo para que dé un sonido sabroso. Curarse tal como también se cura la coladera del café, que de tanto uso, de tan gastada destila puro aroma. Y el rumbero se cura entrando en calor, gastándose. Trepándose en un ritmo hasta quedar exhausto. Es una muy antigua y muy necesaria (y muy olvidada) elaboración de éxtasis con que sin la “cruda” de tanta sólida realidad nos curamos. Y quién no está verdaderamente crudo no puede curarse. Quien tan sólo pretende explicar esta forma de curarse como reflejo de las determinaciones socioeconómicas no entenderá nunca –aunque al bailar, sin saberlo, lo haya sentido– el sentido preciso de la música; ni huye del

---

<sup>11</sup> El término *jамmeo* es la forma neológica con que los latinos nombran el inglés *jam* (sesión musical improvisada).

dolor cotidiano ni lo confronta para negarlo. Lo asume y se cura en él. Los rumberos traen su cruda, su hastío que la calle les dio, se trepan en un antiguo ritmo africano y comienzan a curarse, ¡trepaos gozan! La fundición de cansancio y placer en un viejo ritmo es la fórmula básica que aquí opera (Colón 1985: 90-91).

Es notable el uso analógico que hace Colón entre estos trepaos y uno de los estigmas más conflictivos de la cultura niuyorriqueña como es el de la drogadicción. La descripción de Colón de estos encuentros musicales reproduce, en la elección léxica que introduce en su discurso, el campo semántico asociado a la adicción, pero no para asimilar ambas experiencias, sino para dar cuenta, en cambio, de los mecanismos de inversión por medio de los cuales esta música y ritmicidad afroantillanas logran transgredir la segregación y opresión de la droga sobre estos cuerpos vulnerables, por medio de mecanismos analógicos a su adicción. Estos mecanismos reproducen el placer físico y mental del adicto a través de la fruición de ese trance extático introducido por las congas, el cual los estremece de un modo similar (pero con resultados inversos) al que lo haría su adicción. De este modo, términos como “treparse”, “entrar en calor” y, por supuesto, “crear éxtasis” trasponen la experiencia corporal del consumo de sustancias psicoactivas a la experiencia desalienante y reparadora de la música antillana. El mecanismo, como explica el propio Colón, no resulta de la evasión por medio de un placer transitorio y efímero, sino de una curación que “ni huye del dolor cotidiano ni lo confronta para negarlo”; por el contrario, “lo asume y se cura en él”.

Esta descripción del trance extático, frutivo y sanador de la rítmica afroantillana “re-interpretada” por los niuyorriqueños (con esa bivalencia insinuada por Colón de “vuelta a interpretar” musicalmente y a su vez “repensada” en función de la coyuntura actual y su capacidad contrahegemónica) permite ser pensada a partir del concepto desarrollado por Bataille de “excedente”, en tanto este constituye un gasto improductivo y gratuito que escapa a la razón instrumental utilitarista, y que el propio Bataille pone en relación con el tiempo de la “fiesta” opuesto al tiempo profano del trabajo (“la dilapidación funda la fiesta, el punto culminante de la actividad religiosa” (1997: 73)) y con la

“intoxicación” en cuanto forma del erotismo que lleva al sujeto a la pérdida de sí en un trance por medio del cual este deja de percibirse a sí mismo como fuerza productiva en un acto sacrificial de su propio ser que escapa así de la angustia de la muerte alcanzando entonces un instante de soberanía, aunque, como el propio Bataille lo reconoce, estos instantes siempre son momentáneos, treguas de ese “estarse ahí en lo que regresan las obligaciones”, como decía Colón, o del regreso al mundo profano del trabajo, como señala Bataille al marcar el carácter limitado de esa comunidad imposible que se funda en la fiesta frente a la comunidad “real” :

La fiesta reúne hombres que el consumo de la ofrenda contagiosa (la comunión) abre a un abrasamiento, empero limitado por una sabiduría de signo contrario: es una aspiración a la destrucción la que estalla en la fiesta, pero es una sabiduría conservadora la que la ordena y la limita. De un lado, todas las posibilidades de consumación están reunidas: la danza y la poesía, la música y las diferentes artes contribuyen a hacer de la fiesta el lugar y el tiempo de un desenfreno espectacular. Pero la conciencia despierta en la angustia, inclina, en una inversión dirigida por una impotencia para concordar con el desenfreno, a subordinarle a la necesidad que tiene el orden de las cosas –encadenado por esencia y paralizado por él mismo– de recibir un impulso del exterior. Así, el desenfreno de la fiesta está, en definitiva, si no encadenado, al menos limitado a los límites de una realidad de la cual es negación. La fiesta es soportada en la medida que reserva las necesidades del mundo profano (1998: 57).

### **Intoxicación, trance y sanación: el ritmo afroantillano como Rausch y Mito de liberación**

Se vuelve imprescindible en este punto detenerse un momento en las implicancias que tiene el concepto de “intoxicación” en el seno del proceso de secularización de la Modernidad, especialmente si tenemos en cuenta, como hemos señalado anteriormente, que el uso que hacen poéticas como las de Tato Laviera respecto a la experiencia extática de la intoxicación trascienden ampliamente el enfoque estigmatizante y farmacológico con el que la *ratio* eurocéntrica moderna ha construido este concepto.

Basta señalar, por ejemplo, las imprescindibles reflexiones de Walter Benjamin (1999 [1929]) sobre la dialéctica de la intoxicación a propósito del concepto de *Rausch*, experiencia que en Benjamin condensa tanto la intoxicación como la sobriedad en un proceso que habilita una iluminación profana.<sup>12</sup> Esta conceptualización de la intoxicación en relación con las fuerzas racionalizantes de la Modernidad secular ha sido profusa y lúcida-mente estudiada por Hermann Herlinghaus (2013, 2018), quien señala que las prácticas psicotrópicas del hombre se remontan a los inicios de su Historia y se contraponen al proceso racionalizante que condujo al desencantamiento moderno. Herlinghaus lo describe con extrema lucidez a propósito del consumo del tabaco analizado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su insoslayable ensayo de 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*:

Con una connotación más amplia, nuestro estudio considera al *huma-num* no como un “proceso” movilizado esencialmente por las labores, el trabajo y la acción, sino como una realidad “rítmica” en la que, a su vez, las fuerzas biológicas y antropológicas cumplen un papel constante. Es aquí donde la imagen del *contrapunteo* se vuelve esclarecedora, en tanto nos permite tomar consciencia del ancestral elemento psicotrópico de las prácticas humanas. Una “psicotropía” entendida, en principio, en relación con las prácticas y sustancias que alteran la consciencia y el ánimo, y conduce a un fuerte contrapunto en la vida del “homo faber”, fortaleza que consiste en las cambiantes capas de sentido que deshacen, así como hacen “retroceder”, el fervor racionalizador de la humanidad (2013: 2, mi traducción).

La concepción de la intoxicación como psicotropía que se opone a la racionalización moderna vibra en la doble valencia del concepto clásico del *Pharmakon* analizado por varios autores, pero especialmente por Jaques Derrida (1975),<sup>13</sup> y es

---

<sup>12</sup> El concepto de *Rausch*, señala Hermann Herlinghaus, “adquiere un sentido complejo que no puede ser reducido al estado de ebriedad causado por los narcóticos. Se trata de un concepto ligado, de una u otra forma, a la historia occidental de la colonización y la Modernidad” (2013: 35, mi traducción). Sobre los alcances de esta categoría ver el ensayo de Herlinghaus *Narcoepics* (2013).

<sup>13</sup> Me refiero al clásico ensayo de Derrida “La pharmacie de Platon” publicado originalmente en *Tel Quel* n°32-33 en 1968. Entre los trabajos que abordan el

esta misma dualidad la que permite reflexionar sobre la propia condición terapéutica de la intoxicación en el marco del desencantamiento del mundo moderno.

La condición terapéutica de la intoxicación extática se halla presente en el arte niuyorriqueño, y es la misma que resulta destacada por el poeta, activista y profesor universitario Miguel Algarín, figura tutelar de la institucionalización de esta tradición literaria durante la década del 70 del pasado siglo, quien en su ensayo *Estética Nuyorican* afirmaba que las performances niuyorriqueñas constituían una forma “muy importante para la cura psíquica” (1985: 193). Esta cura no es meramente evasiva ni diletante, sino que se trata de la reapropiación de una praxis cultural premoderna anclada en el acervo africano, aquello que el músico y activista niuyorriqueño Alex Lasalle (2007) llama el poder curativo de la práctica del “bombar”, de la interpretación (nuevamente en su doble sentido musical y exegético) de la bomba afropuertorriqueña como ritmo popular. Señala Lasalle, en su aguda reflexión sobre el valor cultural de la Bomba en las comunidades diaspóricas antillanas, que la misma asienta su potencia en la forma en que los “bomberos” actúan rearticulando las raíces ceremoniales de la cultura Kongo que nutre a ritmos antillanos como el de la Bomba puertorriqueña, y que configura así una función social terapéutica capaz de reponer el valor espiritual y comunitario de los conceptos africanos de “Bambula” (ritmo base de la Bomba que en lengua kikongo significa “recordar”, en el sentido de recordar y re-unir el cuerpo colectivo disgregado por la Historia) y de “Yubá” (palabra que en kikongo nombra el baile al que incita el ritmo de la Bambula y que cumple la función de conducir el cuerpo a un trance de purificación).<sup>14</sup>

La experiencia de estas performances poéticas liberadoras presupone, por tanto, un tipo de enunciación en el que las relaciones entre oralidad y escritura son continuas, diversas y

---

concepto de *Pharmakon* remito, especialmente, a los estudios de Hermann Herlinghaus *Narcoepics* (2013) y *The Pharmakon* (2018).

<sup>14</sup> Para un estudio de estas prácticas culturales africanas congoleñas y de su pervivencia en la cultura afroantillana, ver además del mencionado trabajo de Lasalle (2007), los trabajos de Bilby (1985), Fu-Kiau (2001), Miller (2004), Rivera (2010) y Nwankwo (2012).

complejas, una enunciación que establece entre el artista y su audiencia una continuidad, permitiendo así el establecimiento de un sentido de comunidad. Esta continuidad entre oralidad y escritura es lo que en la cultura antillana el poeta e intelectual martiniqueño Édouard Glissant (2005) denominaba *oralitura*, para dar cuenta así de esa síntesis entre la cultura escrituraria y la rítmica hablada. Mónica Maglia Vercesi, por su parte, sostiene en su análisis de la poesía del colombiano Jorge Artel que esta tensión entre escritura y oralidad característica de la poesía afroantillana tiene su origen en la dislocación entre *Mitos* y *Logos* experimentada por las culturas africanas en su diáspora esclavista. Esta dislocación explicaría la pulsión rítmica que atraviesa la poesía afroantillana, una pulsión rítmica que Maglia Vercesi explica en estos términos:

[...] los pueblos africanos no experimentaron un tránsito gradual del *mythos* al *logos*: su evolución fue truncada por el secuestro de Europa y la travesía hacia América. Reinsertados socialmente en un mundo históricamente entrenado en la racionalidad desde hacía más de dos mil años, buscan el ritmo como forma de regreso a la cultura tradicional (2005: 73).

Esta búsqueda pulsional del ritmo como instancia del origen se inscribe así en la subjetividad negra y es experimentada a través de la propensión corporal al movimiento y a los ritmos percusivos sincopados, lo que se halla presente en la poética de Tato Laviera, pero no, precisamente, como búsqueda de una cultura originaria pre-racional truncada por un proceso desgarrador como el de las diásporas, sino como búsqueda orientada a restaurar el valor contradiscursivo que estas culturas no occidentales pueden instaurar dentro del orden instrumental vigente, en cuanto reencantamiento frutivo.

Del mismo modo, la antillanidad que configura la poesía de Tato Laviera, con sus ritmos sincopados articulados sobre un imaginario cultural panantillano, no necesita correspondencia con ningún punto geográfico preciso, sino que abreva en una pulsión poética guiada por el deseo de las mixturas, los ritmos y los sabores de las uniones híbridas y transcurtantes de esa negritud diaspórica integrada al *significante imaginario* (Castoriadis 2007) de lo antillano, en cuanto pulsión erótica:

Así constituido, el discurso caribe se caracteriza por su capacidad de resistencia frente a procesos de modernización imperialista. El pensamiento cimarrón de los esclavos y la memoria fragmentaria de las lenguas africanas se leen en el híbrido créole de los poetas caribeños. Ya no se habla de sincretismo racial, del melting pot, de negritud universal o de mestizaje, sino de heterogeneidad, de diversidad cultural, de polirritmo. Pero fundamentalmente hay una serie de tropismos desperdigados de todos los niveles del lenguaje (fónico-fonológico, morfo-sintáctico, léxico, prosódico y retórico) que revelan la episteme caribeña, cruzada por una red de subcódigos que nos remiten al antiguo imaginario de los Pueblos del Mar. Ese rasgo profundamente erótico (en el sentido etimológico de eros como instinto vital), suministra un contexto gozoso y liberador en el que el sujeto cultural caribeño vence la historia y se abre al futuro (Maglia Vercesi 2005: 68-69).

Esta concepción erótico-política de la cultura antillana que destaca su relación con el cuerpo como centro alternativo de conocimiento frente a la *ratio* occidental corre ciertamente el riesgo de entrar en el terreno de los esencialismos. La esencialización de la identidad negra posee uno de sus discursos más extendidos en la construcción de una imagen de la subjetividad negra que reduce su identidad cultural a una pura corporalidad, reproduciendo así el imaginario somático (o “cuerpo imaginario” en términos de Moira Gatens<sup>15</sup>) erigido sobre el mismo. Este imaginario del cuerpo negro esencializa su identidad a partir de su pura materialidad, por ejemplo, por medio del tópico de la sensualidad y el erotismo del cuerpo lujurioso de la mujer mulata o la hipersexualidad asociada a esta figura. Los reduccionismos denunciados, por ejemplo, para el caso del negrismo poético hispanoamericano, en cuanto instancias de reproducción de una representación de la identidad subalterna del negro como corporalidad reificada

---

<sup>15</sup> Gatens concibe el “cuerpo imaginario” en los siguientes términos: “Un cuerpo imaginario no es simplemente un producto de la imaginación subjetiva, la fantasía o el folklore. El término ‘imaginario’ será usado con un sentido laxo pero, no obstante, también técnico como referencia a esas imágenes, símbolos, metáforas y representaciones que contribuyen a construir formas diversas de subjetividad. En este sentido, me interesan los (a menudo inconscientes) imaginarios de una cultura específica: esas imágenes preestablecidas y símbolos a través de los cuales damos sentido a los cuerpos sociales y los cuales determinan, en parte, su valor, su estatus y cuál debe ser su presunto tratamiento adecuado” (1996: xviii, mi traducción).

a partir de su materialidad productiva (sexual y laboral), se constataban, por ejemplo y tal como señala Julio Ramos a propósito de los discursos antiesclavistas del siglo XIX, en la construcción de un objeto de deseo del que dependía en gran medida la subjetividad racional que narraba este cuerpo y evidenciaba, por medio de esta relación narrativa abyecta, su construcción mutua en cuanto sujeto cognoscente y objeto de conocimiento:

la reificación del esclavo en el lugar del cuerpo –en el lugar del trabajo, del fundamento productivo de la sociedad, de la alimentación, de la sexualidad y de la reproducción misma– conlleva, para esa mente que se distancia del cuerpo, la dependencia (y el deseo) del objeto mismo de su abyección (Ramos 1993: 229-30).

Otro ejemplo de esta perspectiva crítica lo constituye el trabajo de Vera Kutzinski (1993) sobre el carácter esencialista inmanente a la perspectiva masculina de la poesía negrista hispanoamericana,<sup>16</sup> esencialismo que se asienta sobre un conjunto de estereotipos sexuales y genéricos sobre el cuerpo femenino negro. Sin embargo, como señala Andrea Morris (2008), en casos como el de la poesía de Luis Palés Matos (máximo exponente de esta tradición a la que apunta Kutzinski), la sexualidad y la corporalidad afroantillanas funcionan, en verdad, como potencias contradiscursivas y subversivas frente a las construcciones hegemónicas de las identidades nacionales, que en el caso de Puerto Rico se construían sobre un patrón eminentemente blanco y falocéntrico.

Por otra parte, y en conjunto con esta función contrahegemónica de configuración identitaria, la poesía palesiana, al igual que la de Tato Laviera, recupera el cuerpo negro como instancia de transgresión del orden cultural dominante, por medio de la validación de una epistemología alternativa que encuentra en el

---

<sup>16</sup> Desarrollé con mayor extensión los alcances de estas exégesis críticas que leen el Negrismo hispanoamericano a la luz de una perspectiva de género enfocada en las estructuras androcéntricas y esencialistas presentes en el tratamiento del cuerpo femenino negro, así como su misma superación, en la obra de poetas como el propio Palés Matos o Tato Laviera, en mi artículo “Del peligro de la mulata-antilla a la liberación de la mujer-conga: en torno a la representación del cuerpo de la mujer en la poesía negrista” (López 2021).

cuerpo la fuente y el instrumento privilegiado para aprehender y reconfigurar lo real. Señala Zaira Rivera Casellas sobre este aspecto que la obra de Palés Matos constituye una “metáfora vitalizante del cuerpo negro y mulato, por ejemplo de Tembandumba de la Quimbamba y la Mulata-Antilla, la cual confronta irónicamente la cultura dominante por medio de una relación no técnica con el universo” (1999: 634), por lo tanto, antes que meramente reificar la identidad afroantillana sobre estereotipos somáticos, estas poéticas operan, en verdad, sobre el propio imaginario corporal negro un trabajo complejo y profuso que no puede ser reducido a una mera esencialización, sino que, por el contrario, constituye “un acto político unificado que reúne diferentes respuestas al colonialismo y a su vez concilia estrategias literarias disidentes” (1999: 635).

Consiguientemente, y como señala Alejandro de Oto, si bien es cierto que el negrismo antillano en algún momento cayó en estancamientos esencialistas, no es menos cierto que en muchos otros casos eludió esta reificación transformando el cuerpo negro o mulato en el espacio propicio para potenciar su emancipación por medio de una política insurgente y decolonial:

Con frecuencia se ha leído que la negritud establecía marcas esencialistas en las que quedaba atrapada. Por el contrario, si uno de los efectos poéticos y retóricos ha sido ese, también, otros de los mismos efectos poéticos y retóricos ha sido el de la idea del cuerpo como promesa y como posibilidad, como apertura (2011: 158).

Se trata, por tanto, de la recuperación del componente africano no como origen perdido a través del proceso diaspórico, sino como instrumento cultural para operar con esta negritud extraterritorial en cuanto *significante imaginario* condensador de las experiencias de la diáspora, la subalternidad y la frucción, un desvío con el cual superar la marginalidad impuesta a las culturas minoritarias en los Estados Unidos. Este desvío opera así por medio de aquello que Édouard Glissant (2006) llamó una “poética del rebasamiento”, una transgresión respecto al uso de la negritud como resistencia al sistema colonial de la plantación caribeña, transgresión que se articula por medio del binomio *Retour/Détour*, donde el regreso se instrumenta

como instancia para proyectar un desvío con el cual trascender el propio estado de subalternidad que le dio origen. De igual forma, en la obra de Tato Laviera el significante imaginario de la africanidad, a través de sus expresiones afroantillanas, es recuperado y superado, inmediatamente, a través de su difracción constante, con lo cual (y no a pesar de lo cual) se vuelve un instrumento de resistencia y subversión de los binarismos que encierran a la identidad y a la cultura niuyorriqueñas. Esta subversión se logra por medio de la extraterritorialización de la tradición afroantillana, y luego por medio una reterritorialización frutiva encarnada en el goce por la multiplicidad y las mixturas.

El poeta y crítico barbadense Kamau Brathwaite, intentando explicar esta experiencia performativa en la tradición poética antillana, señalaba, a propósito de la obra de la jamaíquina Miss Queenie, que para poder comprenderla era necesario “verla”, por cuanto la dimensión visual “completa la experiencia, porque así ustedes sabrían cómo usa sus ojos, su boca, todo su rostro; cómo sus brazos rodean y rechazan; cómo sus dedos pueden devenir agua o arpón” (2010: 158). Esto mismo rige para la poesía de Tato Laviera, la cual para ser comprendida cabalmente precisa ser experimentada en su naturaleza performativa. En el ejemplo analizado por Brathwaite, la experiencia performativa estaba fuertemente marcada por la dimensión sagrada de la figura de Miss Queenie como portadora del *nommo*, concepto que designa la potencia mágica y trascendental del Verbo para la cultura africana. Se trata de la misma experiencia extática que aborda Laviera, por ejemplo, en su poema “santa barbara”:

entramos, todo está preparado  
la música de changó era la luz del día.

entramos, a la fiesta espiritual  
a lo rojo  
a lo santa bárbara.

baila baila dale vueltas  
indios se levantan de su genocidio  
negros se despiertan en sus espíritus  
voces de las velas empiezan a hacer  
dibujos espirituales en mis ojos.

hay algo, sí, sí, hay algo, algo  
el vino está preparado, los cigarros se encienden  
los santos se levantan a hacer fiesta  
todo está preparado  
[...] (1979: 76).

En este poema, cuyo título remite a una de las figuras centrales de la religión sincrética afroantillana, Laviera explora la potencia del cuerpo en trance en medio de la “fiesta espiritual” de Changó/Santa Bárbara. Esta experiencia extática se expresa en el poema a través de un movimiento desencadenado por los ritmos que articulan las anáforas, las repeticiones y las enumeraciones, cadencia a través de la cual el ritmo del poema percute una lectura/expectación orientada a aproximarnos a la experiencia somática del cuerpo en trance. Esta experiencia poética conjuga no sólo el potente registro oral del declamador antillano con su dimensión histriónica y dramática (articulación entre la voz y el cuerpo), sino también las ritmicidades sincopadas de la tradición musical afroantillana, configurando así una experiencia sacra sostenida a partir del estado de trance espiritual de estas prácticas ancestrales de raíz africana. El componente espiritual, presente también en otros poemas de Laviera como “orchard beach y la virgen del carmen”, por un lado tematiza el sincretismo de la religiosidad afroantillana inscripta por medio de las divinidades yorubas de los orishas y, por otro lado, da cuenta de la dinámica relacional que se establece entre toda esta constelación de expresiones y prácticas culturales que incluye su dimensión sagrada, musical y política, como instrumentos de resistencia frente a la opresión social cotidiana.

Estos ritmos afrodescendientes a los que apela la poética lavieriana concentran su poder disruptivo en su carácter sincopado. La síncopa consiste en la estrategia musical destinada a romper la regularidad del ritmo, constituye la base de diversas tradiciones musicales de raíz africana como, por ejemplo, las afroantillanas (rumba, bomba, plena, merengue, etc.) y afroamericanas (jazz, blues, etc.). La poesía de Laviera pone en juego un proceso disruptivo que, como señala Arnaldo Cruz-Malavé, logra a través de este ritmo sincopado superar “la sintetización de

las transferencias culturales en un sólo código, asegurando, así, la supervivencia de la negociación misma, de ese contrapunto que es en la obra de Laviera el proceso de asimilación” (2002: 15, mi traducción). Esta estrategia configura, por tanto, un “sincopamiento cultural”. La síncopa como estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo se articula en la poesía de Laviera con la síncopa retórica, figura consistente en la supresión de sonidos dentro de una palabra, lo que la poética lavieriana opera muchas veces por medio de las lenguas populares afroantillanas y su inscripción de los registros coloquiales: las sufijaciones *-ao* e *-ío*, cuya operación lingüística consiste en el debilitamiento y supresión de la intervocal /d/, para inscribir en la lengua poética el habla vernácula popular del Caribe negro. Este conjunto de estrategias rítmicas y retóricas constituyen una política de resistencia a la asimilación, ejercida por medio de la disrupción de los patrones de estandarización cultural. La política de sincopamiento puede ser pensada en su articulación con el cuerpo, tal como plantea Catherine Clement en su ensayo *La Syncope: Philosophie du ravisement* (1990), donde integra la dimensión rítmico-musical de la síncopa con la acepción biológico-medicinal del “síncope” como “muerte aparente”, en cuanto estrategia consistente en la interrupción de la predictibilidad. Se trata de una estrategia cultural de interrupción y disrupción que procura la supresión y deformación de los acentos estándares de la lengua oficial para poder dar voz a esos desplazamientos presupuestos en la “intraducibilidad” de las lenguas diaspóricas en un contrapunto ineludible entre la cultura hegemónica y las culturas minoritarias.

Laviera procede a asentar así una tradición relacional a partir de ese espectro divergente de legados culturales y literarios sobre los cuales desarrolló su obra: la literatura latina, la literatura antillana, la literatura norteamericana y la literatura latinoamericana. El canon de influencias que Laviera configura en entrevistas, declaraciones y, sobre todo, en sus propios poemas, arma esta tradición relacional a partir de nombres como Luis Palés Matos, Juan Boria, Jorge Brandon, Nicolás Guillén, Nicomedes Santa Cruz, Ismael Rivera, Felipe Luciano, Alurista, José Montoya, Rolando Hinojosa y Langston Hughes, entre otros. Este sistema inscribe su obra dentro de una *relación múltiple*,

lo que el propio Laviera designa como las “cinco gorras” de su identidad cultural:

Creo que tenemos cinco gorras; usamos el sombrero Hispano que responde a América Latina; usamos el sombrero del Caribe que nos une a la negritud; usamos el sombrero Nuyorriqueño que nos une a la sociedad actual; usamos un sombrero Puertorriqueño que nos une a nuestro país, Puerto Rico; y usamos el Latino que nos une a esta nación. Llevamos todos esos sombreros (Luis: 1027).

Los cruces entre estas tradiciones que la poética de Laviera pone en escena dan cuenta no sólo de la posición intersticial del propio Laviera en este sistema rizomático de pertenencias, influencias, rupturas y desvíos, sino también dan cuenta de la poética “relacional” (Glissant 2006) sobre la que se asienta, una poética que configura en su discontinuidad una tradición que, como señala Julio Ramos, se va armando “con la misma experiencia que el flujo migratorio despliega en su movimiento” (2009: 438).

Esta tradición diaspórica relacional anclada en prácticas terapéuticas de raíz africana postula, consiguientemente, una praxis social y cultural que funciona como una “mitología de liberación”, tal como la entiende Raquel Rivera (2010) cuando afirma que prácticas culturales afroantillanas como la bomba y la plena puertorriqueñas comportan un coeficiente mítico que se articula políticamente al procurar enfrentar la marginalidad social y cultural de estas comunidades subalternas:<sup>17</sup>

[...] su propósito [el de la mitología de la liberación] es escarbar profundo en las historias (frecuentemente suprimidas) de los descendientes africanos en Las Américas y así poder confrontar las actuales injusticias que enfrenta esta población y construir sueños de liberación para el futuro (2010: 10).

---

<sup>17</sup> Utilizo el concepto de subalternidad siguiendo la definición de Ranajit Guha como término que da “un nombre para el atributo general de la subordinación, ya sea que esta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” (1988: 35, mi traducción).

## **Descargas sagradas: el ritmo como reencantamiento en la poesía negra de Tato Laviera**

Al ser preguntado, en una entrevista de 2006, sobre la importancia de la música en los orígenes de su carrera como escritor, Laviera responde con una anécdota que retrata claramente cómo la experiencia puertorriqueña de los ritmos afroantillanos de la plena y la bomba constituyen el núcleo de su formación poética:

Bueno, recuerdo cuando tenía cuatro o cinco años que mis hermanos fueron a una demostración en el hotel Normandie en Puerto Rico, en San Juan, porque había un grupo que se llamaba Cortijo y su combo que eran negros, y fueron el grupo más popular que ha dado la isla de Puerto Rico en términos de música de su tiempo, y como eran negros no los dejaban entrar a tocar en los hoteles de San Juan, la capital, y yo me perdí buscando a mis hermanos y hermanas, y esa paliza que me dieron... Me dieron cuatro palizas por todos lados y una vieja que me vio me dijo –“¿ves? por estar detrás de la contra bomba que te gusta negrito” y me dieron por todos lados. [...] ahí yo me iba a escuchar ese ritmo, y también me gustaban las canciones populares de muchos compositores, que estaban “muy calientes” como decimos nosotros, y esa cosa del ritmo con el lenguaje de canciones me inspiraba a mí a re-escribir las canciones que no me gustaban, y de chiquito les ponía mi ritmo (Martínez Diente 2006: 151-152).

La importancia de la música popular antillana en la poesía de Laviera consiste, precisamente, en su capacidad de reponer un nuevo territorio sobre el cual sostener su identidad extraterritorial e intersticial. Estas nuevas identidades liminares y diaspóricas reponen nuevas territorialidades como las del cuerpo y la música, territorios afectivos, sensuales y experienciales sobre los cuales estas mismas identidades híbridas levantan imágenes fugaces de un proceso no sintético, que hacen de lo provisorio y lo frutivo de su periplo un nuevo espacio de congregación e identificación.

Así es como Tato Laviera irá progresivamente recuperando en su obra la tradición cultural afroantillana, a partir de su dimensión rítmica. Por ejemplo, en su poema “tumbao (for eddie conde)”, dedicado al salsero Eddie Conde, Laviera consigna la potencia de estos ritmos afroantillanos:

*Secularización y reencantamiento del mundo  
Contribuciones a la historia cultural de América Latina*

tumbao is the spiritual rhythm of the nod  
tumbao is the spiritual gathering of the congas  
tumbao and tumbao met. . .

1

tucutú pacutú tucutú pacutú  
tucutú pacutú tucutú pacutú  
aguacero de mayo que va a caer  
aguacero de mayo que va a caer  
ya estoy cansado de llorar  
y estoy llorando  
. . . llora como llora. . .  
y estoy llorando  
con la lengua afuera

2

warm the fiery explotions  
of hunger  
come on cuchifrito juice  
juana pena cries  
boone's farm apple juice  
juana pena dances  
she shows slow curves  
deep birth moans  
a dead stomach that aches

3

conguero espíritu coroso  
llamamba quimbembe  
sin bajo  
un hueco en el corazón  
conguero. . . sonero  
prisionero del parque arrabal  
conguero  
pito que pita  
yuca que llama  
salsa que emprende  
llanto que llora  
última llamada sin fuego  
tumba que la tamba  
tumba que la bamba baja  
que pacheco se inspira  
[...] (1979: 62-63)

Esta lengua poética despliega en toda su plenitud el polirritmo antillano dentro de esa “congregación espiritual de las congas”, cuyos ritmos percusivos, acentuados por el estribillo onomatopéyico “tucutú pacutú tucutú pacutú”, sumergen al receptor en la experiencia corporal del movimiento extático. Este ritmo procura tornar exhausto al cuerpo, gastarlo y sacrificarlo en un trance extático que lo sustrae del ritmo fabril alienante y tanático de la maquinaria capitalista, es un ritmo que deja “con la lengua afuera” y en esta experiencia exhaustiva cura, como señalaba Colón a propósito de los trepaos, en cuanto ritmo sanador que “calma las fieras explosiones del hambre”.

Estos versos negros surgen, precisamente, de la forma en que Laviera concibe el mundo y lo habita, de su estar en el mundo con un esquema corporal que, siguiendo el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (1957), al tiempo que habita el espacio lo percibe y comprende, corporal y fruitivamente, por medio del gozo presupuesto en el polirritmo antillano.<sup>18</sup> Versos negros, en definitiva, que surgen de su piel negra emulando el célebre título del pensador martiniqueño Frantz Fanon, cuyo ensayo, *Piel negra, máscaras blancas*, ilumina con claridad meridiana cómo a estos esquemas corporales se les adosa siempre su dimensión histórico-racial, introduciendo y visibilizando de este modo lo que Walter Dignolo llama la “diferencia colonial” (1998), esa diferencia introducida por la negritud del cuerpo inscripto en un sistema de conocimiento colonial que lo construye como cuerpo racializado, pero que al mismo tiempo, como señala Fanon, permite a partir de su diferencia un ritmo emancipatorio.

Sin reproducir esa “fetichización” que Julio Ramos (2010) lee, por ejemplo, en la crítica de Antonio Benítez Rojo o Ángel Quintero Rivera de los ritmos afrocaribeños *qua locus* de autenticidad de la cultura popular frente a la “alta cultura”, consideramos que poéticas como las de Tato Laviera despliegan un ritmo emancipatorio cuya potencia erótico-fruitiva articula un instante de reencantamiento que restituye la condición sagrada del cuerpo en su improductividad, en su evasión de la lógica utilitaria que lo sujeta como cuerpo de trabajo. Y este instante de reencantamiento sagrado es experimentado corporalmente

---

<sup>18</sup> Cf. de Oto (2011) y Weate (2000).

por medio de las intensidades rítmicas que, como hemos visto, restituyen en la poesía de Laviera esa conmoción epifenoménica que sacude el cuerpo atravesado por este ritmo, un ritmo que impele tanto al movimiento frutivo de la danza, como al movimiento extático de disolución del sujeto en una comunión erótica con los otros, con esos otros cuerpos mancomunados en una misma pertenencia comunitaria alcanzada en su sustracción colectiva al profano orden racional del mundo y su utilitarismo como fuerzas de trabajo. Estos cuerpos soberanos en el trance rítmico entran, aunque más no sea fugazmente, en una comunidad imposible que transgrede en su erotismo las sujeciones coercitivas del sistema mundo capitalista, y en esta transgresión se “curan”, como hemos visto a propósito de los trepaos, se curan como los cueros de las congas en el éxtasis del desgaste, el derroche y la fiesta.

Todo este excedente de energías transgresoras constituye una experiencia que se vive como una descarga, no sólo porque se descargan las energías libidinales en cuanto pulsiones eróticas liberadas en el flujo rítmico de la música y el baile, sino también porque se recibe una descarga que permite vislumbrar nuevas formas de sociabilidad por fuera del marco estrecho de la secularización racionalizante. Señala Julio Ramos en su deslumbrante ensayo “Descarga acústica” que la experiencia que Walter Benjamin describe de los ritmos sincopados del jazz en sus apuntes de 1928 sobre el “Hachís en Marsella” se aproxima a la experiencia psicotrópica de la intoxicación, en tanto es vivida como una “descarga”, una “estampida”, un “alboroto que descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir. La descarga acústica sacude al filósofo de pies a cabeza y saca su discurso de tiempo” (2010: 49). Este desbordamiento que “pone en riesgo la integridad psicosensorial del sujeto, su principio de realidad” constituye un exceso que “conduce a la alucinación auditiva o al delirio” (*ibíd.*). La descarga acústica y psicosensorial que experimenta Benjamin con el jazz y el hachís en la periferia de Occidente, como es entonces ese puerto de Marsella que recibe cuerpos, materias primas y sonidos desde todos los confines del mundo, se aproxima al éxtasis del ritmo sincopado que hemos desarrollado a propósito de la poesía negra de Tato Laviera en

cuanto instancia de reencantamiento que habilita tanto la transgresión del sujeto de sí mismo para alcanzar una comunidad erótica con el otro, como la transgresión de la lógica utilitaria que sujeta estos mismos cuerpos al orden profano del trabajo en el sistema-mundo capitalista. Esta dislocación sensorial y epistémica que Ramos lee en la experiencia benjaminiana de la descarga acústica del jazz se aproxima a las descargas que se producen en los poemas de Laviera. Y como señala Attias Basso, siguiendo la lectura de Roberto Esposito a propósito de Bataille, de lo que se trata siempre es de “cargar el instante de sacralidad” (2015: 74), de la sacralidad de esos ritmos anteriores a la palabra, enraizados bien bien atrás, en ese mundo plagado de misterios que la Modernidad secularizante desplazó pero que aún sigue fulgurando en poéticas destellantes como la de Tato Laviera:

sometimes i think  
that cuba is africa,  
or that i am cuba and africa at the  
same time, sometimes i think africa  
is all of us in music,  
musically rooted way way back  
before any other language (Laviera 1979: 57)

## Bibliografía

- Algarín, M. (1985). “Estética Nuyorican” en: A. Rodríguez de Laguna (ed.), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Río Piedras: Huracán, 191-194.
- Álvarez, L. (2017). *Música y tradición mítica en el Velorio de Francisco Oller*. Recuperado de: <http://musica.uprrp.edu/lalvarez/velorio1.html>
- Arroyo, J. (2018). “Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27 (3): 331-356.
- Attias Basso, A. (2015). *El desencantamiento del mundo y lo sagrado: un espacio común para Max Weber y Georges Ba-*

- taille. Recuperado de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/7704>
- Bantulà Janot, J. y A. Payá Rico (2014). “La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos de velorio”, *Studium. Revista de Humanidades*, N° 20: 167-88.
- Bataille, G. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*, trad. de Antonio Campillo, Barcelona: Paidós.
- (1997). *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona: Tusquets.
- (1998). *Teoría de la religión*, trad. de Fernando Savater, Madrid: Taurus.
- Bauman, Z. (2011). *Ética posmoderna: en busca de una moralidad en el mundo contemporáneo*, trad. de Bertha Ruiz de la Concha, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Benítez-Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, Hanover: Editores del Norte.
- Berger, P. L. (1999). *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, Washington: Ethics and Public Policy Center.
- Bilby, K. (1985). “The Caribbean as a musical region” en S. Mintz (ed.), *Caribbean Contours*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 181-218.
- Brathwaite, K. (2010). *La unidad submarina. Ensayos caribeños*, ed. y trad. de Florencia Bonfiglio, Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, Buenos Aires: Tusquets.
- Clément, C. (1990). *La Syncope: Philosophie du ravissement*, Paris: Grasset.
- Colón, H. M. (1985). “La calle que los marxistas nunca entendieron”, *Comunicación y Cultura en América Latina*, (14): 81-94.
- Cruz-Malavé, A. (2002). “Colonial figures in motion: globalization and translocality in contemporary Puerto Rican Literature in the U. S.”, *Centro Journal*, XIV (2): 5-25.
- De Oto, A. (2011). “Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial”, *Tabula Rasa*, (15): 149-169.
- Derrida, J. (1975). “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, trad. de J. M. Arancibia, Madrid: Fundamentos, 93-261.

- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*, trad. de Ángel Abad, Buenos Aires: Abraxas.
- Fu-Kiau, K. (2001). *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Tying the Spiritual Knot, Principles of Life & Living*, Nueva York: Athelia Henrietta Press.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- Gatens, M. (1996). *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, Nueva York: Routledge.
- Glissant, É. (2005) [1981]. *El discurso antillano*, trad. de A. Marina Boadas y Amelia Hernández, Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Poetics of Relation*, trad. de Betsy Wing, Michigan: Michigan University Press.
- Greely, A. (1974) [1972]. *El hombre no secular: persistencia de la religión*, trad. de J. Valente, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Guha, R. (1988). "Preface", en: Guha, R. y G. Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Nueva York: Oxford University Press: 35.
- Herlinghaus, H. (2013). *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety*, Nueva York: Bloomsbury.
- \_\_\_\_\_. (2018). *The Pharmakon: Concept Figure, Image of Transgression, Poetic Practice*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Jenkins, R. (2000). "Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the millennium", *Max Weber Studies*, (1): 11-32.
- Kutzinski, V. (1993). *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Lasalle, A. (2007). "Bambula", *Güiro y Maraca*, Vol. 11, N° 2: 11-15.
- Laviera, T. (1979). *La carreta made a U-turn*, Houston: Arte Público Press.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Mixtura*, Houston: Arte Público Press.
- López, A. (2018). "El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat", *Líneas: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, N° 11. Recuperado de El devenir menor de la poesía latina de los Estados Unidos: minoría, marginalidad y literatura menor en la obra de Tato Laviera y Gustavo Pérez Firmat.

- \_\_\_ (2021). “Del peligro de la mulata-antilla a la liberación de la mujer-conga: en torno a la representación del cuerpo de la mujer en la poesía negrista”, *Cuarenta Naipes, Revista de Cultura y Literatura*, Vol. 3, N° 5: 288-316.
- Luis, W. (1992). “From New York to the World: An Interview with Tato Laviera”, *Callaloo*, 15 (4): 1022-1033.
- Machuca, A. (2015). “El pensamiento mágico en el mundo secularizado”, *Dimensión Antropológica*, Año 22, Vol. 63: 41-69.
- Maffesoli, M. (2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*, trad. de Ariel Shalom, Buenos Aires: Dedalus Editores.
- Maglia Vercesi, G. (2005). “Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico”, *Cuadernos de Literatura*, X (19): 67-84.
- Martínez Diente, P. (2006). “‘Words Without Borders’: A Bilingual Conversation with Tato Laviera”, *Afro-Hispanic Review*, 25 (2): 151-158.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona: Planeta.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris: Verdier.
- Mignolo, W. (1998). “Diferencia colonial y razón postoccidental”, *Anuario Mariateguiano* Vol. X, N° 10: 171-188.
- Miller, I. (2004). “The Formation of African identities in the Americas: Spiritual ‘Ethnicity’”, *Contours*, Vol. 2, N° 2: 193-222.
- Morris, A. (2008). “Performing Dance/ Writing Dance: Embodiment and the Question of Female Agency in Afro-Antillean Poetry and Culture”, *Revista de Estudios Hispánicos*, N°42: 391-414.
- Nwankwo, I. y M. Diouf (eds.) (2010). *Rhythms of the Afro-Atlantic world: Rituals and Remembrances*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ortiz, F. (1963) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Quintero Rivera, Á. (1998). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI.
- Ramos, J. (1993). “Cuerpo, lengua, subjetividad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (38): 225-237.
- \_\_\_ (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Caracas: El perro y la rana.

- \_\_\_ (2010). “Descarga acústica”, *Papel máquina*, II, N°4: 49-77.
- Ritzer, G. (2005). *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*, California: Pine Forge Press.
- Rivera, R. (2010). “Bomba puertorriqueña y palos dominicanos en Nueva York: de diásporas y mitologías de la liberación”, *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, N° 26: 3-26.
- Rivera Casellas, Z. (2011). “La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña”, *Cincinnati Romance Review*, N° 30: 99-116.
- Sánchez González, L. (2001). *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*, Nueva York: New York University Press.
- Schechter, J. (1994). “Divergent Perspectives on the “Velorio del angelito”: Ritual Imagery, Artistic Condemnation, and Ethnographic Value”, *Journal of Ritual Studies*, Vol. 8, No. 2: 43-84.
- Sirvent Ramos, Á. (1987). “En torno al texto. El texto como significancia”, *Anales de filología francesa*, N° 2: 147-156.
- Soto-Crespo, R. (2002). “The Pains of Memory: Aberrant Spaces, Historical Anxieties, and National Images of Mourning in Puerto Rican Art and Literature”, *MLN*, Vol. 117, N°2: 449-480.
- Taussig, M. (2002) [1987]. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, trad. de Hernando Valencia, Bogotá: Norma.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*, México: F.C.E.
- Tonkonoff, S. (2010). “¿Qué es y para qué sirve una heterología?”, *Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5058/ev.5058.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5058/ev.5058.pdf).
- Vattimo, G. (1996). *Crear que se cree*, trad. de Carmen Revilla, Buenos Aires: Paidós.
- Weate, J. (2000). “Fanon, Merleau-Ponty and the Difference of Phenomenology” en: R. Bernasconi (ed.), *Race*, Massachusetts: Blackwell, 169-181.
- Weber, M. (1972). *El político y el científico*, trad. de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial.



## **Encarnaciones del aparecido Sobre *Crítica de la razón negra* de Achille Mbembe**

*Patricio Montenegro*

En un debate de mediados de los años 90, Ernesto Laclau (1996) hace una refutación parcial de la tesis central sostenida por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993). En este libro Derrida interroga, en una trama intertextual que vincula a *Hamlet* con el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels –prácticamente el tiempo mismo de la modernidad occidental– un área de indecidibilidad que disuelve la frontera entre espíritu y espectro, entre lo esencial y lo aparential, entre concepto e ideología. De acuerdo con este movimiento deconstructivo, que Derrida coloca en el epicentro de la crisis logo-euro-céntrica, el ser no puede autofundarse sin la asistencia de una aparición, espectro o forma, suplemento radical que revela inexorablemente, con su aparecer, la historicidad y la contingencia de la escena de autofundación. Lo sabe la tragedia shakespeariana cuyo dislocado tiempo presente de la Dinamarca putrefacta no se completa sin el espectro de la interpelación paterna; lo saben los ensayos de Marx que revelan, una y otra vez, en el vacío ontológico de la agencia burguesa, la presencia espectral de su ideología. Si bien Laclau coincide con el planteo de que la deconstrucción del discurso eurocéntrico es el punto de partida imprescindible para realizar el pasaje al acto de una transformación radical, la base de una promesa que, en palabras del filósofo africano, exige una justicia mesiánica que no puede ser absorbida por la ley, sus críticas apuntan a cuestionar la continuidad inmanente, que Derrida parece sugerir, entre el espacio de indecidibilidad estructural y la promesa abierta al sentido del porvenir. Lo que falta, afirma el intelectual argentino, es una mediación entre estos dos polos radicalmente heterogéneos, un acto de decisión política, que no por secular es menos radical y mesiánico, a partir del cual una de las manifestaciones de ese espacio de indecidibilidad, una de esas apariciones en las que

cuerpo y espectro se mezclan indefectiblemente, pase a encarnar el espíritu, el sentido; la figura o metáfora, no la sustancia ni la esencia, capaz de convocar, como el padre de Hamlet, un porvenir reparador para el presente dislocado.

Esta lógica de la encarnación que propone Ernesto Laclau parece ser la operación teórica central que realiza Achille Mbembe en su ensayo *Crítica de la razón negra* (2013). Allí el filósofo camerunés invoca los espectros de la cruenta historia de África, los desterrados por la esclavitud, los masacrados y mutilados por las cacerías y las guerras coloniales, pero también los fantasmas y aparecidos imaginados por la literatura, la pintura, la escultura y las prácticas religiosas y los restituye al presente dislocado del continente con miras a participar de la decisión política de refundar una comunidad exenta de los estigmas oprobiosos del pasado. La selección, recuperación y resignificación de nombres, prácticas y experiencias instituidas en las etapas colonial y neocolonial pero reelaboradas por sus damnificados, muchos de ellos escritores, artistas, religiosos, ensayistas o militantes de derechos civiles –*el llamamiento de la raza*, en palabras de Mbembe– constituye para el autor el primer movimiento del acto hegemónico tendiente a reparar las heridas, restituir la identidad negada y avanzar en la construcción de una comunidad humana no sesgada por el racismo. Así, la indagación pormenorizada del inconmensurable despojo del continente, resultado de la acción conjunta del capitalismo, el colonialismo y la trata atlántica de esclavos, no pretende ser aquí un lamento intelectualizado y poetizado; por el contrario, supone una profunda reflexión sobre la negritud, África y la raza siempre abierta a la tarea filosófica, cultural y principalmente política de restablecer y resacralizar el expoliado significado de lo comunitario.

Precisamente por esa razón, porque el arte y la literatura africanos tienen un papel protagónico en la operación hegemónica, cultural y política de decidir qué espectros del pasado pasarán a formar parte de qué espíritu del futuro, las siguientes líneas no quieren ser el mero comentario del análisis fenomenológico de la negritud –brillante, por cierto–. El objetivo es más bien poner en diálogo sus lúcidas afirmaciones con diferentes expresiones del cine, la literatura y la teoría literaria. En total coincidencia con Achille Mbembe vamos a decir, anunciando

al mismo tiempo el tono programático de nuestro trabajo, que muy lejos de dobligar, disciplinar o neutralizar los espectros de una ideología –en este caso, el racismo colonial–, el arte los expone en todas sus potencias, colocando a flor de piel sus multiplicidades, excesos, ambivalencias y líneas de fuga. Porque es en las formas intelectuales y artísticas, en las posibilidades que ofrece el arte de rememorar, resignificar y reelaborar las pesadillas del pasado, donde radica la promesa de restitución del tejido social.

El ensayo inicia con el concepto de *razón negra* (2016 [2013]: 33), que su autor define como el conjunto de voces que justifican la colonización del continente africano, la *conciencia occidental del negro* (2016 [2013]: 55). Tres son los nombres que articulan esta racionalidad tan particular: *negro*, *raza* y *África*. Los términos *negro* y *negritud* designan, en la perspectiva del colonizador europeo, la más brutal reducción al objeto, la materia inanimada, lo mineral, lo osificado, el vacío de sentido, lo negativo; el devenir animal sin conciencia de sí. Paradigma por excelencia del otro, el sujeto *negro* significa lo instintivo, primitivo, pulsional e irracional. Si se identifica con la máscara y los huesos de sus parientes muertos, dice el discurso colonial, es porque su esencia es lo impostado y lo inerte. En conjunción, *raza negra* es la división, de facto o pseudocientífica, para estigmatizar, excluir, segregar. El grupo social así denominado es lo vacío, lo falso, el excedente, el simulacro que legitima la dominación. *Raza negra* es todo lo que cae más allá de la concepción eurocéntrica del ser humano, del sujeto de derechos civiles y políticos. *Raza* es la premisa de prehumanidad o humanidad en ciernes que se propone como fundamento de la violencia colonial civilizadora. Finalmente, el coro de impetuosas voces cierra con *África*, lugar de la oscuridad, lo inescrutable, la ausencia de responsabilidad, de justicia, de comunidad y de sentido. El continente lóbrego donde impera la ley del más fuerte y la guerra tribal, excusas para la intervención colonial e imperial.

A la luz de tales ideas el recuerdo de infancia de los mapas publicados en revistas infantiles donde África aparece delineada como una extensa sabana repleta de animales selváticos mientras que Europa está representada por bailarinas, labradores

y ciudadanos bañados en color local ha perdido todo su carácter naif. También Chinua Achebe (1977) observa el rol central que ostenta este contraste en las ideologías imperialistas al sostener, en su comentario crítico sobre *El corazón de las tinieblas*, que la novela despliega la necesidad de la psicología occidental de establecer África como contraste negativo de Europa (2014 [1977]: 14). La tragedia según Conrad, nos cuenta el escritor nigeriano, comienza cuando el hombre blanco europeo abandona su lugar acostumbrado. Cuando deja de navegar por el río Támesis para hacerlo por el río Congo, cuando se mueve del continente blanco al continente negro, cuando abandona su esposa blanca para retozar con una amante negra. En total concordancia con las tesis de Mbembe, la lectura de Achebe, a la vez que denuncia la naturalización del racismo en gran parte de los estudios literarios europeos dedicados a Conrad, postula que en *El corazón de las tinieblas* África es el campo de batalla metafísico, desprovisto de cualquier humanidad, donde el europeo, que sí cuenta con esta propiedad, entra por cuenta y riesgo (2014 [1977]: 20), mientras que Europa, en contrapartida, es el espacio que legitima su civilización mediante esta estructura binaria.

Apenas seis años antes de la célebre conferencia de Achebe sobre Joseph Conrad, discurso que inaugura prácticamente los estudios literarios poscoloniales, Gillo Pontecorvo estrena *Queimada* (1969). Alegoría del extractivismo colonial y esclavista en América –la historia se sitúa en la isla de Queimada, bautizada así por los portugueses luego de incendiarla íntegramente a causa de una rebelión de esclavos–, el film expone con creces, al igual que Mbembe y Achebe, la triple reducción del esclavo a las categorías de mercancía, instrumento e instinto animal. Da lo mismo si son explotados sin descanso por los portugueses o amotinados en las sombras por los ingleses, en *Queimada* los negros son siempre cosas, medios, armas, valores o animales de carga. Su condición de subhumanos, impuesta por el mundo occidental, no cambia en absoluto con el pasaje del régimen colonial portugués –por referencia alegórica, también español– al neocolonial inglés. No importa si es arreado como ganado con grilletos, fusilado por el mínimo intento de rebeldía o alcoholizado con ron y provisto de armas para catalizar sublevaciones, el afrodescendiente es catalogado por la cosmovisión europea

—por la *consciencia occidental del negro*— como el sujeto exento de responsabilidad. Al respecto son muy interesantes dos reflexiones gemelas que hacen Achebe y Pontecorvo sobre el habla de los negros. En la ya citada disertación Achebe afirma que Conrad les niega a los nativos del Congo la capacidad de articular un lenguaje y en su lugar les asigna “un violento balbuceo de sonidos extraños” (2014 [1977]: 18). La conclusión del autor es que el acto literario de arrebatárles a los negros su competencia lingüística implica una segunda violencia que se suma a la ya ejercida sobre el cuerpo. Es la violencia simbólica sobre sus palabras, sobre sus propias capacidades discursivas, lo que les arrebató de plano la posibilidad de convertirse en sujetos agentes. Por su parte, Pontecorvo traduce a imágenes esta perspectiva occidental del negro despojado de lenguaje. Magistralmente interpretado por Marlon Brando, Sir William Walker es el inglés contratado por la corona británica para promover disturbios y sublevaciones de esclavos y negros liberados en la isla con la finalidad de derrocar al gobierno colonial portugués e imponer un régimen neocolonial subordinado al imperialismo inglés. El agente inglés opera en *Queimada* con el presupuesto de que los negros no piensan por sí mismos, no pueden articular sus propias ideas ni tomar decisiones en consecuencia; se comportan, por el contrario, como animales, atados a impulsos instintivos. Si bien la mayoría de ellos actúa con sumisión debido al temor que les inspira el amo portugués, razona Sir Walker, hay algunos, muy pocos, que tienen el valor para enfrentarlo, porque el instinto que los moviliza es el odio antes que el miedo. Partiendo de este tópico central de la conciencia eurocéntrica y colonial del negro el inglés encuentra al aguerrido José Dolores y trata de convertirlo en el líder de un alzamiento contra el dominio portugués de la isla. No obstante ello, con el desarrollo de la historia, José Dolores se va sustrayendo de los planes del inglés a medida que elabora sus propias ideas sobre su condición de líder de un pueblo subyugado y adquiere así un sentido de la responsabilidad. A través de acercamientos de zoom y primeros planos contrapuestos de Sir Walker y José Dolores, la película nos cuenta un duelo, un enfrentamiento entre dos visiones antagónicas de la negritud y la raza: la concepción instrumentalista y mercantilista de la raza

y la negritud, con la que los ingleses pretenden hegemonizar la isla, versus la perspectiva de José Dolores, el afroantillano que comprende que, gracias a la experiencia vivida con Walker, la libertad regalada no es auténtica libertad. En pleno acuerdo con Achebe y Mbembe, el film *Queimada* sostiene en su línea argumental que para los africanos y afrodescendientes no existe una violencia civilizadora occidental que les resulte más beneficiosa que otra. Sobre el final de la película, se hace patente que lejos de favorecer el desarrollo íntegro de los nativos, sus libertades y derechos humanos, el sistema neocolonial inglés que suplanta, desde principios del siglo XIX, el viejo modelo colonial español y portugués, no hace más que actualizar el racismo en el nuevo contexto histórico generado por la doble revolución europea del siglo XVIII (Hobsbawm, 1999 [1962]).

El tema de *Queimada* es precisamente el segundo eje importante que estructura el ensayo de Mbembe: la tesis de que el racismo, lejos de desaparecer con el fin de la trata atlántica de esclavos y el comienzo de los procesos de independencia americanos, se torna, en la era poscolonial y posesclavista, más global, más efectivo y más sofisticado.

Las concepciones modernas de liberalismo y democracia, explica el autor, son inseparables de la plantación y la colonia, no sólo porque les permiten a los europeos maximizar ganancias al menor costo, sino además porque bajo consignas como el *miedo a la raza negra* o el *peligro de la raza* les es posible garantizar la libertad y la igualdad formales de los sectores privilegiados (2016 [2013]: 139). Amparado en una cita de Foucault, Mbembe afirma que la producción de libertad bajo el liberalismo implica siempre el establecimiento de limitaciones, controles y coerciones fundados en alguna clase de amenaza. Más aún, con la expansión ilimitada del capitalismo neoliberal apuntalado en la práctica generalizada de la mercantilización integral del sujeto humano el racismo no se vuelve un objeto de museo, como proclama el tan promocionado consenso republicano-liberal. Antes bien, la antigua experiencia de la esclavización y colonización de africanos y descendientes se erige en modelo para el control y disciplinamiento de todo tipo de subalternidades. El mundo contemporáneo, nos advierte Mbembe, incluso después de la abolición de las leyes de segregación en América y África, conti-

núa produciendo libertades para pocos a costa de la coerción de muchos sectores subalternizados, racializados y estigmatizados con la marca de la bestia. Los escenarios dantescos caracterizados por la zonificación, la balcanización, la tecnovigilancia y las guerras asimétricas, situados en Palestina, Irlanda, Irak, Líbano, Siria y tantos otros lugares, forman parte de este *Zeitgeist* que el autor sintetiza con figuras retóricas como *racismo sin raza* (2016 [2013]: 26) y *devenir negro del mundo* (2016 [2013]: 27).

El film *King Kong* (1933) transpone al género de terror el ideologema del racismo en los tiempos neocoloniales. Estrenada en Nueva York sesenta y ocho años después de la abolición de la esclavitud y en plena vigencia de las leyes de segregación en muchos estados de EE.UU., la película evita colocar a los africanos en el rol actancial del enemigo, la amenaza negra, pero síndica sus prácticas, hábitos y costumbres más icónicos como fuente del mal, la perversión, la crueldad, el instinto animal y el goce destructivo. En busca de material impactante para su nueva película, el director Carl Denham emprende un viaje en barco hacia una isla misteriosa y cartográficamente inhallable llamada Calavera, junto a su equipo de filmación y la actriz neoyorquina Ann Darrow que elige para la ocasión. Ya en la isla y a punto de comenzar el rodaje Ann es secuestrada por una tribu local, que el público estadounidense puede identificar con un colectivo africano de algún grupo étnico bantú, y entregada como ritual sacrificial a un gorila de proporciones sobrenaturales que habita un sector amurallado y santuarizado por los nativos. El argumento no puede considerarse directa y ostentamente racista porque no representa a viva voz la satanización de África y la negritud. El sujeto símil africano no invade territorio europeo o americano “blanco”, no viola a sus mujeres ni acribilla a sus niños. Por el contrario, el conflicto de dimensiones catastróficas ocurre cuando “el hombre blanco” osa cruzar la línea roja, la muralla en este caso, que lo separa de la cultura tribal africana. Kong no es desde ya un sujeto africano, “un negro”, pero aparece en la película como la expresión más cabal, sinecdótica, del deseo reprimido, del instinto animal, de la furia incontrolable y de las pulsiones caníbales y destructivas de “los negros”. Cuando el equipo de filmación de Denham cruza el límite de las razas, de acuerdo con la cosmovisión racista, los

lugareños sienten la tentación irresistible de entregarle a Kong “la mujer de oro”, que así la llaman, con el fin de purgar y sofocar sus inhumanos deseos ancestrales, preservando así la armonía interna de la aldea. Gracias a esa “mujer blanca”, que vale seis de las “negras”, según el jefe tribal le hace saber a Denham, la expectativa de controlar el goce mortífero oriundo del África profunda, ancestral y prehistórica parece más que cumplida. Cuando esa furia contenida, cercada, sacralizada y ritualizada es desterritorializada e irresponsablemente trasladada a Nueva York, inmediatamente se desata la catástrofe. Porque King Kong, según la razón negra acuñada por el mundo occidental para legitimar el racismo y la segregación, no es un “negro”, pero es peor que un “negro”, es la liberación del goce africano. Contemporánea de las leyes Jim Crow y del pequeño Apartheid de facto que precede al gran Apartheid legal sudafricano, la película defiende, bajo el formato del género de horror, la necesidad de la segregación: si se mantienen los cercos, las murallas, las líneas rojas que separan las razas, la amenaza negra estará debidamente controlada.

El subgénero de terror zombi, también creado en los albores de la década dorada del cine hollywoodense, representa una variante de la misma temática. Lo más significativo de estas películas, casi siempre ambientadas en plantaciones antillanas, es que el ritual vudú de la zombificación, cuando se mantiene dentro del círculo de los hábitos y costumbres de los afrodescendientes, no ocasiona *per se* el conflicto que da sentido al género, el suceso repugnante que causa pavor en el espectador, sino que se limita a nutrir el color local, la situación inicial que naturaliza la vida social caribeña. Al igual que en King Kong, la trama requiere que un personaje “blanco”, criollo, estadounidense o europeo –eurodescendiente, para usar un adjetivo en espejo–, transgreda la línea divisoria de las razas y haga usufructo de la hechicería “negra” para generar de esta forma el acontecimiento dramático y terrorífico. Sólo cuando el “hombre blanco”, signado por la conciencia y la responsabilidad, se apropia de las prácticas religiosas afroanimistas a los fines de producir esclavos en condiciones sobrehumanas, ideales para todo esclavista, el cine de zombis alcanza el clímax propio de los films de horror.

La primera película de este subgénero, *White Zombie* (1932), nos cuenta que Neil y Madeleine, una joven pareja estadounidense, aprovechan una invitación a Haití hecha por un amigo de ella para contraer matrimonio en un lugar paradisíaco. Lo que ellos no saben es que Charles Beaumont, el terrateniente y colono que realiza el convite, busca con el agasajo la excusa para declarar a Madeleine su amor y ofrecerle, él también, casamiento. Frente a la negativa de la muchacha, Charles pide a Legendre, el hechicero vudú que lo sirve en la plantación, que la zombifique y la entierre con el objetivo de concretar, luego de la partida de Neil, el añorado desposorio. Ya desde el primer contacto con la isla los recién llegados se topan con muertos vivientes y traficantes de cadáveres, pero estas costumbres, debidamente explicadas por el cochero, no constituyen para los protagonistas una amenaza en sí mismas, sino que forman parte del ambiente pintoresco de la isla. El problema sobreviene cuando el terrateniente Charles Beaumont, con ese apellido tan francés, apela, movido por los celos, la envidia y el resentimiento, a la hechicería vudú y sus rituales para convertir a su amada en una esclava zombi.

En el film *I walked with a Zombie* (1943) una familia propietaria de una plantación azucarera en San Sebastián contrata una enfermera canadiense para suministrar cuidados intensivos a una de sus integrantes, Jessica Holland, paciente en una suerte de estado vegetativo por razones desconocidas. La enfermera Betsy Connell se compromete a tal punto con la familia y el trabajo encomendado que se enamora de Paul Holland, esposo de la mujer enferma y terrateniente de la plantación, y con el propósito de verlo feliz se propone hacer todo lo posible para develar el enigma y mejorar la salud de Jessica. Así, por recomendación de la criada familiar, Alma, Betsy lleva a Jessica a un templo vudú, un *houmfort*, con la esperanza de hallar la cura de su mal a través de los rituales animistas que practican los afrodescendientes de la isla. Los principales tópicos del subgénero zombi antillano se activan. La ceremonia vudú realizada en el templo bajo la dirección de un *houngan*, sacerdote vudú, con sus bailes al ritmo de los tambores, sus muñecos, sus estados de trance y posesión, no representa ningún problema para nadie en la isla. Incluso los médicos y religiosos de formación europea incorporan y naturalizan

algunas de sus prácticas por considerarlas inofensivas. Pero en el momento que Betsy encamina a Jessica hacia el hounfort cruza la línea roja, rompe la barrera que mantiene las razas separadas y ordenadas según el discurso segregacionista y desencadena, en el nivel narrativo, la catástrofe. En el punto más alto de tensión dramática la señora Rand, madre de Paul y su medio hermano Wesley Rand, confiesa que, al descubrir que Jessica planeaba huir con Wesley, la sometió a un ritual de zombificación para mantenerla en estado de muerte viva e impedir el desmembramiento de la familia. En una de las versiones más estilizadas y sofisticadas del género su director, Jacques Tourneur, morigeró los estereotipos neorracistas con magistrales recursos estéticos y narrativos que aportan a la trama significados ambivalentes –¿Jessica está en coma producto de una fiebre tropical o está realmente zombificada? ¿La señora Rand verdaderamente le practicó a su nuera hechicería vudú o está sugestionada por la larga convivencia con los nativos? ¿Se trata de una película de terror o de un melodrama?–. Con todo, el nudo central del film no se aleja demasiado de los tópicos que sostienen, naturalizan y estructuran el racismo poscolonial: si los blancos no toman debida distancia de la magia y la hechicería provenientes del continente oscuro, la hecatombe será inminente.

Con el lanzamiento de *La serpiente y el arco iris* (1988) el género se las arregla para mantener sus constantes temáticas y estructurales veinticuatro años después de abolidas las leyes Jim Crow de segregación racial en EE.UU. El antropólogo de Harvard Dennis Alan es enviado a Haití por una mega compañía farmacéutica estadounidense bajo la misión de investigar el polvo de zombis. La empresa cree que algunos de los componentes de este preparado pueden ser usados para fabricar una súper anestesia capaz de reportarle cuantiosas ganancias. Al igual que en las películas anteriores, el ambiente sórdido, lúgubre y amenazante que experimenta el antropólogo en Haití no nace de la responsabilidad del pueblo haitiano, no radica en sus costumbres y rituales religiosos. La mujer de la que se enamora Alan, Marielle Duchamp, y su único ayudante y aliado en la isla siniestra, el houngan Lucien Celine, son nativos que profesan la religión vudú; dos personajes connotados con valores éticos positivos. En *La serpiente y el arco iris* la fuente del

daño, el vicio y la perversión proviene de la doble instrumentalización política de la religión animista caribeña. Primero, la perversa utilización que hace el gobierno de ultraderecha, racista y demagógico de Jean-Claude Duvalier, reclutando sacerdotes vudú para formar fuerzas paramilitares que asesinan opositores y mantienen el orden a pura coerción. Segundo, la apropiación de la droga haitiana por parte de una insensible corporación farmacéutica a la que no le importa sacrificar la vida de los nativos ni la de sus compatriotas con tal de convertir el polvo de zombis en una mercancía que haga explotar sus acciones en los mercados bursátiles. Nuevamente, si las prácticas animistas de los afrodescendientes se mantienen dentro de los límites de la esfera social y cultural caribeña, su signo no será otro que el de lo folklórico, lo colorido, la inocencia animal o subhumana, el paisaje natural de las bellas Antillas, pero si caen en manos de viles corporaciones occidentales o de la élite mestiza de los Duvalier, o sea, del sujeto humano considerado responsable por la cosmovisión eurocéntrica, las potencias más oscuras del vudú serán liberadas convocando un destino nefasto. La premisa resulta inequívoca: los negros no tienen maldad, pero tampoco responsabilidad, son animales salvajes en una sabana global, poscolonial y posracial, razón por la cual deben estar siempre tutelados por sujetos humanos, blancos y juiciosos. Más de cincuenta años de cine de terror hollywoodense dedicado al tema de la negritud demuestran, sin necesidad de alcanzar el nivel consciente, que la muralla de King Kong no ha desaparecido; por el contrario, hoy presenta dimensiones globales, al este y al oeste de la isla calavera. La muralla invisible que separa las razas en el *devenir negro del mundo*.

La trilogía de *Irlanda*, a cargo de los coterráneos Jim Sheridan y Terry George, exhibe con planos de intensa sensibilidad la problemática de la expansión del *racismo sin razas* y su complicidad con el capitalismo global neoliberal a fines del siglo XX. En la primera parte, titulada *En el nombre del padre* (1993), Gerard Conlon, un joven disperso y no comprometido con los problemas de su tierra, es condenado a cadena perpetua por un atentado terrorista que no cometió. Durante su larga estancia en una cárcel de máxima seguridad británica, Gerard experimenta un pequeño *apartheid* de facto, una estructura de

castas formada por afrodescendientes, irlandeses, latinos e ingleses donde estos últimos reciben de las autoridades carcelarias un trato privilegiado: pueden ejercer violencia con cierta libertad, son excluidos de los castigos más graves y ofician ocasionalmente de agentes parapoliciales. En la segunda parte de la trilogía, *En el nombre del hijo* (1996), dos jóvenes de Belfast, militantes del IRA, son condenados a prisión por un atentado terrorista. Aquí los tecnócratas de la seguridad al servicio del gobierno de Thatcher tienen un papel protagónico en la producción de una casta carcelaria de internos irlandeses a la que despojan de los más básicos derechos humanos. Verdaderos artífices del neorracismo británico diseñado con estrategias biopolíticas y tecnocientíficas, estos expertos de la vigilancia racial no sólo les niegan a los internos del IRA su condición real de presos políticos, sino que los obligan a circular desnudos por el pabellón y a evacuar sus excrementos en las habitaciones, con todo el impacto en la salud física y psicológica que ello acarrea. Ningún racista inglés del siglo XIX se animaría a admitir que los irlandeses, desde el punto de vista del imperio, son una raza inferior, merecedora por tal motivo del cercenamiento de derechos y beneficios sociales, tampoco lo harían los funcionarios de seguridad de los gobiernos neoliberales de fines del siglo XX y principios del XXI; Jim Sheridan y Terry George sí se animan, por eso convierten la cárcel británica en una metáfora sensible, dramática y fuertemente iconográfica de la discriminación policial, laboral, habitacional y electoral en Irlanda del Norte.

Llegamos finalmente al tercer eje que organiza los argumentos de Mbembe: la interpelación que realiza a la cultura y la intelectualidad africanas bajo la consigna de reontologizar el cuerpo desmembrado de África, devolverle el ser rapiñado por el colonizador esclavista. Una suerte de lógica de la encarnación, en el sentido de Laclau, operada a través de un movimiento dialéctico capaz de transformar la negatividad, lo negado, en una nueva positividad (2016 [2013]: 283). *Crítica de la razón negra* significa ante todo una crítica de la negritud que genere el espacio para pensar posibilidades de autoafirmación identitaria y de reparación de la identidad humana negada por el racismo. Un ejercicio ético y estético de reacentuación en el que la raza deje de ser lo impostado y lo inferior para pasar a ser

el fundamento de una comunidad nacional negra, sí, pero con aspiraciones universales, o sea, la base moral de la solidaridad política. Una retórica de la diferencia con miras a activar el deseo de soberanía política.

Las formas modernas del arte y la religión, este es uno de los postulados más fuertes de Mbembe, deben asumir un papel central en la tarea de secularizar lo sagrado y aportar viejos/nuevos fundamentos ontológicos al porvenir de las comunidades africanas. Las memorias literarias, por ejemplo, que piensan la memoria colonial como pérdida y reclamo de una deuda del colonizador. Memorias negras, así las llama (2016 [2013]: 172), porque recuperan el secreto de la dominación fetichista y el sometimiento del indígena por su deseo del objeto. La memoria como restauración del yo negro a partir de la revelación de la violencia originaria de la pérdida del nombre propio. También la escultura, la arquitectura y el arte en general asumen la misión parareligiosa de curar a Occidente de su memoria desgraciada.

Si lo negro es el excedente y lo falso desde su institución esclavista, la novela negra moderna, denominada así no por el detective acuciado sino por el negro mutilado y enajenado que la escribe, resignifica y reacentúa lo impostado, lo muerto y lo vacío en términos de multiplicidad. Así, lo real negro es lo múltiple, el rizoma, la muerte en la vida y la vida en la muerte, la metamorfosis, el devenir animal, el poder de la sombra, la potencia del zombi, el resplandor del negro, el brillo propio, la autonomía del doble. Mbembé alienta así una literatura africana de la multiplicidad. Apariciones, restos de cuerpos, ritos, danzas y resplandores. El flujo, el fantasma y el esquizofrénico contra la cosificación del cuerpo. La diferencia, lo incalculable y las líneas de fuga de la razón negra que obstaculizan las tecnologías disciplinarias de la negritud (2016 [2013]: 213).

El ensayo de interpretación social y político es un género que no puede quedar al rezago en esta deontología del arte y la religión que nos propone Mbembe. Así, por ejemplo, Marcus Garvey piensa el continente africano como el espacio que habilita los derechos de soberanía de la raza (2016 [2013]: 244); África como promesa de redención. Así también Aimé Césaire, desde la poesía y el ensayo, escribe la dialéctica de lo negro y la

negritud. Contra el eurocentrismo, rehabilita la singularidad y la diferencia de lo negro. Lo negro como imposición, pero también como promesa y lucha obstinada por la libertad (2016 [2013]: 246). Insoslayable en esta reflexión es Frantz Fanon, cuya mistificación de la violencia negra interpela al pueblo colonizado y lo iguala con el colonizador en relación con la muerte. Una contraviolencia ética que abre las puertas de un diálogo entre iguales (2016 [2013]: 259).

La religión también tiene un rol, dentro de este proyecto, de cura contra la degradación generada por el racismo. El cristianismo y el islam aportan metáforas para renovar la promesa de redención, restitución y renacimiento. No para reproducir la tradición negra y sus mitos, sino para reinventarlos. La militancia negra, los nacionalismos negros de descolonización deben apropiarse de su retórica de salvación, deben recrear una y mil veces el vía crucis alegórico de la esclavitud.

Desde diversas perspectivas nacionales, políticas, estéticas e ideológicas el cine que asume como propio el proyecto de descolonización le ha dado un lugar central al problema de la reacentuación de la identidad negra. El film *Malcolm X* (1992) narra los momentos más significativos de la vida de este insigne líder religioso y militante de los derechos civiles en EE.UU. La película abre con un discurso encendido del activista dramáticamente superpuesto a un montaje que alterna la filmación casera de la terrible represión policial padecida por Rodney King, hecho que da lugar a las revueltas de Los Ángeles de 1992, con el plano fijo de una bandera estadounidense prendiéndose fuego hasta quedar reducida a una letra x. En el sermón que se escucha coreado por los hurras de sus feligreses, Malcolm X acusa al hombre blanco de asesino, secuestrador, violento, ladrón, negrero e inmoral; y luego de afirmar que ellos mismos, los negros, son la prueba viviente de tan inhumano crimen, procede a refutar por falsa e hipócrita la ciudadanía de los afrodescendientes americanos. Al igual que Marcus Garvey en África, Malcolm X emprende con estas diatribas contra la sociedad anglosajona un lento, calculado y paciente trabajo negativo de destrucción de la ideología republicana racista, requerimiento imprescindible para forjar una comunidad nacional negra, autónoma y soberana que sea capaz de garantizar auténticos derechos civiles y políticos para

los descendientes de esclavos en América. El plano secuencia de la bandera que deviene, por la fuerza implacable del fuego, una X, el signo de la falta, pero también el signo que visibiliza la identidad rapiñada por el esclavista, acompaña figurativamente el movimiento dialéctico que va de la negación a la autoafirmación. En la película *Grita libertad* (1987) el activista antiapartheid Steve Biko narra a un periodista liberal sudafricano el aprendizaje experiencial determinante de su posición política, la noción de que en Sudáfrica no sólo los buenos empleos son blancos, también el conocimiento, la tecnología, los deportes y los servicios de salud y educación. En un mundo donde los eurodescendientes son los privilegiados que producen y consumen mientras que los nativos son relegados al margen de este circuito de producción –el gueto–, no es nada difícil, le plantea Biko al editorialista Donald Woods, que estos se sientan inferiores desde su nacimiento. Para contrarrestar ese ideograma que ha marcado a fuego la historia sudafricana, el activista crea y administra, desde el movimiento llamado Consciencia Negra, una clínica para negros, con personal negro y dirigida por una doctora negra. Biko está convencido de que la mejor forma de combatir el sentido de inferioridad impuesto a los nativos por las élites blancas es infundirles el orgullo y la confianza necesarios para interpelarlos como agentes de su propio destino. En la línea de Césaire y Senghor, el activismo de Biko, retratado en la película, no aboga por la secesión de razas, sino por la toma de conciencia negra entendida como una singularidad que deconstruye por dentro la falsa universalidad del eurocentrismo. La asunción de una negritud que, si bien en principio implica lo impuesto por la hegemonía blanca sudafricana, el sufrimiento y el despojo, en un segundo movimiento, dialéctico desde ya, también puede significar la esperanza y la lucha obstinada por la libertad.

En la película *Hotel Ruanda* (2004) el director de un prestigioso hotel del país homónimo toma la decisión de preservar allí la vida de mil doscientas víctimas de la sangrienta guerra civil ruandesa, pertenecientes tanto a la etnia Hutu como a la Tutsi. En el punto más alto de la gradación dramática, cuando el gerente Paul Rusesabagina ha perdido todos los favores, privilegios, contactos e influencias que supo cosechar en el pasado lisonjeando a las élites del país, comprende, acuciado por la

situación límite, que la división étnica entre Hutus y Tutsis carece de cualquier fundamento natural o cultural y sólo encuentra sustento en intereses, necesidades y caprichos coloniales. El camino de la experiencia del otrora prominente director del Hôtel des Mille Collines se cruza con la afirmación de Achille Mbembe de que las memorias africanas restituyen y reclaman la vieja deuda del colonizador en cuanto recuperan la memoria de la dominación. Esa deuda originaria, en Ruanda, no es otra que la cínica narrativa colonizadora de dos razas ficticias eternamente enfrentadas y *Hotel Ruanda*, de la mano de Terry George, nuevamente, se permite exhumarla.

En *La última ola* (1977), un abogado de Sidney es asignado por el Estado australiano a un extraño caso judicial que implica a un grupo de aborígenes acusados de asesinato. Peter Weir, su director, inscribe el relato en el género fantástico moderno generando un marco de ambivalencia semántica que superpone el punto de vista neocolonial de los hechos narrados con la perspectiva aborígena de los mismos. Visto del lado de los eurodescendientes la historia trata de cinco nativos que asesinan a golpes a uno de sus pares en una pelea de borrachos. Pero si se la mira desde el lado de los indígenas la trama consiste en que uno de ellos es ajusticiado en cumplimiento de leyes ancestrales por robar objetos sagrados de la tribu. A través de planos acusos, hipnóticos y perturbadores, imágenes cuyo significado oscila indecible entre la pesadilla neurótica de un abogado pequeñoburgués y el sueño premonitorio de un juicio cósmico y apocalíptico a los crímenes imprescriptibles de la colonización de Oceanía, el film opera, desde su reversibilidad semántica, de un modo similar al concepto de *contra-violencia ética* de Fanon, citado por Mbembe (2016 [2013]: 261), que busca interpelar al pueblo colonizado para igualarlo con el colonizador. ¿Es la civilización occidental la que lleva adelante un juicio a la civilización nativa o viceversa? El críptico plano cerrado de la ola gigante que amenaza con destruir Sidney, seguido del primer plano del angustiado legista Richard Burton, que cierra el film, nos deja una sola certeza: el colonizado también tiene derecho a juzgar.

En el contexto de un cínico orden mundial que celebra y posterga la clausura del racismo, Achille Mbembe alienta, siempre desde una perspectiva crítica, la restitución, preservación y res-

tauración de todas las ideologías de la diferencia que se cocinan, desde el comienzo de la trata atlántica, en el fuego impiadoso de la colonización. Nos invita a evaluar todas las opciones históricas surgidas de la violencia originaria de la esclavitud, a sopesar todas las formas de respuesta a las denigrantes ficciones de la negritud, a reactivar la materia artística, religiosa, militante y práctica que servirá de base ontológica para la construcción de futuras comunidades africanas o afrodescendientes libres de racismo.

## Bibliografía

- Achebe, Chinua (2014) [1977]. “Una imagen de África: racismo en *El corazón de las tinieblas* de Conrad”, trad. de Cristóbal Gnecco, *Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia, N° 20, enero-junio: 13-25.
- Bhabha, Homi (comp.) (2010) [1990]. *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, trad. de María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bhabha, Homi (2007) [1994]. *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, Jacques (1995) [1993]. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid: Trotta.
- Fanon, Frantz (1999) [1961]. *Los condenados de la tierra*, trad. de Julieta Campos, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, Eric (1999) [1962]. *La era de la revolución, 1789-1848*, trad. de Felipe Ximénez Sandoval, Buenos Aires: Grjalbo Mondadori.
- Laclau, Ernesto (1996). *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires: Ariel.
- Mbembe, Achille (2016) [2013]. *Crítica de la razón negra*, trad. de Enrique Schmukler, Buenos Aires: NED-Futuro Anterior.
- Said, Edward (1996) [1993]. *Cultura e imperialismo*, trad. de Nora Catelli, Barcelona: Anagrama.
- Spivak, Gayatri (2010) [1999]. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, trad. de Marta Malo de Molina, Madrid: Akal.

## Películas

- Pontecorvo, Gillo. *Queimada*. Italia/Francia, United Artists, 1969.
- Cooper/Schoedsack. *King Kong*. EE.UU., Radio Pictures, 1933.
- Halperin, Victor. *White Zombie*. EE.UU., United Artists, 1932.
- Tourneur, Jacques. *I walked with a zombie*. EE.UU., RKO, 1943.
- Craven, Wes. *La serpiente y el arco iris*. EE.UU., Universal Pictures, 1988.
- Sheridan, Jim. *En el nombre del padre*. Irlanda/U.K./EE.UU., Hell's Kitchen Films, 1993.
- George, Terry. *En el nombre del hijo*. Irlanda/U.K./EE.UU., Castle Rock Entertainment, 1996.
- Lee, Spike. *Malcolm X*. EE.UU., Warner Bros, 1992.
- Attenborough, Richard. *Grita libertad*. U.K./Italia, Universal Pictures, 1987.
- George, Terry. *Hotel Ruanda*. U.K./Sudáfrica/Italia, Lionsgate/United Artists, 2004.
- Weir, Peter. *La última Ola*. Australia, United Artists, 1977.

# **III. Políticas**

**Arqueologías de lo sagrado en  
el arte y la ciencia**



## La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

Alejandra Mailbe

Este trabajo explora el modo en que varios intelectuales, en la Argentina de principios del siglo XX, vuelven en sus ensayos sobre el legado arqueológico del mundo andino para interpretar la riqueza mítica de los saberes prehispánicos y, de este modo –indirectamente–, compensar los efectos negativos de la secularización moderna –que les es contemporánea–, vivenciada como pérdida de la sacralidad del mundo.

El arqueólogo *amateur* Adán Quiroga (apelando a la hermenéutica de la arqueología precolombina calchaquí, tanto en *La cruz en América* de 1901 como en *Folklore calchaquí*, editado por Ricardo Rojas de forma póstuma en 1929), el médico Henri Girgois (desde su ensayo esotérico *El oculto entre los aborígenes de Sudamérica*, de 1901) y el propio Ricardo Rojas (en su ensayo *Silabario de la decoración americana*, de 1930) apuestan de manera convergente por una resacralización del mundo moderno, gracias a las vías del arte y de la espiritualidad, desplegadas en base a la inspiración precolombina.

Vinculados al antipositivismo modernista, los tres autores desplazan el “folc” del criollismo pampeano hacia un interior más profundo, valorando especialmente el noroeste como la verdadera Argentina, en oposición a Buenos Aires, definida negativamente por su europeización y materialismo, pero también por su secularización. Con diferencias entre sí, estos discursos reivindican la espiritualidad prehispánica y el mestizaje, corriendo el riesgo de configurar una visión idealizadora del pasado colonial, pensado como el período en que se forja la matriz de una sociabilidad cohesionante, que sella un *ethos* identitario perdurable, capaz de compensar el impacto del “aluvión inmigratorio”.

## **La sed de misticismo en los comienzos de la arqueología científica**

En su ensayo *La cruz en América* (1901), Adán Quiroga<sup>1</sup> se propone explorar la gravitación del símbolo precolombino de la cruz en distintas culturas, atendiendo a las “grandes civilizaciones prehispánicas” (azteca, maya, tiahuanacota e inca), pero también a otros grupos periféricos (como los calchaquies) e incluso a pueblos tradicionalmente considerados “inferiores” (desde los pieles rojas hasta los onas o los indios amazónicos). Sumergido en la hermenéutica de la plástica indígena, confirma la existencia de una sólida unidad continental, por la convergencia del mismo símbolo y con el mismo significado, entre los grupos más distantes del continente.<sup>2</sup> Fascinado por las cosmovisiones indígenas y por el potencial de la mitología comparada, advierte que la cruz precolombina, en cuanto símbolo universal americano, representa la convergencia de los cuatro puntos cardinales (incluidos los cuatro vientos) como claves para la producción de la lluvia, sagrada por la importancia de este recurso para la supervivencia.

Con una mesura hermenéutica notable para la época, Quiroga acumula pruebas sobre la convergencia en el empleo de la cruz americana –de dos líneas iguales– en cuanto símbolo espacial y acuático, así como también de las aves como símbolos de las nubes, de las serpientes como símbolos de los rayos y de los sapos como símbolos del agua. En la alfarería y en los textiles que analiza, estas figuras a menudo se combinan para

---

<sup>1</sup> Proveniente de una familia de clase alta, Quiroga (que vive en San Juan, Córdoba y Catamarca), estudia Derecho en Córdoba entre 1880 y 1886 y se forma como autodidacta en el campo de la arqueología, la etnología y el folclore, publicando artículos en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, la revista de la *Sociedad Científica Argentina* y el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, entre otras publicaciones del campo científico en formación. Allí aborda temas que colaboran indirectamente con el proceso de “invención de la nación”. En esas publicaciones y en las instituciones que las respaldan (como el Instituto Geográfico Argentino, que fomenta las exploraciones de etnólogos, lingüistas, folclorólogos y arqueólogos como Samuel Lafone Quevedo, Juan Bautista Ambrosetti y el propio Quiroga), el NOA se consolida como un área “rica” en términos arqueológicos, capaz de contrapesar la modernización internacionalista encarnada por Buenos Aires. Para una introducción a este tema, ver Carizzo (2013).

<sup>2</sup> Sobre la hermenéutica de los símbolos en Quiroga, ver Bovisio (2014).

reforzar la misma invocación de la lluvia, ya que la cruz –dice Quiroga– “se vuelve el símbolo sintético de todos los accidentes y fenómenos atmosféricos” (1942 [1901]: 246). Por eso las divinidades climatológicas en América (desde Tláloc o Quetzalcóatl a Huitzilopochtli o Viracocha, e incluso divinidades más locales como la figura mapuche de Pillán o la calchaquí de Huayrapuca) llevan el mismo emblema de la cruz, o ellas mismas forman cuaternos sagrados, porque “la lluvia es el motivo fundamental de la religión, y la cruz su símbolo” (Quiroga 1942 [1901]: 246), amén de que, no casualmente, todos los pueblos americanos que veneran el sol también veneran el número 4, que remite a los cuatro puntos cardinales sagrados.

Si el ensayo seculariza el misterio de la cruz precolombina (tan explotado por los cronistas coloniales, como prueba de una supuesta evangelización milagrosa, previa a la Conquista), al mismo tiempo logra una cierta resacralización moderna, al recrear en parte esa unidad espiritual perdida. Moderado en sus hipótesis, Quiroga especula que la gravitación continental del mismo símbolo solo puede deberse al contacto histórico de estos pueblos entre sí, pero no se detiene en formular hipótesis más osadas sobre el posible origen común de las culturas americanas, tal como sucede en cambio –como veremos– en la obra de Girgois, que legitima el mundo quichua (y sus proyecciones en el área calchaquí) en base al origen “prestigioso” (“indoeuropeo” o “ario”) de los primeros grupos. De este modo, se anticipa, en algunos aspectos, a los principios de la escuela histórico-cultural, que en Argentina difunde José Imbelloni a partir de textos tempranos como *La esfinge indiana* de 1926.<sup>3</sup>

A través de esta hermenéutica de la plástica precolombina, Quiroga responde a la pregunta por la identidad nacional, en un momento de crisis por el impacto del llamado “aluvión inmigratorio”, señalando las raíces continentales de la Argentina, cuya profundidad, como las capas estratigráficas de la arqueología, conduce al pasado más remoto y a la dimensión mítica más elemental que poco después se definirá como “inconsciente”.

---

<sup>3</sup> Sobre Imbelloni y su oposición a lo que define como “americanismo romántico” (dentro del cual podrían inscribirse las perspectivas de Girgois y de Rojas), ver Mailhe (2018b).

Es más: si, tal como señala Quiroga, la centralidad de la cruz es mayor en la cultura calchaquí que en otros contextos americanos, esa centralidad relegitima el NOA en el mapa simbólico del país y del continente, definiéndolo como un centro privilegiado que tracciona la Argentina hacia al mundo andino y, desde allí, hacia sus “verdaderas” bases precolombinas y americanas, negadas por los discursos del internacionalismo modernizador.

Al subrayar esa riqueza espiritual prehispánica, Quiroga aspira indirectamente no solo a americanizar la Argentina, sino también a legitimar el continente por sus vasos comunicantes más profundos con las “grandes civilizaciones” de la Antigüedad, sentando así las bases del americanismo indigenista posterior, encarnado en el área por figuras como Rojas, entre otros autores.

Poco después de editada *La cruz en América*, crece el interés intelectual –entre algunas figuras– por explorar la potencialidad estética de la arqueología prehispánica, sobre todo para subrayar la identidad americana del país frente a Europa. En ese contexto, en 1929 se publica *Folklore calchaquí* (en edición póstuma, gracias a la mediación de Rojas).<sup>4</sup> Allí Quiroga expande el encuentro de una sacralidad antigua –entre precolombina y colonial– que contrarresta el arrasamiento del aura en la Modernidad, incluso porque se halla viva en el presente. Así, el NOA aparece nuevamente como *la vía* para la resacralización del mundo, justamente cuando “el grito del progreso ha acallado las plegarias de la fe sencilla y primitiva” (Quiroga 1929: 89).

En este ensayo, Quiroga revisa minuciosamente las concepciones del mundo (incluida la metafísica) implícitas en el universo calchaquí, tanto entre los grupos prehispánicos como entre

---

<sup>4</sup> En el prólogo a la primera edición (Quiroga 1929), Rojas advierte haber revisado dos veces los originales de la obra de Quiroga, descartando capítulos que se solapan con *La cruz en América* (pero respetando el ordenamiento dado por el autor), y cuenta con detalle los percances sufridos por el libro (del cual algunos capítulos ya habían sido editados en revistas de la época): inicialmente Rojas busca el apoyo de la UBA y de la UNLP, con la intervención de Joaquín V. González, sin éxito, mientras dos hijos de Quiroga fallecen sucesivamente al poco tiempo de emprender cada uno la búsqueda de financiamiento; luego Rojas explora la posibilidad de conseguir editores privados –lo cual termina siendo imposible por lo costoso de la publicación y lo acotado de la “clientela” potencial del libro–, y finalmente, logra que se apruebe su edición en la Revista de la UBA, durante su gestión como Rector.

quienes habitan el área en la colonia, e incluso en el presente. Para ello, apela a diversas fuentes, interpretando desde restos arqueológicos materiales o crónicas coloniales del área andina, hasta ritos católico-mestizos, vivos en el presente, apelando a la continuidad folclórica entre esas diversas temporalidades. Entre líneas, y oscilando entre el distanciamiento letrado y el apego emocional, es posible leer en *Folklore calchaquí* cierta admiración por ese mundo abigarrado de creencias y de ritos que saturan la vida cotidiana con diversos sentidos religiosos, revelando una creatividad popular excepcional para intervenir en la vida y en la muerte. Quiroga subraya reiteradamente hasta qué punto todos los bienes y las prácticas tienen una dimensión sagrada, dada

la insistencia pertinaz del indio de hacer intervenir a sus dioses en todas sus cosas y en todos los actos de su vida [...]. Cada objeto indio no está destinado pura y simplemente al uso diario de la familia [...], sino que también ha de estar consagrado a su filosofía, a su religión, a sus dioses, a sus supersticiones. [...]. La religión presidirá todos los actos de su vida [...]. Cualquier empresa, por más insignificante que sea, no saldrá bien si no se han propiciado a las divinidades (Quiroga 1929: 130-131).

Así, anudando las concepciones prehispánicas y las del folclore del presente, convertidas estas últimas en vías de pasaje hacia esa sacralidad antigua, Quiroga expresa veladamente su propia nostalgia por el misticismo perdido o en proceso de disolución.

Un elemento clave que impulsa la seducción por ese universo, en el que conviven elementos arcaicos y católicos, remite a las experiencias de comunión colectiva. Así, por ejemplo, cuando describe la fiesta de la chaya, destaca la fuerza de la comunidad, reunida para cosechar las vainas de algarroba (a fin de preparar las bebidas del carnaval), propiciando experiencias estéticas valiosas como la invención de vidalitas.

La admiración por las creencias del mundo calchaquí crece frente a ciertos temas cuya potencialidad poética –e incluso metafísica– resulta evidente (por ejemplo, frente a la concepción de la muerte como metamorfosis del espíritu en estrella, o la conversión del muerto en protector del hogar). Una sensibili-

dad folclorista semejante se percibe, a pesar de la neutralidad afectiva del sujeto de enunciación, cuando Quiroga aborda la relación del calchaquí con los rebaños, que redundante en un reconocimiento nostálgico de la antigua unidad profunda del ser humano con el Universo.

El elogio del misticismo popular alcanza el clímax especialmente en capítulos claves como el destinado a la Virgen del Valle (comparable al pasaje sincrético de Quetzalcóatl a Guadalupe en México, por el origen indígena del culto y su apropiación en el siglo XVII, por parte de la Iglesia, para quebrar la resistencia “de los indómitos calchaquíes”; Quiroga 1929: 90). Cuando Quiroga aborda ese caso, reconocido como un simbolizador privilegiado en la construcción identitaria de la región, deja entrever cómo su “objetividad” positivista (incluido cierto distanciamiento crítico respecto de la Iglesia)<sup>5</sup> cede ante el reconocimiento de la fuerza con que se manifiesta la devoción popular. Y, de hecho, es probable que la fuerza de ese catolicismo indo-hispánico condicione el respeto del ensayista por las formas más arcaicas –y menos mestizas– del misticismo indígena, en la medida en que aquel misticismo antiguo será luego históricamente reencauzado, en la colonia, hacia formas “superiores” (supuestamente más integradoras y/o más evolucionadas) de religión. En este sentido, aun cuando la fascinación frente a la devoción popular es controlada por el sujeto de enunciación, evita deslegitimar el fanatismo católico<sup>6</sup> y asume en cambio un tono “respetuoso”, aprehendiendo poéticamente el modo en que esa devoción crea cohesión colectiva, como contrapeso explícito del arrasamiento de la fe por el avance de la modernización. En este sentido, la Virgen del Valle “se convierte en la depositaria [...] de la suerte de esa multitud que

---

<sup>5</sup> Pues recuerda con detalle cómo la imagen fue arrebatada a los indios y convertida “en protectora del enemigo blanco” (Quiroga 1929: 93), poniendo en evidencia el modo en que las instituciones coloniales manipulan el misticismo popular, para vencer la resistencia indígena.

<sup>6</sup> Para narrar el origen del culto sincrético a la Virgen del Valle, Quiroga recuerda la evangelización extendida en toda América Latina, en base a un catolicismo fanático, pero evita ahondar en cualquier patologización de ese fanatismo, tan común en cambio entre los discursos hegemónicos de la psiquiatría y de la psicología de las multitudes de la época.

corre afanosa a ofrecerle cánticos, a quemarle incienso, a darle oro, a brindarle como ofrenda, cuanto más no sea, las flores del aire de la mañana que las brisas cálidas llenan de perfumes voluptuosos y orientales” (Quiroga 1929: 89).<sup>7</sup> Más allá de la violencia implícita en la apropiación católica de ese culto (que Quiroga no pierde de vista), la fiesta de inauguración de la capilla (construida por los indios, bajo la orden del Gobernador de Tucumán) se presenta en el ensayo como una instancia de sutura, que suelda el desplazamiento de la sacralidad profana y consolida el lazo entre “cantos en latín y cantos en quichua, alegres jaleos españoles y plañideras tonadas salvajes” (Quiroga 1929: 94), aunque también recuerda que, según la creencia popular, la Virgen continúa desapareciendo, para manifestar así su pertenencia ambigua a ese mundo mestizo.

Además, advierte que, en el presente, la devoción supera las fronteras nacionales, integrando el NOA al mundo andino en su conjunto, desde sus bases populares, a tal punto que “la Meca argentina se llena de *coyas*” (Quiroga 1929: 89). Por su carácter mestizo, ese culto sincrético se define en el ensayo como *la* práctica de mayor cohesión colectiva, reconduciendo además positivamente el misticismo indígena, al permitir superar los resabios “orgiásticos” aún vigentes en otras fiestas populares.

Junto con –y más allá de– esa jerarquización implícita, predomina en el texto el reconocimiento de la fuerza arrasadora de un misticismo popular que atraviesa todos los planos (no solo la naturaleza animada y la inanimada, sino también cada práctica de la vida cotidiana), convirtiendo el NOA en una suerte de universo onírico (a tal punto que, en el pasado, la sociedad habría llegado al extremo de entregar a sus propios hijos en “holocausto”, durante las grandes festividades religiosas, como parte de esa misma exaltación mística; Quiroga 1929: 167).

El esfuerzo de Quiroga por subrayar hasta qué punto la religiosidad atraviesa cada detalle de la vida calchaquí se percibe claramente cuando el autor discute con colegas como Ambrosetti o Lafone Quevedo, quienes se inclinan por atribuir un sentido

---

<sup>7</sup> Obsérvese, en la cita, la referencia a las “flores del aire”, precisamente título del poemario editado por Quiroga en 1893, convertido aquí sintomáticamente en símbolo del misticismo popular.

meramente utilitario a objetos o prácticas que no parecen haber cumplido una función religiosa.<sup>8</sup> De este modo, para Quiroga todos los elementos de la vida cotidiana demuestran “la gran influencia que la religión ejercía en todos los órdenes de la vida calchaquí” (1929: 157), porque “en todos los actos y momentos [...], la religión o la superstición han de tener una intervención directa, porque todo cuanto sucede [...] es obra de los dioses, a los que ha de invocarse hasta en los asuntos domésticos más íntimos” (Quiroga 1929: 201).

En definitiva, misticismo y *communitas* se combinan en las prácticas del pasado y del presente, para definir un escenario pletórico de bienes, creencias y ritos (en sintonía además con el misticismo que anida en la obra poética del propio Quiroga),<sup>9</sup> aunque esto no deje de implicar además una cierta secularización, en la medida en que los elementos del mundo popular son sustraídos de su contexto de origen, reificados e integrados en el seno de modernas colecciones “científicas”.

### Misticismo indígena y esoterismo moderno

El médico francés –residente en Argentina– Henri Girgois edita *L'occulte chez les aborigènes de l'Amérique du Sud*, en 1897

---

<sup>8</sup> Así, por ejemplo, unos vasos con forma de pato, que para Ambrosetti son meros juguetes para niños, diseñados para flotar en el agua, para Quiroga fueron hechos “con el propósito de pedir a algún Llastay, dueño de las aves del agua, [para] que éstas frecuentasen más las lagunas o arroyos para darles caza” (1929: 150). La misma tendencia a reforzar el sentido religioso se percibe ante muñecos (que para Quiroga son siempre amuletos) o ante los morteros (que para el autor sirven no solo para moler granos –como suponen sus colegas–, sino también como objetos propiciatorios de las divinidades).

<sup>9</sup> Vale la pena recordar que la emoción contenida que se registra en el ensayo, frente a la fuerza poética de la sacralidad calchaquí, puede ponerse en diálogo con el tono bucólico que asume la poesía del propio Quiroga en su volumen *Flores del aire* (1893). Epígono del Modernismo, como poeta Quiroga apela a un repertorio clásico que, *a priori*, implica el ejercicio de un distanciamiento respecto de cualquier tentación folclorista, aunque a pesar de esa cesura, se cuela la idealización neorromántica del vínculo “pastoral” con la naturaleza (convertida en la “Musa de las entrañas de mi tierra”), y donde la inspiración oscila abiertamente entre el modelo de las églogas clásicas y los “tristes” “que florecen/ al soplo de las noches argentinas” (Quiroga 1893: 5), en el primer poema, “Musa”.

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

en francés y en 1901 en español (en una versión ampliada en la que –además de incorporar nuevas ilustraciones y de agregar el subtítulo *Los quechuas, raza ariana*– incorpora más información etnográfica sobre guaraníes y araucanos, aunque privilegia el caso de los tiahuanacotas y de los quichuas, prolongando así una escala jerárquica común al eurocentrismo de la época). Inscrito en el marco de los esoterismos modernos de entresiglos,<sup>10</sup> y basándose en la legitimación del mundo andino implícita en *Les races aryennes du Pérou*, de Vicente Fidel López,<sup>11</sup> Girgois afirma que una raza extranjera como los pelasgos migró hacia América del Sur, gracias a la existencia de la Atlántida o de Lemuria en tiempos remotos.<sup>12</sup> Estos antiguos Pirhuas habrían ha-

<sup>10</sup> Entre los pocos datos biográficos disponibles, es posible afirmar que Girgois es el primer representante general de la Orden Martinista en Sudamérica. Luego de tomar contacto con el mundo indígena como médico de la llamada “Campaña al Desierto” (integrando la columna de Marcelino Freire), funda en Buenos Aires una sede de la “École Hermétique” de Papus, ofreciendo allí cursos sobre ocultismo, centrados –entre otros temas– en el estudio del pasado prehispánico. La “École Hermétique” es una institución ocultista fundada en Francia por el médico Gérard Encausse (conocido en los círculos esotéricos como Papus, cuya obra más representativa es el *Traité Méthodique de Science Occulte*, de 1888), y difundida en América Latina gracias a figuras tales como el propio Girgois, primero, y el alemán Arnold Krumm Heller después. Para referencias biográficas de esta figura, ver Villalba (2021) y Toffoli de Matheos (1982).

<sup>11</sup> En efecto, Girgois prolonga la obra de Vicente Fidel López en *Les races aryennes du Pérou*, editada primero entre 1865 y 1869 en la *Revista de Buenos Aires* y publicada luego como libro en francés en 1871. López se basa en la filología (por entonces, una ciencia muy prestigiosa, que promete develar los secretos del pasado más remoto, irrecuperables por otras vías), y en especial apela al modelo de la filología comparada del orientalista alemán Max Müller, abocado a probar el origen “indoeuropeo” o “ario” –sinónimos en la época– de las lenguas más “civilizadas”.

<sup>12</sup> Para demostrar el origen oriental de los quichuas, cita antiguas leyendas chinas y quichuas, que refieren viajes desde Oriente hasta Sudamérica, y diversos artículos contemporáneos editados en periódicos (como una nota aparecida en el *Colombian Herald*, que narra el descubrimiento en Colombia de antiguas monedas chinas, de 3.000 años de antigüedad, como prueba del contacto de China con Sudamérica en el marco del poblamiento de este continente). Girgois también recuerda que, para el cronista colonial Fernando de Montesinos, las primeras tribus salieron de Armenia en el 500 después del Diluvio Universal, para llegar a Perú. Con respecto a la bibliografía en la cual se basa, luego del prólogo Girgois introduce una lista de autores que incluye desde cronistas coloniales hasta viajeros europeos y exploradores americanos más contemporáneos (citados en función de los tres grandes grupos estudiados: quichuas, araucanos

blado una variante antigua del sánscrito, que al llegar aún presentaba la forma de una lengua aglutinante (Girgois 1901: 14), pero con todo el potencial para acompañar el desarrollo de una importante civilización. Para demostrar el origen ario del quichua, revisa sintéticamente algunos sustantivos de esta lengua que convergen con sus equivalentes en sánscrito.<sup>13</sup> Prolongando así la pulseada iniciada por López frente a los lingüistas europeos, argumenta que el quichua es una lengua aria separada de su tronco madre antes de volverse flexiva, permaneciendo en estado aglutinante como etapa transitoria hacia la flexión,<sup>14</sup> y que por ende se trata de una lengua completa, que se adapta a las necesidades expresivas de la civilización y del pensamiento abstracto.

Siguiendo el ejemplo dado por López en la segunda parte de *Les races aryennes...*, Girgois busca demostrar que los antiguos peruanos trajeron del Asia boreal el mismo zodíaco que recibieron los griegos de las tribus arias. A partir de este punto de contacto, Girgois despliega una operación comparativa mucho más amplia que la de López pues, lejos de detenerse en el análisis filológico y en el astrológico, aborda mitos y leyendas, formas de organización social y, especialmente, conocimientos esotéricos que incluyen desde ritos de magia hasta prácticas médicas y farmacológicas muy diversas.

En este punto ya es posible marcar una diferencia significativa entre *El oculto...* y *La cruz en América*, editados ambos el mismo año. Si Quiroga conserva la moderación en sus hipótesis, especulando por ejemplo que la gravitación continental del mismo símbolo de la cruz solo puede deberse al contacto histórico de estos pueblos entre sí, Girgois insiste en su esoterismo orientalista, advirtiendo –sin citar a Quiroga– que la cruz

---

y guaraníes); sin embargo, la apelación a esas figuras de autoridad es asistemática, y gran parte de la información etnográfica es presentada en el ensayo sin remitir a fuentes específicas.

<sup>13</sup> Girgois dice tener frente a sí un diccionario quichua con equivalentes en sánscrito (el cual no cita), en donde más del 80 % de los términos deja entrever el origen ario del que la lengua quichua se habría desprendido hace más de 1.000 siglos.

<sup>14</sup> Ver el apoyo en la fuente de López, por ejemplo, en Girgois (1901: 56).

no representa los cuatro puntos cardinales,<sup>15</sup> sino que evidencia tanto el origen ario de los quichuas, como el derrame de esa alta cultura sobre los demás grupos del continente.

Al mismo tiempo, el cuidado con que Girgois describe las prácticas médicas y mágicas de los indígenas (en los tres grandes grupos sudamericanos que privilegia –quechuas, araucanos y guaraníes–) y el tono respetuoso con que repone esa información instauran una distancia considerable con respecto a los discursos dominantes en esta etapa, acercándose así al respeto –e incluso la fascinación– con que Quiroga se sumerge en la riqueza cultural del NOA precolombino y contemporáneo.<sup>16</sup> Así, aunque se mueve dentro del evolucionismo eurocéntrico para jerarquizar los grupos en el pasado y para contrastar el esplendor prehispánico con la decadencia actual, Girgois también da cuenta de un relativismo cultural atípico para la época, por la apertura con que acepta la diferencia cultural, en contraste con la mayoría de los autores contemporáneos abocados al estudio de las supersticiones populares en general.

Si bien *El oculto...* realiza una simplificación reduccionista de los subgrupos, sumergiéndolos además en una temporalidad abstracta que pierde de vista la experiencia del mestizaje colonial, no solo mantiene una actitud respetuosa sobre esas prácticas, sino que además valora algunos saberes (especialmente los vinculados a la medicina, la farmacopea, la magia y otras formas del esoterismo), considerándolos equivalentes a prácticas semejantes orientales y occidentales, tanto del pasado remoto como del presente.

---

<sup>15</sup> Aunque sí reconoce la sacralidad del número cuatro entre los quichuas (visible –entre otros elementos– en que el mundo está dividido en cuatro partes; la sociedad está organizada en cuatro castas, y se celebran cuatro fiestas al año).

<sup>16</sup> Si bien excede los objetivos de este trabajo, podría confrontarse la perspectiva de Girgois con la de intelectuales contemporáneos, vinculados a las campañas militares a la Patagonia y al Gran Chaco, como es el caso de Estanislao Zeballos en *Viaje al país de los araucanos* (1881), o de Luis Jorge Fontana en *El Gran Chaco* (1881). Ambos autores evalúan de manera distante y preconceptuosa a los grupos indígenas de las regiones respectivamente exploradas, asumiendo un punto de vista miserabilista y bestializador, dominante en el período, que completa el ejercicio represivo desplegado por las campañas militares. Sobre Zeballos, ver Mailhe (2009); sobre Fontana, ver Gorleri, Budiño y Renzulli (2020).

En su libro, la ausencia de juicios valorativos, el respeto por las auto-designaciones y, sobre todo, la afirmación de la eficacia de la magia y la adivinación indígenas contrastan de manera flagrante con respecto a la condena patologizante de las mismas prácticas por parte de la medicina occidental contemporánea –a la cual Girgois deslegitima, por la soberbia implícita en negar saberes fundados en la intuición, y válidos desde tiempos remotos–.

Uno de los puntos en los que se basa para defender la universalidad de lo oculto y el origen indoeuropeo del mundo andino remite a las formas jerárquicas comunes aplicadas a la organización social, defendidas por Girgois como imprescindibles para sostener el orden, incluso en el presente. Así, por ejemplo, señala la convergencia de la organización social pirhua y quichua, por una parte, y la griega, la egipcia, la etrusca y la hindú por otra, en base a la existencia –en todos los casos– de cuatro jerarquías (sacerdotes, soldados, agricultores y pastores).

En su perspectiva, el mundo andino se presenta como un orden utópico estable y libre de conflictos sociales,<sup>17</sup> dejando entrever –por contraste– el temor frente a la sociedad babélica del presente, dado el “aluvión inmigratorio” y la movilidad social angustiante –entre otros elementos– que presionan peligrosamente por la ampliación de las bases democráticas.

Esa convivencia armónica en el pasado precolombino alcanza el *climax* en prácticas tales como las procesiones religiosas, las fiestas agrarias y los funerales de personas importantes, que Girgois evoca como escenas espectaculares –muy estilizadas– de comunión colectiva. Así, por ejemplo, la fiesta del Umu Raymi, santo misterio del Sol, es descrita como una ceremonia

---

<sup>17</sup> A la ductilidad de la lengua quichua para dar cuenta de un estadio superior de civilización se suman el desarrollo de saberes “civilizados”, así como también la elaboración de un sistema de producción agrario ideal, basado en el reparto solidario de las cosechas, gracias a la intervención del Estado (a tal punto que resulta “difícil imaginarse una ley agraria más completa y más verdadera”; Girgois 1901: 36), una división social armónica del trabajo (entre élite dirigente, curacas, soldados y pueblo; Girgois 1901: 81) y la elaboración de una religión “pura y elevada”, marcada por una alta concepción moral difundida entre la población por los sacerdotes (al punto de alcanzar la superioridad moral con respecto al hombre europeo), mientras una nobleza valiente e ilustrada gobierna sobre un pueblo “inteligente, *laborioso, dócil*” (Girgois 1901: 38; bastardilla nuestra).

teatral cargada de connotaciones espirituales, donde cada es-tamento tiene su lugar bien definido y donde todos participan transidos por un mismo sentido trascendente (Girgois 1901: 90). En la evocación de esas prácticas, se juega tanto la admiración por las jerarquías sociales como la fantasía del propio esoterismo moderno, pensado como una vía capaz de revivir las raíces primigenias de la *communitas* (nacional y acaso también continental), recuperando el ideal de una fraternidad espiritual milenaria, por encima de la conflictividad social inter-clase. Ese estudio de las fiestas prehispánicas explícitamente abre vasos comunicantes con el presente –en plena sintonía con la perspectiva de Quiroga–, por ejemplo en casos como la fiesta inca de Chirapa, que invoca la lluvia durante la sequía del verano: allí el juego con agua manifiesta su afinidad no solo con algunas festividades en la India, sino también con el carnaval moderno celebrado en toda Sudamérica, demostrando así la vitalidad del sustrato precolombino y la potencialidad de esas instancias para crear comunión en el presente.

Girgois se desvía en varios aspectos respecto de los discursos hegemónicos. Entre otros rasgos, si bien retoma el punto de vista “andinocéntrico” dominante entre los autores de la época, también reconoce la importancia cultural de los araucanos y de los guaraníes, e incluso –contradiendo su propio involucramiento en la llamada “Campaña al Desierto”–, denuncia abiertamente los abusos cometidos en el pasado y en el presente contra los indígenas, en nombre de la civilización.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> En efecto, el relativismo de Girgois se completa con una condena abierta de la Conquista y de la continuidad de la explotación indígena en el presente, como experiencias nefastas que arrasan con un orden económico, social y político justo y con un arte y una religión elevados. Así, por ejemplo, advierte que durante la “Campaña al Desierto” (en la cual participó él mismo), “sin combates serios, han sido capturados, incorporados al Ejército los adultos, distribuidas las mujeres, niños y niñas a quienes las socilitaban, [dando lugar a] la esclavitud bajo el nombre de civilización” (Girgois 1901: 23). Este alegato en favor de los indios alcanza el clímax en el apartado “Los indios y la civilización” –precisamente en el cierre del ensayo–, cuando Girgois asume un tono más abiertamente igualitarista –y francamente atípico en el contexto argentino de la época–, para denunciar los abusos que siguen cometiéndose en el presente. Y advierte que incluso en países como la Argentina, que tienen la igualdad como base de su Constitución, los indios son tratados como animales, retenidos “en la servidumbre para men-

Además, afiliándose al legado relativista de Lucio V. Mansilla, legitima abiertamente los saberes indígenas, especialmente en el campo del esoterismo. De hecho, confía en hermanar, en el espacio simbólico del ensayo, los esoterismos de oriente, de occidente y del mundo indígena, compatibles entre sí en la medida en que responden a un pasado remoto compartido y/o a la manifestación del mismo Espíritu universal. Así, sustraído del evolucionismo, el esoterismo se revela como una suerte de espacio “democrático” capaz de equiparar prácticas de proveniencias culturales muy diversas.

Indirectamente, esa búsqueda apunta a darle tanto una inflexión americanista al esoterismo en general como una dimensión americanista y esotérica a la identidad argentina. La meta de Girgois es alcanzar una visión sincrética más alta sobre el “progreso del espíritu”, capaz de integrar el legado amerindio especialmente en el campo del ocultismo, así como lo hará luego Rojas en el campo del arte.

### **El retorno al misticismo precolombino como inspiración estética**

Así como algunos líderes del esoterismo local apelan a la arqueología para reforzar la universalidad de “lo oculto”, también

---

gua de nuestra civilización” (Girgois 1901: 331) y sumergidos en la ignorancia para que no reclamen sus derechos. Por eso señala que, tanto en la Conquista como ahora, “les trajimos los vicios [...] les hemos robado sus territorios, pues ellos eran los dueños por derecho de primeros ocupantes”, y, por ende, “tiempo es ya que terminen esos *crímenes de lesa humanidad* [...] Se ha acabado con la esclavitud del negro; pongamos fin a la servidumbre y explotación del indio” (Girgois 1901: 332; bastardilla nuestra). Con una retórica crecientemente exaltada, interpela a “vosotros, comerciantes en civilización” (Girgois 1901: 333), acusándolos de destruir el legado prehispánico, formado por obras artísticas irreproducibles en Europa, monumentos arquitectónicos y caminos admirables, o sistemas políticos como el de los incas, que permitía administrar a más de 12 millones de habitantes, manteniéndolos conformes “con el gobierno casi comunista de los Pirhuas antiguos [...], que aseguraba la felicidad de todos” (Girgois 1901: 334), además de perseguir a los *amautas* como astrólatras y a los *kollas* como supersticiosos, en lugar de aprender de su experiencia. Girgois reclama entonces frenar la inmigración europea e incentivar en cambio el trabajo indígena, aprovechando su fuerza productiva mediante la educación.

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

algunos arqueólogos del período apelan a recrear ritos esotéricos, revelando así los vasos comunicantes que nutren ambos campos en esta etapa. Así, por ejemplo, si el alemán Arnold Krumm Heller –sucesor de Girgois en la orden Rosacruz en Buenos Aires– revitaliza las tradiciones prehispánicas, adoptando el nombre del dios andino “Huiracocha” (para presentarse como un iniciado por los indígenas de Cusco, en los misterios del esoterismo precolombino), el arqueólogo austríaco Arthur Posnansky, desde Bolivia, demuestra su confianza en un renacimiento del misticismo arcaico cuando en 1930 funda la Sociedad Arqueológica Boliviana, realizando un ritual iniciático en las ruinas de Tiahuanaco, para configurar esa sociedad científica bajo el formato de una secta de iniciados.<sup>19</sup>

En el marco de estos cruces entre hermenéutica arqueológica y esoterismo, el ensayista Ricardo Rojas<sup>20</sup> apela al esoterismo como *el* modelo teórico privilegiado para dar cuenta de la dialéctica del mestizaje, entendiéndolo como un proceso de enriquecimiento ascensional del Espíritu, en términos muy próximos a los de Girgois. En el caso de Rojas, especialmente en su ensayo *Eurindia* (editado en *La Nación* en 1922), impacta sobre todo el ocultismo de masas del musicólogo francés Edouard Schuré,<sup>21</sup> aunque al igual que en el caso de Girgois, implica la inclusión de elementos indígenas

---

<sup>19</sup> Al respecto, ver Stefanoni (2015).

<sup>20</sup> Rojas (Tucumán, 1882–Buenos Aires, 1957) procede de una familia provinciana de Santiago del Estero, enraizada en las elites políticas y sociales (su padre, Absalón Rojas, es gobernador y senador nacional). Llega a Buenos Aires luego de la muerte del padre, en 1899, combinando docencia y periodismo en *El país*, *Caras y Caretas* y *La Nación*. En esos primeros pasos por el periodismo, se beneficia con la protección de figuras políticas del orden conservador. Estudia Derecho, pero no se recibe, dedicándose en cambio a la docencia secundaria y universitaria, en la que juega un importante papel (por ejemplo, con la creación de la cátedra de “Historia de la literatura argentina”, pieza clave en la meta nacionalista de la elite conservadora). Se desempeña como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA entre 1921 y 1924 y como Rector de la UBA entre 1926 y 1930, durante el segundo mandato de Hipólito Yrigoyen. Luego del golpe de 1930, por su adhesión al yrigoyenismo, es desterrado a Tierra del Fuego. Ver Devoto (2002).

<sup>21</sup> En efecto, Rojas se basa, entre otros textos, en *Les Grands Initiés* (1889) de Edouard Schuré. Varios libros de este autor se encuentran en la biblioteca personal de Rojas, conservada en la Casa Museo, incluso con indicaciones marginales que confirman esta hipótesis.

precolombinos, por medio de los cuales Rojas busca americanizar el esoterismo de “Eurasia” para volverlo “euríndico”.

Un año después de la edición póstuma de *Folklore calchaquí* de Quiroga, en su *Silabario de la decoración americana* (1930), Rojas insiste en difundir la arqueología americana entre las capas medias, aunque aclara que su interés no radica en el carácter científico de la disciplina (que considera propia solo del ámbito universitario), sino “como reactivo de la sensibilidad creadora” (Rojas 1930: 168), en el campo de la educación en general y de la formación de artistas plásticos “nacionales” en particular. En sintonía con varios proyectos didácticos de esta etapa (que buscan difundir una sensibilidad americanista entre las capas medias argentinas), llega a imaginar una escena escolar de iluminación en torno al arte precolombino: en una recreación del *Ariel* de Rodó, pasada ahora por el tamiz del indigenismo y de la educación masiva, Rojas entrevé a los maestros, en el aula, guiando a sus alumnos “en la copia de esos diseños indígenas, pero también recuperando su espíritu, su significado, creando así una emoción americana, contribuyendo a la formación de una nueva sensibilidad artística de enormes consecuencias espirituales y políticas” (1930: 169). De hecho, Rojas insiste en que el americanismo arqueológico (“científico”, desplegado por figuras como Quiroga, entre otros), debe completarse con un americanismo estético ligado tanto al arte culto como a la cultura de masas, a través de la educación y del desarrollo de las artes decorativas de base indígena, a fin de americanizar todos los planos de la vida cotidiana (las telas, la moda, la orfebrería, el calzado, la arquitectura, el mobiliario e incluso el propio diseño de los libros; Rojas 1930: 197).

En efecto, en el *Silabario...* Rojas cita a Quiroga (junto a otros arqueólogos argentinos, como Ambrosetti, Lafone Quevedo, Outes y Debenedetti, latinoamericanos y europeos) (1930: 17), y remite al “famoso libro” *La cruz en América* para confirmar la universalidad del símbolo de la cruz (1930: 47 y 125), de lo cual deduce la probable universalidad también de otros símbolos como la serpiente, la espiral, el escalón, el cóndor y el puma (1930: 232), ya que “todos estos signos reaparecen desde el norte de Yucatán hasta el sur de Calchaquí, por el sistema andino, como rastros de una sola civilización” (1930: 111). Y como

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

Quiroga en *Folklore calchaquí*, Rojas subraya la perduración de mitos precolombinos incluso en el presente, confiando entonces en una vitalidad latente del sustrato indígena que puede ser no solo estudiada (como lo hace Quiroga), sino además estimulada, como propone el *Silabario*....<sup>22</sup> De hecho, basándose en su propio misticismo exaltado, Rojas desliza una crítica contra Quiroga por haber estudiado “con profusa documentación” el símbolo de la cruz, pero “sin penetrarlo en toda su trascendencia esotérica” (1930: 231). Y tras esa crítica es posible entrever la disconformidad de Rojas frente a la medida con que Quiroga aborda racionalmente el estudio del misticismo indígena, sin apelar a formas no racionales de conocimiento del mundo.<sup>23</sup>

Alentando una indigenización de las artes decorativas, para expandir en definitiva los resabios del arte y del misticismo indígenas, Rojas se detiene en el soporte material del libro, atendiendo al modo en que la tipografía, las ilustraciones y el diseño de tapa, entre otros recursos, transmiten por sí mismos un mensaje ideológico. Así, confirmando indirectamente nuestras hipótesis sobre la concepción del *Silabario*... como “templo del arte amerindio” (y sobre la intención deliberada de sensibilizar al lectorado medio a través de las imágenes), Rojas subraya el impacto visual de los libros de arqueología americana, destacando los ejemplos de *Pérou et Bolivie* de Wiener y *Tiabuanaco* de Posnansky, en los cuales tanto el texto como los dispositivos gráficos condicionan la experiencia de recepción, por parte del lectorado masivo, reforzando la fascinación estética por el legado arqueológico. Y de hecho también el propio *Silabario*..., además del discurso verbal, incorpora –como recurso didáctico– numerosas imágenes para recrear la plástica precolombina (guardas, dibujos de esculturas, detalles de alfarería, etc.), disponiéndolas en distintos lugares de la página (encabezando la apertura de cada capítulo o cerrándolo, desplazando el texto y/o en página aparte), bajo el modelo general del *Art Déco*, tan

<sup>22</sup> Por ejemplo, Rojas 1930: 24.

<sup>23</sup> Por lo demás, el conocimiento profundo de la obra arqueológica (y poética) de Quiroga, por parte de Rojas, e incluso la amistad entrañable entre ambos quedan registrados en el prólogo que Rojas escribe para *Folklore calchaquí* y en las páginas que le dedica a Quiroga en “Las tradiciones indígenas”, en su *Historia de la literatura argentina* (Rojas 1957: 157-164).

compatible con esta apelación estética a la arqueología. Sin referencias eruditas ni relación directa con el contenido de cada capítulo, esos dibujos sobrevuelan, creando en el lectorado una empatía emocional con los materiales arqueológicos, en parte ya estilizados para facilitar la apropiación moderna.

Para Rojas, ese indigenismo americanista debe ser promovido por el Estado, por los medios masivos y por la industria, a fin de transformar todos los consumos culturales, orientándolos hacia las artes decorativas amerindias. El *Silabario...* busca entonces difundir el potencial estético de los hallazgos arqueológicos americanos, “a fin de que las tradiciones indígenas fueran también aprovechadas como resorte de la emoción estética” (Rojas 1930: 14) e incorporadas de forma “euríndica” en la experiencia moderna. La meta principal del libro es entonces despertar en el lector esa sensibilidad para el arte americano precolombino.

Para Rojas, el estudio de los documentos arqueológicos (por parte del lectorado en general y de los artistas plásticos en particular) no debe conducir a refugiarse en el pasado, sino a proyectarse desde ese legado “hacia el porvenir luminoso del arte americano” (1930: 155). En este sentido, el ensayo dibuja un camino ascensional y teleológico, de transmutación de la materia, que parte del mundo precolombino por la vía de la investigación científica, alcanza la reelaboración estética como rito de pasaje y desde esta se eleva hacia la creación futura, ya que “el alma moderna y los restos arqueológicos pueden fecundarse recíprocamente” “en el renacimiento del alma americana” (Rojas 1930: 164).

Si esta apelación estética a la arqueología “científica” busca completar el consenso (entendido como sensibilidad estética y/o apego emocional) del lectorado masivo frente al legado indígena, también supone una simplificación reduccionista de debates académicos más complejos; además, a menudo también implica la adhesión arbitraria solo a las hipótesis más interesantes desde el punto de vista de su capacidad de auratizar el pasado, para consolidar por esta vía, indirectamente, una valoración más alta del continente. De hecho, proyectando en la arqueología la propia sed de misticismo, Rojas rescata a los estudiosos que,

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

cuando trabajan con inspiración mística, al modo de Brousseau, tenido por loco, y cuando trabajan con métodos reflexivos, al modo de Posnansky, tenido por sabio, en ambos casos pugna desde lo subconsciente la irresistible tendencia a descifrar los criptogramas, y las claves intuitivas aparecen como surgidas de una visión hipócnica o de una reminiscencia cármica. Leyendo libros de arqueología americana, aun los más científicos, el lector se siente a cada momento arrebatado al misterioso reino del ensueño, de la mancia y de la poesía (Rojas 1930: 105).

Ese intuicionismo, atribuido incluso a los científicos como un *plus* intangible que guía la producción de conocimiento racional, también legitima la propia escritura, que presiona sobre la arqueología científica para traccionarla hacia la iluminación del ensayo y de la literatura de masas en general.

A lo largo de todo el *Silabario...* y especialmente en el cierre, Rojas acumula pruebas acerca de las correspondencias culturales entre el Viejo y el Nuevo Mundo, sugiriendo su adhesión a la hipótesis de un continente desaparecido (como la Atlántida), que habría sido cuna de una antiquísima cultura madre, común a América y a Europa. En particular, coincidiendo implícitamente con el enfoque de Girgois (y abiertamente con la hermenéutica osada de Posnansky),<sup>24</sup> y distanciándose en cambio respecto de la perspectiva moderada de Quiroga, Rojas advierte que el *Timeo* de Platón y las tesis de “los ocultistas modernos” (1930: 241), como Scott Elliot en *Historia de los Atlantes* o Mme. de Blavatsky en *La doctrina secreta*, pueden explicar las numerosas correspondencias culturales entre preaztecas y preincas y “Etruria, Micenas, Egipto, Asiria, Iberia e Irlanda”, lo que implica “un nuevo descubrimiento de América” (1930: 245). Aunque

---

<sup>24</sup> En efecto, en el *Silabario...*, Rojas se basa fuertemente en la obra del austríaco Arthur Posnansky sobre la antigua civilización de Tiahuanaco. Poniendo en evidencia el borramiento del aparato erudito (recurso necesario para cooptar al lectorado masivo y distanciarse de la investigación arqueológica *stricto sensu*), Rojas difunde la obra de Posnansky sin citar el título del “voluminoso libro de un autor que ha consagrado su vida a descifrar los símbolos de Tiahuanaco” (1930: 112), fascinándose especialmente con el vuelo hermenéutico con que el austríaco se aboca a descifrar los símbolos precolombinos. Con respecto al libro de Posnansky citado, por la descripción de su lujosa tapa y por el análisis de los símbolos de la Puerta de Sol, probablemente se trate de *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud*, publicado en Berlín en 1914, y cargado –como el propio *Silabario...*– de ilustraciones sobre el acervo arqueológico exhumado.

“entre los americanistas de nuestros días, algunos rechazan la hipótesis de la Atlántida” (1930: 249; en probable alusión a *La esfinge indiana* de José Imbelloni), Rojas se anima a adherir abiertamente a esta interpretación (afín a la matriz inaugurada por Vicente Fidel López) porque, además, coincide con la de “la ciencia”, para lo cual se basa en *Antigüedad del hombre en el Plata*, un texto en donde Florentino Ameghino (por entonces ya muy desacreditado por la antropología científica) afirma “la existencia prediluviana de continentes sumergidos en el Atlántico”, la remota antigüedad del hombre en América y el contacto entre continentes por la vía de la Atlántida (Rojas 1930: 246).

Rojas subraya la unidad regional y continental de una misma América precolombina, en la medida en que, por momentos, las diferencias étnicas entre los diversos grupos se disuelven para formar una unidad continental saturada de correspondencias. Esa unidad americana, de base arqueológica, consiste en una misma espiritualidad, fundada en un idealismo panteísta y religioso saturado de correspondencias (para Rojas, bien estudiadas por autores como Quiroga en *La cruz en América*), a tal punto que “toda la arqueología indígena diríase obra de un solo espíritu racial, cuyos intérpretes fueron grandes geometrizados y hierogramatas, maestros de una simbología común a todo el continente” (Rojas 1930: 122). Según Rojas, esa enigmática unidad espiritual solo puede ser explicada en base a un origen histórico común gracias a una cultura madre perdida, como la de la Atlántida. Así, Rojas fuerza los límites –mucho más moderados– de la perspectiva de Quiroga, empalmándola con el linaje forjado previamente por López y por Girgois.

Al mismo tiempo, recreando las síntesis dialécticas tan caras al modelo euríndico, Rojas avanza en su ascensión universalizante, al postular no solo la unidad americana por la vía de la espiritualidad precolombina, sino también la existencia de una unidad más vasta, “por las reminiscencias de una simbología universal que, bajo las mismas o parecidas formas, aparece en algunos pueblos precolombinos y que es común a todas las religiones” (1930: 113). Contra la descalificación de esas especulaciones, que lleva a cabo Imbelloni en *La esfinge indiana*, Rojas insiste en que las correspondencias con Caldea, Egipto, Micenas, Persia, India, China, Irlanda o la España primitiva crean un

enigma insondable que demuestra “la evidencia de relaciones prehistóricas remotísimas entre ambos mundos” (1930: 128), por lo que apela a la Atlántida para pensar no solo el origen común de las culturas americanas, sino el de todas las culturas en general.<sup>25</sup>

Además de las bases históricas de esa correspondencia espiritual, para Rojas se manifiesta una suerte de inconsciente universal, pues los símbolos indígenas expresan “lo mismo que el hombre actual lleva en su consciencia”, por lo cual ese sustrato “puede nuevamente reanimarse en nuestra fantasía” (1930: 117). Y es precisamente esa confianza en la existencia de una matriz espiritual universal lo que alienta el primitivismo estético contemporáneo, ya que el “genio americano” se expresa a través de una estilización geometrizable que simplifica conceptualmente los diseños, de modo que, por esta vía, el arte precolombino se hermana con el *Art Déco*, con el cubismo (Rojas 1930: 63) y con las vanguardias contemporáneas en general (Rojas 1930: 71).<sup>26</sup>

Si la plástica precolombina puede despertar una emoción –estética y mística al mismo tiempo– común al espíritu humano en general, independientemente del período histórico y del tipo de cultura de base, es porque la experiencia estética puede recrear, al menos en parte, la sacralidad perdida por la secularización moderna, pues “cuando los mitos se han hundido en la sombra [...], aun queda vibrando el misterio de belleza que pudo encerrarse, como un numen prisionero” (Rojas 1930: 122). Enlazando el misticismo arcaico con los esoterismos contem-

---

<sup>25</sup> Por eso advierte que se impone “la necesaria hipótesis geológica de un continente anterior (la fabulosa Atlántida), cada vez más indispensable para explicar la semejanza de aquellas vetustas civilizaciones” (Rojas 1930: 127).

<sup>26</sup> Por lo demás, Rojas no deja de apuntar la mayor autenticidad del primitivismo en América Latina, como lo hacen otros autores latinoamericanos como el cubano Alejo Carpentier o el brasileño Mário de Andrade: como ellos, Rojas advierte que, mientras los artistas europeos deben desplazarse hacia Asiria o Egipto para encontrar allí sus fuentes de inspiración, los americanos contamos con un acervo arqueológico propio, tan legítimo y rico como el arte oriental. Sin embargo, la legitimación del arte precolombino, a partir de la comparación constante con Europa (desde la Antigüedad grecolatina a las vanguardias contemporáneas), no deja de implicar una valoración jerárquica del paradigma europeo como *el* punto de llegada de la experiencia estética (por ejemplo, en Rojas 1930: 123-124).

poráneos, Rojas subraya que, gracias a la fuerza poética que anida en los restos arqueológicos, es posible recuperar “el alma del indio [...] que se prolonga en nosotros” (1930: 108). Y si la plástica precolombina transmuta el vínculo del hombre con la naturaleza, revelando en su origen un acto de comunión con el cosmos (Rojas 1930: 55), a través de la contemplación de los bienes arqueológicos exhumados, “el hombre nuevo de América ha de llegar a esa plenitud mística, para volver a ser el hijo de ella” (Rojas 1930: 113).

### **Algunas consideraciones finales**

En sus estudios sobre arqueología y folclore, al buscar comprender la cosmovisión del otro sin deslegitimar el misticismo popular, Quiroga articula un regionalismo capaz de jaquear el universalismo homogeneizador del “centro”, enriqueciendo la identidad de la Argentina a partir del reconocimiento de sus antiguas raíces no occidentales. Por eso, lo que cae completamente fuera del marco del libro (la modernización de las grandes ciudades, el estallido demográfico por la inmigración europea y la expansión de la cultura de masas) parece operar una presión silenciosa, impulsando el repliegue hacia el interior profundo, hacia lo simbólico y hacia el pasado. En ese sentido, las exploraciones hermenéuticas de la arqueología precolombina y del folclore colonial, que Quiroga emprende tanto en *La cruz en América* como en *Folclore calchaquí*, pueden pensarse como respuestas indirectas ante la experiencia de la modernización en el presente. Si bien no hay referencias críticas a la vida urbana moderna, precisamente esa ausencia se vuelve significativa como contraste con respecto a la fuerza que adquiere la concepción religiosa del mundo en el NOA, que se presenta como una suerte de “mónada”, separada y opuesta al cosmopolitismo modernizador, preservando formas premodernas y cargadas de misticismo, para concebir el cuerpo, la relación con la naturaleza o lo comunitario.

En su escritura, el NOA se despliega como un espacio riquísimo en términos de multitemporalidad y de productividad cultural, reforzando así el lazo profundo del área con el mundo

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

andino en general, en una tracción centrípeta que contrapesa la fuerza centrífuga del cosmopolitismo. El sentimiento místico común a estas áreas, que emana del panteísmo y de las cosmogonías más remotas, no cesa de ser recreado –aun mestizo y en fragmentos– en el presente. Atiborrado de creencias y de ritos no occidentales, el NOA se erige como un sólido contrapeso respecto del internacionalismo modernizador del “centro”.

Por su parte, Girgois confía en hermanar, en el espacio simbólico del ensayo, los esoterismos de oriente, de occidente y del mundo indígena, compatibles entre sí en la medida en que responden a un pasado remoto compartido y/o a la manifestación del mismo Espíritu universal. Así, sustraído del evolucionismo, el esoterismo se revela como una suerte de espacio “democrático” capaz de equiparar prácticas de proveniencias culturales muy diversas. Indirectamente, esa búsqueda apunta a darle tanto una inflexión americanista al esoterismo en general, como una dimensión americanista y esotérica a la identidad argentina. La meta de Girgois es alcanzar una visión sincrética más alta sobre el “progreso del espíritu”, capaz de integrar el legado amerindio, especialmente en el campo del ocultismo (como luego, en el caso de Rojas, en el campo del arte). Ese misticismo esotérico continúa resonando –con variantes– en el indigenismo espiritualista de los años veinte y treinta, en obras como el *Silabario...* de Rojas, consolidándose así una tradición discursiva que insiste en defender los tópicos propios del indigenismo esotérico, para sostener una legitimación simbólica del mundo indígena.

En efecto, en la vertiente espiritualista vinculada a Rojas, el mestizaje racial/espiritual y la reactivación del sustrato indígena se convierten en objetivos estéticos y metafísicos claves. En particular, el *Silabario...* busca sensibilizar a las capas medias y/o al nuevo lectorado respecto del potencial estético del arte precolombino, que puede ser revitalizado para resacralizar la experiencia moderna, consolidar la unidad del continente (en base al origen prehispánico común, como núcleo de la espiritualidad americana) y, por ende, compensar el impacto cosmopolita del “aluvión inmigratorio”.

Rojas no cita a Girgois, aunque las fuentes esotéricas que gravitan en el *Silabario...* aproximan fuertemente esa escritura

respecto de *El oculto...*, para pensar –en ambos casos– el alto valor del misticismo indígena. Interviniendo en contextos históricos diversos (dada la distancia de casi 30 años que separa la edición de *El oculto...* respecto del *Silabario...*) en los que mudan las condiciones de posibilidad del indigenismo argentino (más sólido desde los años veinte gracias al despliegue de los primitivismos de posguerra), cada uno asume posiciones diversas dentro del campo intelectual nacional (pues la marginalidad de Girgois –apenas reconocido en el ámbito del esoterismo local– contrasta con la consagración de Rojas como Maestro del reformismo y como americanista, con una clara relevancia nacional y continental). A pesar de estas diferencias, ambos autores advierten la naturaleza humana universal que se palpa en las obras prehispánicas y en las creencias y mitos indígenas contemporáneos. Si bien Girgois enfatiza la universalidad de los conocimientos esotéricos y Rojas más bien la universalidad de la experiencia estética, en ambos anida la fascinación por el misticismo indígena, tan subrayado objetivamente por autores como Quiroga. El esoterismo moderno, en el caso de Girgois, y el arte –cargado de misticismo–, en el caso de Rojas, deben aspirar a forjar una integración armónica, euríndica, que suture las diferencias culturales e incluso las diferencias de clase. En última instancia, desde una posición racionalista afín al positivismo –en el caso de Quiroga– o desde una posición esotérica –en el caso de Girgois y de Rojas–, en los tres autores se manifiesta la misma nostalgia por la *communitas* perdida o en proceso de disolución por el avance de la Modernidad.

En “Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo”, Mircea Eliade advierte que, en Occidente, la “muerte de Dios” –postulada por Friedrich Nietzsche a fines del siglo XIX– acarrea la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa apelando a los lenguajes tradicionales. Pero aun así lo sagrado no desaparece –advierte Eliade–, sino que se vuelve irreconocible, debiendo ser buscado en experiencias profanas capaces de encauzar esa nostalgia, ya que “el hombre moderno ha ‘olvidado’ la religión, pero lo sagrado sobrevive, sepultado en su inconsciente” (2005: 140-141). En esta dirección, con modulaciones diferentes, los tres autores interpretan –y, por ende, en cierta medida recrean– una sacralidad arcaica, imposible en el mun-

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo, a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

do occidental, como respuesta indirecta ante la desacralización llevada a cabo por el racionalismo científico (incluso en el caso de Quiroga, más afín al positivismo). Así, en última instancia, es posible preguntarse si la propia pulsión hermenéutica, tan sostenida en la obra de estos autores, no constituye en sí misma una respuesta ante la nostalgia por lo sagrado, una compensación secularizada frente a la sed de metafísica, un sustituto moderno del misticismo perdido. El propio Rojas sugiere esta idea, cuando en el *Silabario...* advierte que, para descifrar el significado de las piezas prehispánicas, los arqueólogos –incluso el propio Quiroga– deben convertirse en taumaturgos modernos que “flotan en una atmósfera astral [...], y cualesquiera que sea el lugar de la tierra en donde nacen, van a los principales países de su evocación como quien retorna a su patria” (1930: 106), sugiriendo así que la interpretación de ese pasado implica un viaje del espíritu, fundado en la intuición.

## Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social*, trad. de Hilda H. García, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bovisio, María Alba (2014). “Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti”, *Estudios Sociales del NOA*, Buenos Aires: UBA, n° 14.
- Carrizo, Sergio (2013). “La región tapó al cuerpo: breve relato de las prácticas arqueológicas en las selvas occidentales del noroeste argentino”, *Actas/CD de la X Reunión de Antropología del Mercosur*- RAM, edición digital.
- Devoto, Fernando (2002). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eliade, Mircea (2005). *El vuelo mágico y otros ensayos*, ed. de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid: Siruela.
- Fontana, L. J. (2009) [1881]. *El Gran Chaco*, Formosa: Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Formosa.
- Girgois, Henri (1897). *L'occulte chez les aborigènes de l'Amérique du Sud*, París: Chamuel.

- \_\_\_ (1901). *El oculto entre los aborígenes de la América del Sud. Los quechuas, raza ariana*, Barcelona: Torrents y Coral.
- Gorleri, María Esther y María Estela Budiño (comp.) (2020). *Representar la frontera: Formosa, 1879-1950. Subjetividades, identidades y territorio*, Formosa: EdUNaF.
- Imbelloni, José (1926). *La esfinge indiana*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Mailhe, Alejandra (2009). “Hacer el desierto. Ensayo y fotografía en la percepción del ‘otro’ durante la ‘Campaña al Desierto’”, *Representaciones*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, vol. V, n° 2.
- \_\_\_ (2016). *Archivos de psiquiatría y criminología (1902-1912): concepciones del sujeto femenino y de la alteridad social*, Colección Biblioteca Orbis Tertius, La Plata: FAHCE, UNLP. bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar
- \_\_\_ (2017). “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”, *Anclajes*, La Pampa: Universidad Nacional de La Pampa, Vol. 21, n° 1: 21-42.
- \_\_\_ (2018a). “El mestizaje indo-hispánico en la educación estética de las masas”, *Estudios del ISHIR*, Rosario: UNR/CONICET, Vol. 8, n° 22: 1-26.
- \_\_\_ (2018b). “La colección ‘Humanior’ y la formación de un lectorado americanista”, *Prismas*, Bernal: UNQ, n° 22: 75-95.
- Posnansky, Arthur (1911). *La civilización prehistórica en el altiplano andino*, La Paz: La verdad.
- \_\_\_ (1914). *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud*, 2 tomos, Berlín: D. Reimer.
- Quiroga, Adán (1893). *Flores del aire*, Buenos Aires: Coni.
- \_\_\_ (1942) [1901]. *La cruz en América*, Buenos Aires: Americana.
- \_\_\_ (1929). *Folklore calchaquí*, Buenos Aires: Revista de la Universidad de Buenos Aires.
- Rojas, Ricardo (1951) [1922]. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_ (1930). *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires: La Facultad (Roldán).
- \_\_\_ (1957) [1917-1922]. “Las tradiciones indígenas”, *Historia de la literatura argentina*, vol. VIII (“Los modernos”), Buenos Aires: Kraft.

La arqueología precolombina como fuente para la resacralización del mundo,  
a inicios del siglo XX (Adán Quiroga, Henri Girgois y Ricardo Rojas)

Stefanoni, Pablo (2015). *Los inconformistas del Centenario*, La Paz: Plural.

Toffoli de Matheos, Myrtha (1982). “Las primeras farmacias en La Plata”, *Acta farmacéutica bonaerense*, La Plata, n° 2.

Villalba, Mariano (2021). “The Occult Among the Aborigines of South America? Some Remarks on Race, Coloniality, and the West in the Study of Esotericism” en: Aspren, E. y J. Strube (comps.), *New Approaches to the Study of Esotericism*, Leiden and Boston: Brill (en prensa).



# “Llueve coca en la misa”: prácticas rituales y epistemologías de lo subalterno en *El pez de oro* de Gamaliel Churata

Matías Di Benedetto

## Introducción: una materialidad de lo espiritual

*El pez de oro. Retablos del Layqakuy* (1957) de Gamaliel Churata está compuesto de diez capítulos o retablos, como los define el propio autor, cuyas particularidades compositivas allanan el camino para una discusión entre la cosmovisión andina y la episteme occidental. Dicha tensión constituye el eje estructural de la composición puesto que atraviesa cada una de las secciones mediante la forma de pares antitéticos cuya capacidad operativa repercute en diferentes niveles.<sup>1</sup> En este sentido, los dualismos se transforman en una plataforma enunciativa que tiene, en el primer capítulo, su punto de origen.<sup>2</sup> El aspecto más destacado de este retablo, signado por la exposición contrapuntística, está dado por la oposición entre lo sagrado y lo profano, clave para entender el teorema de la secularización, es decir, la estructura dualística fundamental del

---

<sup>1</sup> Quien supo abordar este aspecto central de la obra de Churata de manera original y anticipándose al redescubrimiento por parte de la crítica de la obra churariana fue Miguel Ángel Huamán en su libro *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata* (1994). Allí puede leerse que el retablo “impone una activa compenetración con los modelos y valores culturales del universo andino” pero sin dejar de lado que, de manera concomitante, una característica sobresaliente de dicho artefacto popular es su capacidad para “armonizar contrastes o paradojas aparentes, convirtiéndolas en correspondencias” (1994: 60).

<sup>2</sup> A través de una dinámica de contracción y dilatación discursiva, este capítulo titulado coincidentemente “El pez de oro” despliega una serie de temas tales como la fertilidad (retomado luego en el capítulo “Pachamama”), la violencia de la Conquista y la colonia (que aparece en “Españoladas”), la mitología andina (analizada en el retablo “Pueblos de piedra”), la medicina y el chamanismo andino (desplegados en “Mama Kuka”), referencias al mundo de los muertos (que retornan en el retablo “Puro Andar”), la pérdida del hijo (en “Los sapos negros”), el rechazo a la idea del indio como animal (en el capítulo “Thumos”) e incluso las recomendaciones para la creación de un utópico Estado indígena (en el capítulo “Morir de América”) (Bossard 2007).

Occidente moderno (Marramao 1998). Dicha marca de origen, matriz y no consecuencia de la Modernidad, como sostiene el filósofo italiano, se desprende del contraste entre un abordaje del cristianismo, de sus formas de pensamiento e incluso de sus figuras más relevantes, y las prácticas rituales y saberes propios del mundo andino.

Este ensayo da cuenta de dichos antagonismos a partir del relevamiento de una epistemología de lo subalterno desde la cual se esgrime la recuperación de un imaginario de lo andino capaz de imponerse a las restricciones del pensamiento occidental. De este modo, la “maciza referencia cristiana” (Nancy 2009: 21) llama la atención en cuanto sustrato de la cultura occidental y, por dicha razón, se la coloca como el orden del sentido que este capítulo desmantela a partir de la discusión de, por ejemplo, la separación entre el alma y el cuerpo. Para desestimar este distanciamiento que propone la perspectiva cristiana, el enunciador explica su postura mediante una serie de conceptos andinos: “Ninguna corporeidad antrópica. No hay, hasta donde alcanzo, una definición más exacta del movimiento, es decir, de la ahayu, la semilla del hombre y de la naturaleza. El hombre no es otra cosa que *Hallpa-kamaska*: tierra animada” (Churata 2012: 326). Poniendo en duda la misma ficción del cristianismo, tal como lo plantea Nietzsche en *El Anticristo*, Churata revaloriza una representación del mundo andino con la clara intención de enfatizar cómo, en su proyecto estético, la fundamentación del pensamiento occidental<sup>3</sup> es trocada por el rasgo material de lo espiritual a partir de sus reflexiones acerca de la muerte. En contraposición a la vigencia del referente cristiano, en este capítulo se plantea la posibilidad de pensar en un sujeto trascendental moderno capaz de disolver los dogmas de la Iglesia católica a través de una Contra-conquista espiritual (Marsal 2013) que lo sitúe, como consecuencia, al frente de un

---

<sup>3</sup> Mónica Cragolini en *Nietzsche, camino y demora* se detiene en el carácter de acontecimiento de la muerte de Dios. Detalla, en consecuencia, la manera en que ese “rencor furibundo de Nietzsche hacia el Dios cristiano en el *Anticristo* puede ser explicitado desde el punto de vista de que dicho Dios es el fenómeno más visible y palpable para los hombres de su tiempo de la noción de fundamento, y el fundamento que ha producido los efectos más devastadores en virtud de su influencia en Occidente” (2003: 65).

proceso de des-adoctrinamiento de la religión católica proveniente de la metrópoli.

Con este fin, la recuperación del acto chamánico desestabiliza diversos criterios taxonómicos occidentales a partir de un énfasis dado al saber necradémico: Churata sostiene que cada sujeto es una unidad relacional de conocimiento múltiple ya que los muertos siguen junto a nosotros. De este modo, la injerencia de lo chamánico en la organización de la obra se circunscribe a un acto de apertura. Para ello, el despliegue de diferentes perspectivas narrativas promueve un corrimiento de la simple traducción asociada con la labor mediadora del *layka* para “localizarse en una arena de alianzas”, consecuencia directa de “esa totalidad comunitaria que no cesa de exhibir” (López Núñez 2019: 118) cada instancia múltiple de enunciación. Los saberes del *layka* –entendido como el curandero abocado a las tareas terapéuticas al interior de las comunidades indígenas– que el enunciador recupera responden a dichas alianzas, ya que las mismas se hacen presente a partir de una cadena vital que entiende la existencia como un estado de permanencia. Esta teología material se presenta como una instancia de redefinición de la retórica emancipatoria de la modernidad a partir de aspectos propios de la cosmología andina, tales como la complementariedad y la inclusión en oposición directa a la dicotomía y las exclusiones propias de la cultura occidental, por ejemplo, entre lo sagrado y lo profano. En este sentido, podrá observarse la importancia que concentra la figura del *layka* para la organización del libro-rito, puesto que representa la textualización de las prácticas y saberes andinos entendidos como instancias de reapropiación del imaginario católico. Veamos a continuación de qué manera funcionan estas operaciones de resignificación a partir de los aspectos más destacados de la actividad chamánica en conjunto con la presencia de objetos de la cultura popular andina como el retablo o el charango, indicios de la entronización de una particular epistemología en donde el subalterno adopta la posición de sujeto (Grosfoguel 2006), superando aquellas narrativas etnográficas y antropológicas que tienen como objetivo su representación exteriorizante.

## El retablo, el charango y el *layka*: un “tú-multo” de voces

En el segundo fragmento del primer retablo de *El pez de oro*, el sujeto de la enunciación subraya sus intenciones expositivas de manera sinecdótica mediante la frase “Acabaré con cementerios y catedrales” (Churata 2012: 228). Esta mención apunta al rechazo de la concepción teleológica de la existencia de los sujetos, definida a partir de la idea cristiana de la muerte, a través de la idea de *abayu*; un “categorema” definido en la famosa conferencia de 1965 que Churata ofrece al retornar de su exilio en Bolivia: “Yo no llamaré al fluido que anima, alma, con voz latina, ni psique, con voz griega; la llamaré con voz vernácula americana *abayu* [...]. Yo me propongo un categorema, como dicen los filólogos, *el alma amarra, ajayu watan*” (2011: 54). Dicho amarre pone énfasis en un aspecto fundamental: indica la permanencia del entramado vital en cada uno de los sujetos ya que, en realidad, la idea de *abayu* no es fija, se construye en una continuidad con la vida y la muerte dejando entrever, en ese mismo proceso, una cualidad dinámica (Burman 2011) capaz de ligar esta falta de fijeza con una dimensión colectiva. En este sentido, puede decirse que Churata no afirma la trascendencia del alma, sino su perennidad mediante la permanencia de los muertos en los vivos. A través de un movimiento reticular: “el yo múltiple de Churata, procedente de la permanencia vital, se integra con los conceptos de *abayu* (alma telúrica, vinculada con la naturaleza) y *naya* (alma cósmica) para definir el ser. El concepto fundamental es el de semilla, que remite a la célula genésica que se hace inmortal en la cadena vital” (Hernando Marsal 2012: 25).

Con la intención de anudar las dos vertientes religiosas expuestas hasta aquí, Churata se apropia del formato retablo para exponer sus desavenencias con una visión animista que identifica materia y espíritu en cuanto rechazo de la trascendencia entendida como negación de lo corpóreo, tal y como aparece a menudo en la mística cristiana. Toda la potencia germinadora que acarrearán los muertos en su relación con los vivos motiva entonces una idea particular: con el concepto de “tú-multo” (Churata 2012: 220) Churata no sólo apunta a un juego de palabras capaz de desconfigurar la imposición del idealismo cristiano faltándole

el respeto a las citas de autoridad, sino que también lo utiliza en cuanto definición de la estructura del capítulo y de la obra en su totalidad. La emergencia de una multitud de voces conforma un discurso descentrado donde el “agenciamiento enunciativo no es sólo plural sino móvil y exterior: se desplaza en busca de la palabra ajena” (Hernando Marsal 2013: 26). Estos cambios constantes de punto de vista tienen al *layka* como centro irradiador de diferentes posiciones enunciativas ocupadas por una variedad de seres (y de discursos) de diferente naturaleza cuya conformación, en un entramado proteico, se distancia de las tradiciones de pensamiento occidentales. El retablo, por tanto, plasma un ordenamiento de la polifonía, así como también activa el recorte de una escena determinada en donde todas las voces en pugna tienden a soliviantarse contra su misma estructura expositiva.<sup>4</sup> Estas producciones, representativas del arte popular andino, adecuan sus técnicas y materiales a la realidad latinoamericana y obtienen una novedosa función dada por el contexto en el cual opera un proceso de transculturación.

Los cajones san marcos se supeditan a una función netamente ligada al ámbito rural andino.<sup>5</sup> Con el correr del tiempo,

---

<sup>4</sup> La crítica especializada ha tomado el subtítulo de la obra con la intención de determinar la relación entre el significado de ese subtítulo explicativo y la totalidad del libro. A modo de ejemplo, el planteo teórico de Manuel Pantigoso se traduce en un forzoso argumento que vincula la etimología de la palabra “retablo” con la conformación textual de *El pez de oro*: “Es importante percibir que esa significación del retablo –y otras complementarias– se encuentra, sin forzamientos, en la misma escritura de la palabra, en su composición y descomposición semántica” (1999: 251). Continúa así su exposición dando cuenta de las desmembraciones morfológicas de la palabra en cuestión con las que va desplegando los diferentes significados, cuyas tenuous explicaciones van de la relación entre el prefijo “re” y las tablas (Tablas de la Ley de Moisés, es decir, escritura de las “verdades eternas”), entre “retar” y hablar, entre la palabra “red” y la comunicación verbal finalmente. Pantigoso sostiene su análisis a partir de las opiniones de José María Arguedas, quien advertía acerca de la obturación que llevaban a cabo los retablos con respecto a “ritos mágicos” que le escamoteaban a la cosmovisión cristiana esos objetos artesanales para pervivir de manera clandestina a través de la liturgia católica.

<sup>5</sup> Arguedas en uno de sus ensayos dedicado a este artefacto de la cultura popular andina describe el patrón tradicional para la distribución interior del “sanmarcos”, compuesto de dos niveles (aunque actualmente incorporan más niveles pero originalmente se componían de dos instancias): en el nivel superior, donde se alude al mundo celestial, claramente destacado por sus mayores

los retablos fueron catalogados recién durante la década del cuarenta, cuando son revalorizados por la coleccionista Alicia Bustamante, la famosa organizadora de la peña Pancho Fierro, quien también sugiere el cambio de nombre de la pieza de San Marcos por retablo y, a su vez, recomienda la introducción de nuevos motivos temáticos a la producción. Es así como, sin arrieros y sin rituales de marcación, los santos de los sanmarcos dejaron de cumplir una función ritual de intermediarios religiosos. Es decir, la caja se quedó vacía (metafóricamente) de contenido, y nuevos temas comenzaron a representarse hasta incorporarse incluso como testimonios de la violencia política, ilustrando de esta manera una transformación de estas cajas ambulantes en cajones de la memoria (Ulfe 2011).

Puede observarse entonces el peculiar trabajo de escritura que realiza Churata a partir de la categoría de secularización aplicada en su dimensión literaria: por un lado recupera sentidos religiosos, los restos de la religión católica, dándoles una interpretación diferente, como hacen los imagineros con el retablo, operación que le permite reconstruir la incidencia de la religiosidad y las prácticas devocionales populares; por otro lado, se asoma al conjunto de saberes andinos a partir de la figura del *layka*. Al respecto, vale aclarar que en el sistema literario de América Latina dicha noción de secularización asume la forma de un proceso de recuperación de sentidos religiosos desorbitados de su lugar de origen con la intención de iluminarlos de manera novedosa, haciendo de estos restos la materia prima de composiciones literarias (Gutiérrez Girardot 1986) o, mejor, de

---

proporciones con respecto al segundo nivel, se representan imágenes de los santos patronos asociados a los animales: Santa Inés, patrona de las cabras; San Marcos, del ganado vacuno; San Juan Bautista. Asimismo, la figura del cóndor siempre se sumaba a este espacio superior. El nombre de la pieza cambia de acuerdo con el santo ubicado en el lugar central del piso superior. Por otra parte, en el nivel inferior, en el mundo terrenal, se representa al hacendado sentado tras una mesa, quien manda castigar al ladrón de ovejas o bien imágenes de la marcación del ganado. Lo que más llama la atención es la representación de los protectores de las especies autóctonas junto a los santos protectores de las especies europeas, ya que este gesto habría tenido la función de posibilitar la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, constituyendo el “sanmarcos” la expresión más compleja y completa que se conoce del proceso transculturador efectuado por el campesinado peruano.

una dinámica de la des- y re-sacralización: desmiraculización de lo sagrado y resacralización de lo profano a partir de esa estructura dualística (Foffani 2015). Huelga decir, entonces, que la actividad chamánica no sólo organiza las polémicas que se suceden en cada uno de los retablos, sino que, asimismo, la lógica de las prácticas rituales encabezadas por el *layka* funciona como el material necesario para escribir la lectura que el propio Churata hace de esos rituales (Usandizaga 2015). Para derrumbar cementerios y catedrales, la textualización de los actos del chamán que vehiculiza cada uno de los retablos o capítulos conforma la arquitectura de un libro-rito, capaz de proveer la clave interpretativa y un retorno a la sacralidad del mundo andino. Es sabido que los retablos se hallan estrechamente ligados a la liturgia católica; su función específica radica en una instrumentalización explicativa, es decir, sostienen con imágenes lo que la homilía se encarga de traducir, volviéndose un apéndice ilustrativo de los contenidos expuestos. De esta manera, la inclusión de las prácticas transculturadoras propias del imaginario andino tiene como fin contextualizar y superar, en el ámbito latinoamericano, la operatoria propia de la secularización, subrayando enfáticamente su “bancarrota” (Monasterios 2015: 181).<sup>6</sup>

Churata encuentra, mediante el uso de este artefacto, un ejemplo de cómo modelar la materia narrativa en función de dos cosmovisiones contrapuestas desde la Conquista. Reutiliza, entonces, esa matriz icónica de la comunidad para formatear sus presupuestos literarios: recorta una escena andina determinada que sedimenta en su interior un cúmulo de saberes propios de las comunidades indígenas en convivencia con los resabios de un imaginario católico. Este primer retablo de *El pez de oro* se ordena en dos grandes secciones cuya imitación de la forma de construir estos objetos salta a la vista. Por un

---

<sup>6</sup> En su libro *Vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, Monasterios halla en las prácticas de sanación propias de las comunidades pre-hispánicas un nicho de sentido a partir del cual se lograría potenciar su dimensión epistemológica: “La efectividad científica del ritual curativo lleva a Churata a postular que antes de menospreciar la dimensión mágico-religiosa de la medicina *kallawaya*, habría que entenderla como síntoma de vitalidad cultural, tanto cara a la conquista y la colonización como a la bancarrota de la secularización” (2015: 181).

lado, nos encontramos con una palpable recurrencia de escenas autobiográficas abordadas desde los gestos propios del diario de escritor: el estilo churadiano sobreactúa la deliberación constante y realiza un ensayo de ensimismamiento que apunta al sostén de una autofiguración del yo. Los ciento cuarenta y ocho fragmentos que componen el capítulo ilustran una primera parte proclive a la reflexión autobiográfica. Por otro lado, emerge a la vez una dinámica expositiva que vira hacia un formato más cercano al ensayo, cuya relevancia resulta mucho mayor en el apartado “Paralipómeno Orkopata”, subtítulo que pone en relación el nombre del grupo fundado por Churata en los años veinte con el título de uno de los evangelios del Antiguo Testamento, el *Primer Libro de los Paralipómenos*.

Así como en la introducción que abre *El pez de oro*, titulada llamativamente “Homilía del Khori Challwa”, Churata resalta episodios de la historia latinoamericana atravesados por la traducibilidad de un imaginario andino en un contexto de apropiación secular, los cuales conforman un primer intento de desmitización de lo sagrado –a partir de hechos como la lengua híbrida de Tupac Katari, presente en un himno a la Virgen María, las esculturas de la Virgen de Copacabana de Francisco Tito Yupanqui y la del muerto vivo atribuida a Baltazar Gavilán–, este primer capítulo también traza coincidencias realmente útiles para la fundación de una epistemología de la irreverencia y la transgresión en los Andes. En este sentido puede leerse la comparación entre los saberes del *layka* y algunos humanistas que discutieron los dogmas de la Iglesia católica. En un pasaje de este retablo se detalla lo siguiente: “Pongamos énfasis en que tanto para Tomás el Angélico como para Socino el Heresiarca, el alma y el cuerpo están en unidad [...] no han razonado en forma distinta al Layka el Hirsuto, aunque este lo haya hecho en forma más cabal, obteniendo su teología del sentimiento de su propio germen” (Churata 2012: 323).

La conquista de la propia teología del *layka* requiere para su explicación de estos interlocutores en cuanto ejemplo de los vínculos entre dos polos filosóficos contrapuestos, aunque no en términos conciliatorios, ya que el sujeto de la enunciación también los ubica como detractores a los que hay que vilipendiar enfáticamente.

Lo cierto es que si una de las frases más repetidas a lo largo de *El pez de oro* resulta ser la interpelación directa a Platón como representante de la filosofía occidental (“¿Me entiendes, Plato?”), en este retablo adquiere preponderancia el llamado de atención a Pablo de Tarso, de nombre judío Saulo de Tarso, más conocido como el apóstol San Pablo (“¿Has oído, Saulo?”). El pasaje más destacado referido a este entrecruzamiento entre el mundo andino y un imaginario del catolicismo está dedicado a la figura de San Jerónimo, quien tradujo la Biblia del griego y el hebreo al confeccionar la famosa *Vulgata*. Churata lo compara con el *Kbori-Puma*, es decir, el puma de oro, padre del pez de oro según la mitología andina, para luego apuntar a la imposibilidad que conlleva toda traducción. Sostiene que en la figura de San Jerónimo “en el drama de su santidad, hay algo más que gruñidos, hojas verdes, agua manantial, raíces tiernas; hay la encrucijada. El león que busca lengua de hombre para bramar, sabido que nadie le entiende que trina cuando llora” (Churata 2012: 232). Como punto de inflexión de un retablo que combina el espesor autobiográfico con diferentes voces enunciativas, la inclusión de este exégeta de los Evangelios subraya no sólo las íntimas relaciones entre traducción y cristiandad propiciadas por la Conquista (López Parada 2018), sino también la operación de relevamiento de un conjunto de saberes y prácticas religiosas que se estiman como igual de válidas que las propias del catolicismo. Para convalidar dicha postura, el sujeto de la enunciación, acto seguido, pasa a ligar dos elementos hasta ese momento distanciados. Si de San Jerónimo llamaba la atención acerca de su tarea de traductor, la musicalidad que impone el charango adquiere visos de dispositivo elemental para dicha actividad:

Dícenme que el charango no es indio [...]. Mas, aunque así no fuera, aun siendo hispano, o por ello mismo, atestigua la apropiación, adaptación, transformación que América ha consagrado de un instrumento de cámara (será así), que expresa lo más primitivo de su pánico [...]. *Sólo el charango traduce* el marka-masi, al cholero del wakaycholo [...] Sólo entonces sus voces las del trino, sus lujurias las de la selva, el Sacharuna, las ciénagas (Churata 2012: 245-246, el subrayado es nuestro).

Dos lecturas podrían aventurarse con respecto a este pasaje. En primer lugar, difícilmente pueda pasarse por alto la injerencia del fenómeno de la transculturación en el plano argumental. Quien toma la voz asegura que este instrumento, utilizado como estrategia de evangelización en los siglos XVI y XVII, sufre un proceso de resignificación por parte de las comunidades andinas que funciona como correa de transmisión de la dinámica transitiva del proceso transculturador. Y, en segundo lugar, cabría la posibilidad de realzar la oposición entre sonoridad y escritura que se desprende del abordaje del proceso de traducción. Al subrayar la capacidad de representación de la pluralidad de lo andino, la virtud mimética del charango, entendida en términos de fidelidad acústica, hace hincapié en la importancia de su operación transculturadora capaz de dismantelar la oposición fundamental para la *ratio* eurocéntrica entre lo sagrado y lo profano y, asimismo, legitimar la voluntad traductora del ejecutante. Al capitalizar, mediante este acercamiento entre San Jerónimo y el charango, el “área de fricción” (Pacheco 1992: 67) entre los sistemas de producción cultural ilustrados y populares, cuya pregnancia se transforma en el grado cero de la interacción entre oralidad y escritura en el área andino-peruana (Cornejo Polar 2003), Churata se inclina nuevamente por un artefacto popular. Así como el retablo define la estructura expositiva de cada uno de los capítulos, en este pasaje el charango reformula los alcances de un oído colonial(ista) acostumbrado menos a las turbulencias en las fases de transacción de la percepción entre dos universos simbólicos sumamente distantes que a su creciente disolución a manos de una desvalorización de las sonoridades prehispanicas.<sup>7</sup> Este paisaje sonoro (Schäfer

---

<sup>7</sup> Al respecto, la puesta en uso de dicho instrumento emerge también en otro pasaje de *El pez de oro*. En el retablo “Puro andar”, donde Churata desarma la idea del infierno católico, el charango toma el lugar del heptacorde utilizado por Orfeo, transformando de esta manera el acervo mitológico pre-hispánico: “Y bajé a los infiernos, bien que no pulsando la heptacorde, sino el quirquincho del layqa” (2011: 361). El espesor simbólico de lo helénico se desecha en función de una entronización de la cosmovisión andina que tiene como representante al *layka*, punto de partida de una práctica escrituraria que le permite “elevant los valores del esqueleto humano a categorías estéticas” o como señala una voz narrativa que toma la palabra en un pasaje del retablo, “algo (disculpad si a tamaño ejemplo acudo) así como el Dante con la teología hizo en su inmortal poema” (2012: 612).

“Llueve coca en la misa”: prácticas rituales y epistemologías de lo subalterno  
en *El pez de oro* de Gamaliel Churata

1977) se despliega a partir de la injerencia que concentra la figura del *layka*, ya que quien ejecuta dicho instrumento traductor en los términos más fidedignos posibles, como parte de sus prácticas sanadoras, rituales de ofrenda y de adivinación, resulta ser el chamán.

### Canibalismo y muerte de Dios

En estricta oposición a la versión cristianizada del platonismo, según la cual existe una dicotomía entre materia y espíritu, el retablo ubica al chamán, representante de los saberes andinos, como punta de lanza del rechazo al distanciamiento entre ambos elementos mediante un reordenamiento de dichos postulados. Alejándose de “la tortuosa teología del Papa” para, finalmente, dar rienda suelta “al sano sentimiento de la vida del Layka” (Churata 2012: 307), el sujeto de la enunciación monta una escena acorde a esta reivindicación de lo andino: ubica en el centro de la celebración de una misa, con la intención de desarmar la liturgia católica, la aparición repentina de la materia prima fundamental para el chamán: “la lluvia de coca no para. Llueve coca en la misa. Llueve coca en la risa. Llueve coca en la brisa. Misa, risa, brisa: ¡kukanis!” (Churata 2012: 256). El vendaval de esta planta sagrada desarma la ritualidad propia de la celebración de la misa, corriéndola hacia los bordes de lo natural. De la misa a la brisa, pasando antes por la risa, aparece en este pasaje no solamente el uso evidente de la rima consonante sino también la puesta en primer plano del acto de mascado de coca con el término “kukanis”.<sup>8</sup> El *layka*, a fin de cuentas, traduce: muestra, de manera irónica, las coincidencias entre su

<sup>8</sup> Incluso puede decirse que en este pasaje se plantea una revalorización de otro de los sentidos que suscita la palabra misa, poniéndolo por encima de su primera acepción como acto propio de la liturgia católica. Con la intención de reeducar el oído metropolitano, esta escena de la coca irrumpiendo en la misa trae a colación las coincidencias entre esta palabra y el mismo término en aymara que describe una variedad de ofrecimientos rituales, preparados y dedicados a diferentes espíritus para diferentes propósitos. Como señala Burman: “Hay muchas clases de misas: *muxsa misa* (mesa dulce), *ch'iyyar misa* (mesa negra), *chullpa misa* (mesa para los ancestros o las momias), *alma misa* (mesa para los muertos)” (2011: 22).

“magia ceremonial” y la “liturgia” católica (Churata 2012: 294) a través de una operación de lectura que tiende al cruce entre la figura del chamán y las elucubraciones acerca del “programa colonial de la *magic* en inglés y sin caracteres *ad hoc*” (Mazzoldi 2018: 6). Es decir, la intersección de la escena de la misa con la planta de coca expone una crítica a la ambición epistemológica del colonialismo, cuya búsqueda de una significación para lo que considera los saberes mágicos del *layka* se aprecia desde el punto de vista de su interpretación en términos seculares. De aquí se desprende, por lo tanto, la equiparación entre las prácticas de este individuo y los eventos milagrosos en cuanto acto de resistencia a los argumentos católicos. Por eso mismo, la voz enunciativa pone en duda la equiparación entre la magia y los propios saberes andinos al recurrir a uno de los fundadores de discursividad (Foucault 1987):

¿Cuál la Abracadabra? En los indios de hoy deben estar los indios de ayer, o estos indios no son indios. Ya que sólo está el que estuvo, o el que está, y se dice, no es... nada será sin estar. El “los muertos mandan”, de Karl Marx, sonaba a paradoja para quienes no observan que el Materialismo Histórico debe ser mosaico en lo fundamental, por tanto secuela de mesianismo profético. ¿Pero, Marx entendía que los muertos mandan porque los muertos no son los vivos? (Churata 2012: 323).

Para Churata, no hay ningún sesgo mágico en la recuperación de los muertos por parte de los vivos en cuanto potenciación de las perspectivas del presente. De ninguna manera, insiste desde el comienzo de la cita, vale consignar dichas apreciaciones como resultado de una frase ligada a los sortilegios o la hechicería. Contrariamente, el enunciadore sostiene que en el elenco de antepasados que cada individuo carga consigo (aspecto que el propio Churata define a partir de la noción de “necrademia”)<sup>9</sup> radica un factor elemental para reflexionar acer-

---

<sup>9</sup> Sobre este concepto elemental dentro del proyecto estético churatiano, Mauro Mamani Macedo señala lo siguiente: “Según Churata, los muertos no mueren, viven con nosotros; esto tiene que ver con el sentimiento que guardamos en nuestros corazones de las personas que estimamos” (2012: 149). La “necrademia” es definida como el elenco de antepasados que arrastra cada sujeto consigo mismo, es decir, la permanencia de los muertos en la subjetividad de los vivos.

ca de lo estatuido a partir de consideraciones historicistas ligadas al materialismo dialéctico. La mención de Marx trae a colación menos las “miserias heredadas, resultantes de que siguen vegetando modos de producción vetustos” a partir de la idea del “mesianismo profético”<sup>10</sup> –como puede leerse en el prólogo a la edición alemana de *El capital*– que la efectiva recuperación de unas fuerzas de la historicidad provenientes de quienes ya no están entre nosotros. De la famosa frase de Marx “[n]o sólo padecemos a causa de los vivos, sino también a causa de los muertos. *Le mort saisit le vif!* (¡El muerto atrapa al vivo!)” (Marx 2012: 7), presente también en el mencionado prólogo y que podemos asociar con la frase “los muertos mandan”, el enunciador promueve una contaminación de los “muros epistémicos” (Moraña 2015: 57) del pensamiento occidental al poner en práctica mecanismos de erosión cuya función radica en:

hacer coexistir en el mismo espacio discursivo contenidos de culturas ajenas a los troncos del clasicismo grecolatino, a las grandes vertientes del pensamiento de la Edad Media, al Renacimiento y a la Modernidad Europea [...] un contrapunto que desacraliza los saberes dominantes y desestabiliza sus posiciones de poder (Moraña 2015: 62).

Antes que menospreciar los presupuestos epistémicos de Occidente, la intención manifiesta de este primer capítulo de *El pez de oro* apunta a su transformación en materiales verdaderamente útiles para la confección de un “tratado de lógica decolonial” (Velázquez Garambel 2016: 76). Una biblia, según la ya célebre frase de Omar Aramayo (1979) referida a esta obra de Churata, capaz de fundar una epistemología de lo subalterno que revisa los catálogos de la *ratio* eurocéntrica. Al respecto, no está de más hacer hincapié en otro pasaje del capítulo dedicado en este caso a una “exégesis del canibalismo” (Churata 2012:

---

<sup>10</sup> Helena Usandizaga en su artículo “Ejes chamánicos trasandinos. Una lectura de *El pez de oro* de Gamaliel Churata” relaciona este aspecto con otro texto del propio Marx. Señala que en el *18 Brumario de Luis Bonaparte* la mención de la resurrección de los muertos como evento necesario para el hallazgo del espíritu de la revolución trae aparejada la salvaguarda del sentido del pasado, en peligro constante de caer en manos de la “tradicción del conformismo” al hacer referencia a los postulados de Walter Benjamin (2007: 79).

336) cuyo objetivo es trazar una ligazón con la disquisición central del retablo. Si lo que engullen las comunidades primitivas, señala el sujeto de la enunciación, no es la “carne putrefacta” sino “la ternura del cadáver, su alma” (2012: 338), la interpretación que ofrece del acto antropofágico fortalece los planteos esbozados a lo largo del capítulo, así como transgrede la presencia de los postulados de Marx citados más arriba. Si existe un padecimiento dado por la presencia de los muertos en el devenir histórico de los sujetos, la alternativa a dicho estado de cosas es su deglución. Podemos leer entonces al respecto que:

La antropofagia no es, pues, la vergüenza de las sociedades primitivas; es la demostración de la vergonzante miseria del intelecto metafísico. Jesús, que no fue antropófago, y más bien puede ser alineado (para estas digresiones) entre los simios plataneros, al sellar el Convivio con sus discípulos, brindoles con su sangre “bebed de mi sangre”; y luego “comed mi carne”, símbolos antropolátricos, hemofágicos y culinarios, que no requieren de microscopio, y que habrán de explicar el sentido del pacto: Soy el camino; quien me siga no morirá. Yo tengo el agua viva que salta para vida eterna... ¡Comedme! Pero, el alma del Cristo tenemos que buscarla –como él entendió– en el filete, y no en la transubstanciación. ¿Cómo? Problema que sale del marco de este libro (Churata 2012: 339).

La referencia a la conversión de la sustancia del pan y del vino en el cuerpo de Cristo mediante la plegaria eucarística de la consagración mide los alcances de la palabra divina. Dicha elocución, recuperada del evangelio de Juan en donde Jesucristo menciona su carne como alimento de la vida eterna, convive con la recuperación del valor trascendental que las comunidades prehispánicas depositaban en el consumo de carne humana. Así, la oposición entre transubstanciación y antropofagia no se traduce en una simple polémica, ya que el enunciador se interrumpe al desestimar los alcances de su exposición. Más bien este pasaje mantiene la tesitura de todo el capítulo, según la cual arremeter contra los postulados del pensamiento occidental se transforma en el principal objetivo de una depredación ontológica (Viveiros de Castro 2010). Con esta finalidad, Churata resemantiza la figura del caníbal, en coincidencia con la operación de lectura que se desprende del Manifiesto An-

tropófago de Oswald de Andrade,<sup>11</sup> mediante la insistencia en que cada individuo está obligado a comerse al pez de oro, tal y como hizo su padre, el puma de oro: “EL PEZ DE ORO es eterno, porque es el vértice del Pez; y es necesario que en todos los hombres chispeen sus átomos de oro, para que el hombre se sepa iluminado. Sea milenio antropofágico el suyo, no cuenta. Para crecer, hay que comerlo” (Churata 2012: 118).

Hacia el final del capítulo, la inclusión del relato mitológico de la creación del pez de oro responde a estas exigencias expositivas. La narración de este mito a través de cuarenta y cinco fragmentos que llevan, cada uno de ellos, el nombre de “versículos”, deja entrever, nuevamente, la recuperación de una terminología propia de los textos bíblicos con la intención de narrar un mito estrictamente andino. Su aproximación se detiene en sus momentos más llamativos en cuanto respuestas a las demandas de las narraciones cosmológicas. En este sentido, la tarea literaria de Churata adquiere preponderancia en virtud de la literaturización de este relato de la zona del Titicaca. Como parte del acervo de dicha tradición oral de la que no han quedado registros escriturales, el mito en cuestión se corresponde con una serie de iconografías del Perú prehispánico: uniones entre mamíferos de presa y anfibios que connotan el abandono del viejo mundo en pos de la irrupción de una nueva era, es decir, en una palabra, explican lo que se conoce como *Pachacuti*.<sup>12</sup> A través de un evidente proceso de antropomorfización,

<sup>11</sup> En su artículo “Mito y Mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, Marco Bosshard realza la relación entre el manifiesto antropófago y el texto de Churata: “Aunque no hubo intercambio de ejemplares entre el *Boletín Titikaka* y la *Revista de Antropofagia*, se puede suponer que Churata conoció (probablemente a través de Mário de Andrade, que publicó dos poemas en el Boletín en mayo de 1929, es decir exactamente un año después de la proclamación del manifiesto, y en cuya casa se encontraron algunos números de la revista puneña) los textos de Oswald de Andrade rápidamente. La “dulce y frágil girl” de Churata tanto como su “milenio antropofágico” parecen aludir (de esta manera, también es posible datar ciertos pasajes de *El pez de oro*) en todo caso al manifiesto brasileño” (2007: 517).

<sup>12</sup> Anne Marie Hocquenghem señala en relación con este particular encuentro: “Los dos animales fabulosos, uno terrestre y otro acuático, [...] aparecen anunciando los *Pachacuti*, los cambios de un tiempo al otro, de una región a otra, de un poder a otro [...]. Por un lado, los “colmillos” y las “serpientes” caracterizan a los ancestros en las imágenes mochicas y andinas, y por otro lado, es el

en el inicio de la narración del mito el Tata Titikaka se vuelve una divinidad verde esmeralda (*achachila*) de evidente aspecto humano, razón por la cual puede dialogar con el Puma de oro, el padre del Khori Challwa, el pez de oro, quien expone sus pretensiones maritales. Luego de presentarle a la sirena que vive en el Lago de Arriba, el Titikaka profetiza:

Ver 11. “¡Ella habrá de parirte (farfullaron los oleajes) al Hijo Inmortal, el primero que sepa de dónde vino y va donde sólo para El andan los caminos!... ¡Si te lo comes, te comerá!”, advertencia pronunciada en vano: “Pudo el Puma con el hambre de su diente y enloquecido por el Oro, se comió a su hijo, día postrer, loco por la miel de la *muxsa* [dulce], se comió a su *q’isti* (Churata 2012: 357).

Esta cualidad vital de los muertos es lo que los hace fructíferos; por ello asimilar a los muertos, de acuerdo con las ideas sobre el canibalismo de Churata, implica mantener la cadena de la eternidad material. Es decir, hacer de la dimensión necradémica el anverso complementario de lo vital, tal es el ambicioso proyecto churatiano con el que intenta desmoronar la idea de la separación entre cuerpo y alma que se desprende del cristianismo.

Al mostrar las “nervaduras del cristianismo” y en ese mismo gesto crítico dar cuenta de que la “totalidad de nuestro pensamiento es de parte a parte cristiano” (Nancy 2006: 35), este primer capítulo de *El pez de oro* ubica en su centro un conjunto de modelos discursivos susceptibles de ser desmontados desde su propia interioridad para, de esta manera, cristalizar tanto una interpelación al occidentalismo así como también una propuesta capaz de subrayar “un manojito de sabiduría sensorial honesta y profundamente codificada” que supere el “fárrago apriorístico que sofoca al mundo” (Churata 2012: 367). Dicha desconfiguración de la religión católica permite que en la argumentación de Churata se cuelen una serie de relaciones ambivalentes entre las pretensiones jerarquizantes de la cultura occidental y la búsqueda de estrategias compositivas capaces de explorar el imaginario del cristianismo, aunque sin renunciar a la construcción

---

*camay*, las fuerzas vitales que animan, que caracterizan los *camac*, las huacas, los ancestros, en los textos del siglo XVI y XVII como hoy en día” (1987: 185).

de un sujeto enunciativo proclive no sólo a la provincialización de la liturgia católica, sino también a su superación. Para dar lugar, mediante este corrimiento, a las representaciones de un imaginario de lo andino desde el punto de vista de las prácticas rituales del chamán, este capítulo destaca una ligazón entre los recursos cosmopolitas y los materiales locales. Al respecto, es dable afirmar que la interpelación a la filosofía de Nietzsche funciona en este sentido. Su mención a partir de los postulados que vuelca en *El Anticristo* acompañan el análisis acerca del origen de la religión cristiana en contraposición al concepto de sujeto. En este pasaje del capítulo, el enunciador toma las herramientas reflexivas del filósofo alemán al coincidir, por un lado, con la crítica al atomismo psíquico que sostiene el carácter indivisible de nuestra subjetividad. Mientras Nietzsche subraya que el sostén del sí mismo en el hombre es su propia corporalidad entendida como una pluralidad de fuerzas en tensión constante (Rodríguez 2010), Churata introduce una coincidencia con este argumento al proponer el término *abayu* como semilla de la germinación que posibilita el movimiento vital, el cual no se concibe separado del cuerpo y sus fluidos, sino como parte integrante de ella (Mancosu 2017). Por otro lado, llama la atención un distanciamiento con respecto a las definiciones del autor de *Así habló Zaratustra*, quien allí señala que el sentido de la tierra no consiste en una elevación hacia la altura, sino lo opuesto. En el capítulo “Del árbol en la falda de la montaña” el filósofo alemán deduce que el sentido de la tierra reside en adentrarse hacia abajo, hacia lo oscuro y profundo, revelando de esta manera el enraizamiento en el mal. El enunciador, por su parte, recupera este pasaje con la intención de polemizar acerca de la significación de la tierra en relación con la muerte:

Así, para el runa hake, los “pasados” son los presentes; y no porque lo explique, sino porque lo siente. Vive en un constante acecho de la muerte, pero de esa muerte que vive, que está [...] Y es que el *runa bake* no se guía sólo por doctrinas baconianas, sino que ha asimilado a Federico Nietzsche, hace la friolera de doscientos mil años, y cultivaba otra fe que la “fe en la tierra”, y, lo que es más importante la de la tierra: que esa fe es la conciencia de la posesión de la vida (Churata 2012: 345).

El sujeto andino, por tanto, asimila con antelación el valor de la tierra que Nietzsche expone en su filosofía ya que, si en “la carne muerta está la carne viva” (Churata 2012: 367), el cementerio es conceptualizado como un espacio de potencialidades germinales: “en el cementerio, así como ya vemos nosotros las cosas, no hay sino semilla. Es la *pirwa* de la vida. ¿Entiendes, Plato?” (Churata 2012: 367). En oposición a una visión teleológica de la existencia, Churata define la muerte como una instancia de pasaje. La muerte biológica, evento central para el cristianismo a partir de la idea de resurrección, se anula en su reintegración al *abayu* en cuanto hecho comunitario.

### **Conclusión: M(e)atafísicas**

Con este concepto de “Matafísicas” Churata subraya su idea de la materialidad de lo espiritual, tomando distancia de las concepciones filosóficas de Occidente acerca de la sustancia del alma y su oposición con lo corporal, razón por la cual señala que “tenemos del alma ideas inorgánicas, cuando nada debe, ni puede, ser más orgánico” (2012: 284). Dedicadas a minimizar la pregnancia de la teología del *layka* en el mundo andino, estas “Matafísicas” develan la vigencia de un aparato conceptual, heredado de la escolástica medieval, puesto a funcionar en relación con las manifestaciones religiosas de las comunidades prehispánicas. Por lo tanto, para desmarcarse de la influencia de términos como idolatría, superstición, brujería o hechicería, el sujeto de la enunciación enfatiza en este juego de palabras que pone en duda el andamiaje conceptual de dicha disciplina de la filosofía occidental.

De este modo, la epistemología de lo subalterno detallada a partir de este capítulo de *El pez de oro* concentra sus manifestaciones más evidentes, como pudo verse, en elementos característicos de la cultura popular andina tales como el retablo y el charango, sumándose incluso figuras como el *layka*, con la intención de dismantelar, desde el interior del cristianismo, su anuncio del fin como condición fundante de la religión, según el planteo de Nancy (2006). Al subrayar la “ficción de la muerte teológica” (2012: 358) el proyecto estético de Churata reconoce

que en la relectura de la idea de la resurrección se encuentra la clave de bóveda de los procesos de des- y re-sacralización que apuntalan su exposición. Para promover su efectividad no hace falta sino entender, como se insiste en el final, la paradoja inherente a los planteos de Marx mencionados más arriba, “puesto que podemos decir, sin anfibologías, [que] sólo tiene autoridad el que ha muerto (por eso puede mandar) y autoridad de sabio aquel que sabe que el muerto es él” (Churata 2012: 323). El embate contra el idealismo platónico, así como contra los principales dogmas de la Iglesia católica, sostiene una función constructiva de la muerte, ya que alrededor de ella orbita toda la constelación de categorías que, por un lado, atacan el dominio cristiano de la muerte mientras, por otro lado, sostienen la fundamentación de su propia escatología basada no en la trascendencia del alma, sino en la materialidad entendida como germen de un tumulto de voces.

## Bibliografía

- Aramayo Cordero, Omar (1979). “*El pez de oro*, la biblia del indigenismo”. Tesis de maestría, Mimeo.
- Arguedas, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*, Lima: editorial Horizonte.
- Benjamin, Walter (2007). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Buenos Aires: Piedra de papel.
- Bosshard, Marco Thomas (2007). “Mito y Mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, 220: 515-539.
- (2014). *Churata y la vanguardia andina*, Lima: CELACP.
- Burman Anders (2011). *Descolonización aymara. Ritualidad política (2006-2010)*, La Paz: Plural editores.
- Churata, Gamaliel (2011). “El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible”, Conferencia dictada en el Cine Puno el 30 de enero de 1965, reproducida en: *El pez de oro. Retablos del Laykbakuy*, Lima: A.F.A Editores, 49-62.
- (2012). *El pez de oro. Retablos del Laykbakuy*, Madrid: Cátedra.

- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: CELACP.
- Cragolin, Mónica (2003). *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Foffani, Enrique (2015). “Literatura latinoamericana y secularización: algunas aproximaciones teóricas”, en: Claudia Hamerschmidt (comp.), *Paradojas de la modernidad. Secularización y producción de mitos en América Latina, España y el Caribe*, Berlín: Inolas, 23-48.
- Foucault, Michel (1987). *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona: Tusquets.
- Grosfoguel, Ramón (2006). “La Descolonización de la Economía y los Estudios Postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, *Tabula Rasa*, 48: 17-48.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1986). “El Modernismo incógnito”, *Aproximaciones*, Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Presidencia de la República, PROCULTURA, 87-96.
- Hernando Marsal, Meritxell (2012). “El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”, *Revista Letral*, 9: 20-34.
- (2013). “Perspectivas trans-históricas del duelo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, ponencia presentada en el Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington, DC, 2013. PDF accesible en: [https://www.academia.edu/35773636/Perspectivas\\_trans\\_hist%C3%B3ricas\\_del\\_duelo\\_en\\_El\\_pez\\_de\\_oro\\_de\\_Gamaliel\\_Churata](https://www.academia.edu/35773636/Perspectivas_trans_hist%C3%B3ricas_del_duelo_en_El_pez_de_oro_de_Gamaliel_Churata) Consultado el 04/03/2021.
- Hocquenghem, Anne Marie (1987). *Iconografía Mochica*, Lima: Universidad de San Marcos.
- López Núñez, César Augusto (2019). “La vida no ha dejado de enseñarnos”, en: Espezúa Salmón, Dorian y Necker Salazar (eds.), *Churata desde el sur*, Lima: Pakarina ediciones, 107-122.
- López Parada, Esperanza (2018). *El botón de seda negra, tradición religiosa y cultura material en las Indias*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Mamani Macedo, Mauro (2012). *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Lima: Fondo editorial UCH.

“Llueve coca en la misa”: prácticas rituales y epistemologías de lo subalterno en *El pez de oro* de Gamaliel Churata

- Mancosu, Paola (2017). “El ahayu americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata”, *Revista Casa de las Américas*, 288: 38-51.
- Marramao, Giacomo (1994). *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione*, Roma-Bari: Laterza.
- Marx, Karl (2012). *El Capital. Tomo 1. El proceso de producción del capital*, trad. de Pedro Scaron, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Mazzoldi, Bruno (2018). “El antropólogo que llegó del frío (carta abierta a Miguel Taussig)”, *3 en 1*, Popayán: Universidad del Cauca.
- Monasterios, Elizabeth (2015). *Vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Moraña, Mabel (2015). *Churata postcolonial*, Lima: CELACP.
- Nancy, Jean Luc (2009). *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, 1)*, traducción de Guadalupe Lucero, Buenos Aires: La Cebra.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Así habló Zaratustra*, trad. de Clara Inchauspe de Sanz, Buenos Aires: Agebe.
- (2011). *El Anticristo*, trad. de Clara Inchauspe de Sanz, Buenos Aires: Agebe.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas: Ediciones La casa de Bello.
- Pantigoso, Manuel (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Rodríguez, Pablo Uriel (2010). “Feuerbach y Nietzsche: la reducción antropológica de la religión y el sentido del cristianismo”, *Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, X, 8: 47-65.
- Schafer, R. Murray (1977). *The Soundscape. On Sonic Environment and the Turning of the World*, Vermont: Destiny Books.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*, Lima: PUCP.
- Usandizaga, Helena (2015). “Ejes chamánicos transandinos. Una lectura de *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, 253: 1015-1032.

- Velásquez Garambel, José Luis (2016). “Lógicas fronterizas de Gamaliel Churata o alegorías de *El pez de oro*”, *América Crítica*: 57-80.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.

# **IV. Cosmopolitismos**

**Ciudadanos del mundo y  
genealogías urbanas**



## Las huellas de la secularización en las crónicas de José Enrique Rodó

Cristina Beatriz Fernández

Si alguien hizo un motivo conductor, en su obra, de los problemas que acarrearán los procesos de modernización y sus efectos culturales derivados, fue el uruguayo José Enrique Rodó. A pesar de que su nombre suele recordarse asociado al ensayo *Ariel* y a su difusión en forma de libro, Rodó colaboró toda su vida en revistas y periódicos. Fue precisamente su vinculación con estos emprendimientos editoriales propios de la modernización cultural lo que le brindó la oportunidad de concretar, aunque algo tardíamente, el tan ansiado viaje a Europa, adonde llegó como corresponsal de la revista argentina *Caras y caretas* en 1916.<sup>1</sup> La primera de las crónicas que envió desde Europa apareció el 23 de setiembre de 1916. Esa serie consistió, finalmente, en veintidós notas de viaje, impresas en la mencionada revista o en su suplemento ilustrado, *Plus Ultra*. Póstumamente, esos escritos fueron compilados por Vicente Clavel, el editor español de Rodó, en el libro *El camino de Paros*. Una última

---

<sup>1</sup> En adelante, *CyC*. Para entonces, este semanario era una de las publicaciones periódicas más importantes dirigidas a un público amplio. Fundada en 1898 por el escritor de cuentos populares José S. Álvarez (Fray Mocho), el dibujante Manuel Mayol y el periodista español Eustaquio Pellicer, el semanario se publicó hasta 1939, con sostenido éxito comercial. Pellicer había fundado una primera *CyC* en Uruguay, en 1890, que salió hasta 1897, bajo la dirección sucesiva de Charles Schültz y Arturo Giménez Pastor. Luego, Pellicer emigró a Buenos Aires, ingresó como periodista en *La Nación* e instaló la primera sala de cine porteña. En 1898 convocó a Bartolomé Mitre y Vedia, exdirector de *La Nación* e hijo de su fundador, para el nuevo emprendimiento de *CyC*. Pero Mitre y Vedia excusó su participación cuando el primer número estaba ya en prensa y entonces Pellicer se asoció a otro periodista de *La Nación*, José S. Álvarez. En 1904, Pellicer se retiró de la revista y pasó a dirigir *PBT*. Con el mismo nombre, hubo una segunda *CyC* en la Argentina, en 1982, y un tercer lanzamiento en 2005, dirigido por Felipe Pigna y como parte de las publicaciones del Grupo Octubre, todavía continúa editándose. Para esta información, remitimos a Rogers 1998 y 2008, especialmente al capítulo “El proyecto y su forma” (2008: 27-ss). También es de utilidad Moraña (cf., sobre todo, “Introducción: la metáfora de la fiesta”; 2016: 15-39). Véase además la página <https://carasycaretas.org.ar/>

crónica sobre Palermo, que el autor dejó inconclusa, se dio a conocer recién en 1922, en el diario *La Nación* de Buenos Aires.<sup>2</sup>

CyC fue una publicación periódica pionera en el campo de la prensa de precio económico y accesible a una amplia audiencia, y por ello mismo fue uno de los primeros medios que pagó en forma regular las colaboraciones literarias, a la vez que las leyes del mercado pasaron a regir la configuración de los escritos literarios que incluía, en una constante negociación entre el poder simbólico y el mercantil, aspecto que ha estudiado en detalle Geraldine Rogers (2008). El contrato de Rodó como corresponsal de la revista en Europa ejemplifica esta capacidad de *mecenazgo* en el seno de una economía de mercado.<sup>3</sup> Su inser-

<sup>2</sup> Según Emir Rodríguez Monegal, la edición española de *El camino de Paros* mezcla las crónicas publicadas en CyC con otros artículos misceláneos, además de que no incluye tres de las crónicas aparecidas en el semanario porteño. La edición valenciana de *El camino de Paros* se divide, en efecto, en dos secciones: “Meditaciones” y “Andanzas”, aunque sólo corresponden a las crónicas de viaje publicadas en CyC y en *Plus Ultra* los textos agrupados bajo el segundo título. La edición de las obras completas de Rodó preparada por Alberto José Vaccaro (Buenos Aires, 1948) rescataba dos crónicas más, olvidadas en las páginas de la revista, pero es recién con la edición de Rodríguez Monegal para Aguilar que aparecen todos los textos de CyC y que se deslindan los artículos circunstanciales que no correspondían al corpus cronístico. Una última crónica, sobre Palermo, no fue publicada tampoco en CyC: quedó inconclusa y fue transcripta del borrador para darse a conocer en el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, el 24.XII.1922, de donde la recogió Rodríguez Monegal. Véanse Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo” a *El camino de Paros* en: Rodó 1967, 1243-1244; Rodó 1919. Hemos procurado reconstruir los avatares en la conformación del libro *El camino de Paros* en nuestro trabajo “Un libro que Rodó no escribió (sobre *El camino de Paros*)”, México, BUAP (en prensa). Para este capítulo, seguimos la edición de Rodríguez Monegal, que iremos confrontando con la versión original de las crónicas en CyC.

<sup>3</sup> El nombre de *corresponsales*, en la prensa argentina del período, se usaba tanto para “las firmas literarias de renombre que enviaban correspondencias desde los centros metropolitanos de Europa” como para los “ignotos representantes de los diarios en las provincias argentinas, o los encargados de retransmitir telegráficamente las noticias europeas desde las ciudades portuarias de Río de Janeiro o Montevideo.” En consecuencia, en la prensa de ese momento se podían distinguir dos clases de corresponsalías: “una, *cultural*, que fundaba su autoridad en el prestigio que precedía a los corresponsales en los círculos intelectuales fundamentalmente europeos; y otra *noticiosa*” (Servelli 2017: 33-34). Es indudable que Rodó se incluía en la primera clase de corresponsal. Sobre sus gestiones para conseguir la corresponsalía de CyC, véase Torres (2019: 14) y San Román (2017: IX-X). Cabe aclarar que tanto la palabra como la imagen de Rodó habían aparecido con anterioridad en CyC. Isabel de Torres señala

ción en esta zona de la producción discursiva, la del *magazine* de frecuencia semanal, muestra otra faceta del rol magisterial de Rodó, otra faceta de aquel que, al decir de Pedro Henríquez Ureña, fue “el primero, quizás, que entre nosotros influye con sola la palabra escrita” (1989: 335). Es decir que, en una variante de lo que ocurría con muchos intelectuales del período, el semanario porteño se convertía en otra tribuna para su rol de conductor espiritual o ideólogo (Rama 1985: 91).<sup>4</sup>

Las crónicas rodonianas están acompañadas, en todos los casos, por fotografías y/o ilustraciones, un rasgo que se pierde en la edición en el libro. En ellas, la descripción de las bellezas naturales o artísticas de los lugares que visita alterna con las alusiones a cuestiones políticas, históricas y sociales. Una de las más acuciantes, aunque decorosamente velada, es la referencia al conflicto bélico en curso, siempre estetizado o mediatizado por referencias culturales que despojan a las escenas de guerra de esa crudeza que afectaría el *buen gusto* esperable de su prosa (Fernández 2015). Otra, la que nos interesa aquí, es la reflexión sobre el proceso de secularización propio de la modernidad occidental,<sup>5</sup> sus huellas en el espacio visitado y las reflexiones que propicia en el escritor uruguayo.

---

como precedentes una caricatura de Rodó seguida por unos versos sobre él que acompañaban un fragmento del libro *Motivos de Proteo* en calidad de adelanto (3 de abril de 1909); la presentación del escritor Santiago Maciel realizada por el mismo Rodó para el semanario porteño, al cual el primero se incorporaba (7 de diciembre de 1912) y el breve texto “En un álbum”. A eso se suman dos textos derivados de una entrevista que Julián de Charras le había realizado al autor de *Ariel* a principios de 1916, “Montevideo intelectual. Con José Enrique Rodó” (25 de marzo) y otro, inserto en “Figuras literarias”, en el suplemento ilustrado *Plus Ultra* (mayo de 1916). El 22 de julio del mismo año, *CyC* anunciaba a página completa que Rodó partía a Europa como su corresponsal. A estos textos hay que agregar “Sobre América Latina”, publicado en *CyC* el 25 de agosto de 1906 e incluido posteriormente en *El Mirador de Próspero*, “Pensamiento sobre Rubén Darío” (25 de marzo de 1916), “El león y la lágrima” en *Plus Ultra* (abril de 1916) y “Transfiguración”, nuevamente en *CyC* (13 de mayo de 1916).

<sup>4</sup> Aguiar Malosetti sostiene que en estas crónicas Rodó “reinscribe su papel como formador de opinión pública” (2019: 72).

<sup>5</sup> Al hablar de modernidad, pretendemos anudar un haz de vectores entre los cuales se destacan la clase de civilización engendradora por la revolución industrial, la generalización de la economía de mercado, la racionalidad instrumental, el crecimiento de la burocracia, la urbanización y la secularización (Löwy-Sayre 2008: 29).

## I

Antes de ingresar en el análisis de las crónicas, convendría advertir que la inscripción tanto del problema como de la retórica propia de un proceso de secularización, en sus diversas vertientes, es recurrente en la escritura de Rodó. Comencemos por recordar su célebre escrito “El que vendrá”, publicado en *La vida nueva*, una colección de “opúsculos literarios” que, en sus escasos tres números, nos dejó escritos como el célebre *Ariel*.<sup>6</sup> El propósito de esta breve colección era, al decir del propio Rodó, expresar “ya una impresión de mi conciencia de espectador en el gran drama de la inquietud contemporánea, ya una modificación de mi pensamiento propio que obedezca al actual impulso renovador de las ideas y de los espíritus.” Se trataba, en todo caso, del ejercicio de la “crítica”, que nuestro autor no limitaba a “la expresión segura y ordenada de un juicio” sino que entendía como “una amplia forma literaria, capaz de contener además un episodio cualquiera de esos viajes que llamamos lecturas” (Rodó 1967: 149).

En “El que vendrá” se percibe una de las operaciones discursivas que constituyen en sí mismas una huella del proceso cultural de la secularización: la transferencia del léxico propio de la esfera religiosa para tratar cuestiones profanas. En este caso, se trata de un diagnóstico de época sobre el agotamiento de ciertas formas estéticas –parnasianismo, simbolismo, decadentismo– y la búsqueda de un nuevo lenguaje. Un breve repaso de algunas expresiones allí utilizadas será la mejor demostración de lo que decimos: “credo”, “santuario”, “plegaria”, “profetas”, “la Fe”, “dioses”, “esperanza mesiánica”, “peregrinos”, “vengador”, “revelador”, “arcángel”, “apóstol”, “acento evangélico”, “estrella de Betlem”, “el misterio”, “lo Divino” (1967: 150-155). Baste con estos ejemplos para ilustrar el modo en que la retórica de lo sagrado imprime su huella en la concepción rodoniana de la variabilidad literaria,<sup>7</sup> explicada, en su caso, a partir de la imagen del agotamiento de una *creencia* y su sustitución por una nueva *fe*.

<sup>6</sup> “El que vendrá” fue publicado en la breve serie de *La vida nueva*, 25/6/1896. Samuel Blixen lo reprodujo en *La Razón* el 3/7/1896.

<sup>7</sup> Tomamos este concepto del clásico artículo de Juri Tiniánov.

Sin ánimo de agotar el tema, tanto el empleo del recurso narrativo de las parábolas, de claras resonancias bíblicas,<sup>8</sup> como de expresiones tomadas de los libros neotestamentarios, hacen de la prosa de Rodó un espacio de cruce con la discursividad religiosa que amerita un análisis *ad hoc*. Para no desviarnos excesivamente del foco de nuestro trabajo, pasemos rápidamente revista a algunos ejemplos, como los siguientes, tomados de *Motivos de Proteo*: “¿Por qué, en vez de negarte con vana negación, no pruebas avanzar y tomar rumbo a lo no conocido de tu alma?... ¡Hombre de poca fe!, ¿qué sabes tú de lo que hay acaso dentro de ti mismo?” (Rodó 1967: 322),<sup>9</sup> “¡Peer Gynt! ¡Peer Gynt!, tú eres legión de legiones” (Rodó 1967: 330),<sup>10</sup> “Otras veces se manifiesta tan de súbito y de tan resuelta manera [el despertar de la vocación individual], cuando ya el alma ha entrado en el comercio del mundo, que sugiere la idea de una real vocación, esto es, de una verdadera voz que llama: ‘Sígueme, ¡oh Mateo!’” (Rodó 1967: 343),<sup>11</sup> o bien, cuando hace referencia a los criterios por los cuales algunos sujetos se destacan de entre la mediana: “En el perenne certamen que determina cuáles serán los *escogidos* en el número de los *llamados*, ya que no hay espacio para todos, prevalece la mayor adecuación o mayor fuerza [...]” (Rodó 1967: 396-397, bastardillas del autor).<sup>12</sup> En una línea afín, habla de infancias “proféticas” o ejemplifica con la propia Biblia el influjo del que puede ser capaz un libro:

<sup>8</sup> *Motivos de Proteo* lleva como epígrafe, efectivamente, un versículo del Evangelio según San Marcos: “Todo se trata por parábolas” (Marcos IV: 11). El capítulo IV del Evangelio de Marcos se centra en la reflexión sobre el uso de las parábolas y la adecuación de Jesús a su auditorio, así como las explicaciones de otro orden que ofrecía a sus discípulos. Sobre la parábola en Rodó y su articulación con la figuración modernista y el potencial ensayístico, véase Bastos 1981; también “Sobre parábolas” en Alonso (2009: 129-135). En cuanto a la parábola como “forma fragmentaria” propia de la escritura en el proceso de modernización cultural latinoamericana, remitimos a Miller (2008: 58-60).

<sup>9</sup> La frase aparece en el pasaje del Evangelio de Mateo que narra la caminata de Pedro sobre las aguas: “Al instante Jesús extendió la mano y lo agarró, diciendo: ‘Hombre de poca fe, ¿por qué has vacilado?’” (Mateo 14: 31).

<sup>10</sup> Célebre episodio en el que Jesucristo expulsa a los demonios de un hombre: “Cuando Jesús le preguntó: ‘¿Cómo te llamas?’, contestó: ‘Me llamo [Legión], porque somos muchos’” (Marcos 5: 9).

<sup>11</sup> “Jesús, al irse de allí, vio a un hombre llamado Mateo en su puesto de cobrador de impuestos, y le dijo: ‘Sígueme’. Mateo se levantó y lo siguió.” (Mateo 9: 9).

<sup>12</sup> “Sepan que muchos son llamados, pero pocos son elegidos” (Mateo 22: 14).

*Tolle, lege!*... ¿No fue un mandato de leer lo que trajo la voz inefable que oyó Agustín en el momento de la gracia? Hilario de Poitiers; Fabio Claudio, que en su nueva vida fue Fulgencio, por inspiración de sus lecturas dejaron a los dioses. Este libro que ahora se pinta en mi imaginación, semiabierto, en forma de arca, sobre el globo del mundo; este libro, vasto como la mar, alto como el firmamento; luminoso a veces, más que el sol; otras sombrío, más que la noche; que tiene del león y del cordero, de la onda amarga y del panal dulcísimo; este libro que empieza antes que nazca la luz y acaba cuando vuelve el mundo a las sombras eternas, ha sido, durante veinte siglos, fuerza promotora, reveladora, educadora de vocaciones sublimes; honda inmensa de que mil veces se ha valido el brazo que maneja los orbes, para lanzar un alma humana a la cumbre desde donde se ilumina a las demás. Por este libro se infundió en Colón el presentimiento del hallazgo inaudito. En él tomó el viril arranque de la libertad y la razón Lutero. En él aprendió Lincoln el amor de los esclavos (Rodó 1967: 370-371).

Otros textos significativos, como la comparación entre el Quijote y Jesucristo que vertebra los párrafos de “El Cristo a la jineta”<sup>13</sup> o su noción de un Dios “en formación” en “Mi retablo de Navidad”,<sup>14</sup> son ejemplos contundentes del entramado del discurso religioso en la prosa de Rodó, orientado, como dijimos, a cuestiones de orden profano. A esta transferencia retórica, donde la religión se reconfigura en el “palimpsesto” (Foffani 2010: 32) de una discursividad moderna como la suya, nos interesa agregar la consideración de otro momento de su producción que inevitablemente debe vincularse con el fenómeno de la secularización en su vertiente institucional: su participación en el debate que tuvo lugar en 1906 en relación con los crucifijos presentes en los hospitales públicos, cuyo retiro había sido solicitado por el doctor Eugenio Lagarmilla a la Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública. En la defensa de esta medida laicista se había embarcado el doctor Pedro Díaz, mientras que fue el mismo Rodó quien levantó su voz a favor de los crucifijos, al responder a una serie de conferencias brindadas por el primero, desde las páginas del periódico *La Ra-*

<sup>13</sup> Escrito en 1906, fue incluido en *El Mirador de Próspero*. Carlos Real de Azúa adelanta unos meses la fecha de la primera publicación y consigna que tuvo lugar en *Montevideo*, año 1, N° 1, 10 de junio de 1905 (1965: XIII, nota 5).

<sup>14</sup> Publicado en *Mundial*, París, en 1911, recogido en *El Mirador de Próspero*.

zón de Montevideo. Allí, nuestro autor expuso su pensamiento sobre tan particular tema en una serie de escritos que fueron a conformar, más tarde, su libro *Liberalismo y jacobinismo*. No lo hizo, según explicaba, por resguardar una creencia religiosa, sino como un ejercicio de tolerancia y porque veía en la imagen central del cristianismo una función simbólica y social.<sup>15</sup>

La tolerancia era una actitud transversal que nuestro autor defendía en ámbitos diversos, como el de la crítica de arte o de obras literarias, cuando afirmaba, en el “Lema” de *La vida nueva*: “Comprender es casi siempre tolerar; *tolerar es fecundar la vida*. El mejor crítico será aquel que haya dado prueba de comprender individualidades; épocas y gustos más opuestos” (1967: 150, destacado del autor). En 1910, en el artículo motivado por la publicación de *Idola fori*, de Carlos Arturo Torres, aprovechaba también la ocasión para reflexionar sobre los extremos, a su juicio indeseables, del fanatismo y del escepticismo:

El fanático y el escéptico, personificaciones de dos puntos extremos, entre los que oscila con inseguro ritmo la razón humana, son caracteres que presentan notas peculiares de superioridad y de desmerecimiento, de alteza y de ruindad. [...] Cuanta más energía de convicción, menos virtud de tolerancia; cuanta mayor disposición de hacer, menor profundidad de pensar; cuanta más sutil inteligencia crítica, menos dinámico y comunicativo poder de sentimiento. [...] Yo creo que es posible, no sólo construir idealmente, sino también, aunque por raro caso, señalar en la realidad de la vida una estructura de espíritu en que la más eficaz capacidad de entusiasmo vaya unida al don de una tolerancia, generosa; en que la perseverante consagración a un ideal afirmativo y constructivo se abraza con la facultad inexhausta de modificarlo por la propia sincera reflexión y por las luces de la enseñanza ajena, y de

---

<sup>15</sup> Para una contextualización y análisis de este debate, véase da Silveira y Monreal 2003, Martínez 2013. No casualmente, como parte de los homenajes por los 100 años del fallecimiento del escritor, la Asamblea General legislativa de la República Oriental del Uruguay dispuso la edición conjunta, concretada en 2019, de *Liberalismo y jacobinismo. El camino de Paros* (Montevideo: Asamblea General, Comisión Especial para disponer los homenajes por los 100 años del fallecimiento de José Enrique Rodó). El Parlamento uruguayo puso en diálogo, de este modo, dos textos que interpelan aún al lector contemporáneo con sus reflexiones sobre la cultura occidental, las relaciones entre Europa y América y el proceso de secularización respecto del cual las modernas sociedades latinoamericanas siguen teniendo una relación compleja.

adaptarlo a nuevos tiempos o a nuevas circunstancias; en que el enamorado sentimiento del propio ideal y de la propia fe no sea obstáculo para que se reconozca con sinceridad, y aun con simpatía la virtualidad de belleza y amor de la fe extraña y los ideales ajenos; en que la clara percepción de los límites de la verdad que se confiesa no reste fuerzas para servirla con abnegación y con brío, y en que el anhelo ferviente por ver encarnada cierta concepción de la justicia y del derecho parta su campo con un seguro y cauteloso sentido de las oportunidades y condiciones de la realidad (Rodó 1967: 514-515).<sup>16</sup>

Pocos años después, en su visita a Roma, ciertos vectores ideológicos acerca de su comprensión de la religión como fenómeno histórico, vinculado al magisterio moral y que, como tal, merecía ser comprendido y, por tanto, tolerado, siguen estando presentes, como veremos más adelante.

## II

Un problema propio de las comunicaciones transatlánticas era la distancia temporal entre la escritura de las crónicas, su recepción en las oficinas del periódico y su consecuente publicación. Acerca de estos hiatos temporales, Manuel Ugarte explicaba, en sus *Crónicas del bulevar*, que la generalización de una experiencia o la abstracción a partir de un hecho singular eran estrategias frecuentes para que la noticia o evento en torno del cual se estructuraba la crónica no envejeciera antes de llegar al lector. Decía Ugarte:

---

<sup>16</sup> Se trata de “Rumbos nuevos”, incluido en *El Mirador de Próspero*. Agregaba allí: “sólo quiero negar la oportunidad del debate religioso en los estrechos límites de la vida política, en las disputas de la paz pública: de ningún modo en el intercambio espiritual, en la verdadera comunicación del pensamiento, donde la controversia de esa índole responde a un perdurable interés humano y donde siempre será oportuno y siempre será noble propender, por los medios de la razón y de la simpatía, a emancipar las conciencias capaces de libertad, del yugo de los dogmas que tenemos por falsos y tiránicos” (Rodó 1967: 523). En el mismo artículo elogia la enseñanza intelectual y moral de Carlos Arturo Torres, caracterizándola como “*cura de almas*” (1967: 523, su bastardilla). Resulta oportuno mencionar que este artículo ha sido destacado por Arturo Ardao como un balance ecuánime del positivismo uruguayo (1968: 296-300).

[...] cuando la correspondencia está destinada a países lejanos, las páginas llegan casi siempre marchitas y sin interés, porque el telégrafo las ha precedido de veinte días y se ha encargado de borrar cien veces la impresión del suceso que se relata. [...] Por eso se ven obligados los que escriben a elegir temas un tanto vagos, susceptibles de generalización y de comentario ajeno a la actualidad. [...] El cronista se ve en la necesidad de refugiarse en paisajes morales y apreciaciones imprecisas. [...] (Ugarte 1903: 18).

También Susana Rotker, en su clásico libro sobre la crónica finisecular, parte de una observación de Françoise Perus para señalar la diferencia de estilo entre los *chroniqueurs* y los *reporters*: para diferenciarse de los segundos, los primeros se habrían consagrado a un tipo de prensa de carácter doctrinal, de estilo francés, dirigida a un público más selecto, en lugar de centrarse en la información, basada en la noticia y la sensación, propia del *reporter* al estilo norteamericano (Rotker 2005: 111, nota 31). Es en esta línea de la crónica doctrinal donde podemos incluir las que fueron escritas por José Enrique Rodó, más allá de los eventos o personajes específicos que constituyeron su punto de partida. Este proceso de distanciamiento entre la escritura y la publicación se agudizaba al momento en que las crónicas eran recogidas en libros, debido a los procesos de selección, reordenamiento y eventual fusión de distintas crónicas en una sola o, por el contrario, de segmentación.

En las páginas que siguen, centraremos nuestro análisis en dos crónicas, la primera de las cuales se titula “Una impresión de Roma”, fechada en enero pero publicada en *CyC* el 14 de abril de 1917. En ella, Rodó hace de la visita a la Ciudad Eterna una excusa para la reflexión acerca de la tolerancia que es, para él, la verdadera medida del pensamiento liberal y secular:

Me pregunta usted –dije a mi interlocutor– por qué afirmo que este ambiente de Roma es una lección perenne de tolerancia activa y positiva, de serenidad y amplitud. Lo afirmo por lo que se refiere al sentimiento religioso, y lo afirmo poniendo preferentemente la atención en los fanáticos de nuestra parte, en los fanáticos del librepensamiento (1967: 1296).

Reaparece aquí el elogio de la tolerancia que, según vimos líneas arriba, era un valor medular en el pensamiento rodoniano.

Se observa también el aparente oxímoron mediante el cual se hace referencia a “los fanáticos del librepensamiento”, un colectivo en el cual el narrador se incluye: “los fanáticos de nuestra parte”. Es inevitable no asociar esta crónica y lo que Rodó sostiene en ella con el debate sobre los crucifijos reseñado líneas arriba, sobre todo porque la mirada de Rodó privilegia el modo de interacción entre los sujetos que se deriva de “esa lección perenne de tolerancia”.

Al contrario de lo que podría esperarse en virtud del capital arquitectónico de la ciudad de Roma, nuestro autor aclara: “No consiste esta influencia apaciguadora en la sugestión de religiosidad que irradie de la infinita muchedumbre de las iglesias romanas. Aún estoy por encontrar en Roma el templo que mueva la imaginación de modo favorable a la emoción religiosa” (Rodó 1967: 1296). Señala así, por un lado, el proceso que había profanado los lugares de culto al convertirlos en “museos preciosísimos” abiertos a todos los vientos de la curiosidad artística y el consumo turístico, estableciendo un hiato entre la funcionalidad original de esos edificios y la actual, una dialéctica entre lo sagrado y lo profano que no implica una restitución al libre uso de esos espacios, sino su articulación en una nueva y moderna liturgia secular.<sup>17</sup> Además, echa de menos, en estos “imponentes monumentos”, la capacidad de infundir en el alma “la nostálgica aspiración a lo divino” o de propiciar el “ajustar mi imaginación al tono religioso de que no me siento, sin embargo, incapaz” (Rodó 1967: 1296). Resulta pertinente, en este punto, reparar en el vacío crítico en torno de la presencia del sentimiento religioso en el autor de *Ariel*, a pesar de que estudiosos de su obra tan prestigiosos como Mario Benedetti o Gustavo San Román han alertado sobre esa cuestión.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Para estas categorías, seguimos libremente a Agamben 2017.

<sup>18</sup> Al decir de Mario Benedetti, “Rodó [...] tenía sin embargo una suerte de vocación religiosa embarcada en un rumbo racionalista. [...] A pesar de que este terreno, como tantas otras zonas del pensamiento rodoniano, está lleno de tembladerales, me parece reconocer en toda la actitud de Rodó una tendencia, una calidad de alma, una predisposición, que parecen corresponderse con la sed religiosa de alguien que no ha hallado su religión” (1966: 125-126). En opinión de Gonzalo San Román, “la presencia del sentimiento religioso [en Rodó, es] algo hasta ahora casi nunca discutido por la crítica” (2017: VIII, nota 2). En las notas que este autor elaboró para la edición de los *Escritos europeos*

Parece evidente que, para Rodó, la religión está asociada a un período histórico y a sus manifestaciones estéticas, las huellas de “la fe hoy abatida” se encuentran en el arte y la tradición. Ante esto, observa que los sujetos contemporáneos, excusándose en el hecho de haber superado módulos de pensamiento religiosos, desprecian muchas veces las huellas artísticas inscriptas en el espacio urbano por considerarlas el correlato de esas creencias históricamente fechadas y que juzgan caducas: “Sólo hay una ceguera comparable a la ceguera de los fanáticos reaccionarios cuando se trata de columbrar el porvenir, y es la ceguera de los fanáticos innovadores cuando se trata de comprender el pasado” (1967: 1297). Hilvanar a la vez el futuro y la historicidad parece ser un ejercicio constante en la escritura rodoniana, que despliega así una mirada netamente moderna, atenta a “la simultaneidad cronológica de lo que no es simultáneo culturalmente” (Koselleck 2003: 25).

Lo que nuestro autor propone, en su permanente apuesta por la tolerancia entendida como comprensión, es suspender el juicio sobre los conflictos derivados de las luchas religiosas y apreciar lo que tiene de imperecedero, en su opinión, el que representa a sus ojos el mejor legado de la religión, aquel que se entrelaza con la creación artística: “Es necesario olvidar que la fe católica es todavía materia de disputas humanas y remontarse a considerarla ideal y desinteresadamente, para sentir la belleza inefable de sus formas” (Rodó 1967: 1297). No casualmente, el hispanista francés y prestigioso crítico de arte Jean Cassou dedicó en 1923 un artículo a “Renán y Rodó” en la *Revue de l'Amérique Latine* en el cual destacaba el alcance de la tolerancia en Rodó, anudado a su amor por la belleza: “Mais il a poussé aussi loin que Renan l'amour de la tolérance, et, comme Renan, il a loué le Christ non pas de ses idées qui n'étaient pas neuves, ni de la vérité qu'elles pouvaient contenir, mais de leur beauté, de la poésie que ces idées rendaient sensibles” (1923:

---

de Rodó, enfatiza el gesto de agregar, en su cuaderno de viaje, la sigla B.S.D.! al momento de consignar la terminación y envío de sus últimas cinco crónicas, es decir, desde la mención a la crónica “Nápoles la española”, remitida desde Nápoles en febrero de 1917. La sigla significa “Bendito sea Dios” (San Román 1917: XXVI-XXVII). En el *Diario de viaje*, incluido en la misma edición, esto se puede apreciar a partir de la página 273.

234). Sin embargo, esa apreciación de la belleza no siempre implicaba una comunión espiritual. Para Rodó, el sentimiento o la fe cristiana encuentran un ámbito más propicio en la edificación de tipo medieval, mientras que en Roma parece haber una incongruencia, una disonancia entre la arquitectura y la fe en cuya celebración se habían erigido los monumentos:

Las invisibles alas que en la austera semioscuridad del templo gótico os arrebatan hacia la luz que inflama, allá arriba, los gloriosos vidrios de colores, no acuden a vosotros dentro de estas iglesias rehechas y caracterizadas por el Renacimiento, donde podrían, sin incongruencia, hospedarse los dioses del Olimpo (1967: 1296).

Aunque, por una parte, habla de una “muerta fe”, por otra, no deja de observar una huella del proceso histórico de expansión del cristianismo en detalles como los “confesionarios para veinte idiomas distintos” que encuentra en el Vaticano (Rodó 1967: 1298), los cuales cifran en el espacio y los sonidos de la urbe papal el dominio simbólico que la fe apostólica y romana había llegado a ejercer en distintos lugares del orbe. Es decir que son las huellas de otros estadios simbólicos y culturales los que el cronista encuentra en esa “arqueología del presente” (Rotker 2005: 123) que pone en práctica en el espacio urbano de Roma, ciudad a la cual le asigna una función todavía relevante en el mundo moderno:

Por eso es noble y saludable la influencia de Roma, para los espíritus que vienen a ella sin fe, pero sin odio; por eso afirmo que hay en las sugerencias de este ambiente una perenne lección de tolerancia; una iniciación, en ninguna parte tan perfecta, de sentido histórico, de amplitud humana, de superior y fecunda armonía... (Rodó 1967: 1298)

El espacio urbano es, para el cronista, el ámbito para la práctica de una arqueología cultural en la que logra hacer visibles los ecos de temporalidades pasadas que han dejado su rastro material y simbólico en la constitución de los trazos de la ciudad, sus recorridos y sus usos sociales. En palabras de Nicola Miller:

...his approach to historic European cities went beyond nostalgia. Rodó was interested not so much in the relics of the past –the monuments, the splendid buildings or the ruins (although he went to see them, like any other visitor)– but rather in how the spirit of the past was integrated into the present (2008: 38).

Cabe aclarar, por último, que en la publicación en la revista la crónica viene acompañada por seis imágenes, todas propias de edificios religiosos: “Interior de San Pedro”, “Interior de la Basílica de San Pablo”, “Coro y ábside de Santa María del Transvivére [sic]”, “Claustro de San Juan de Letrán”, “Gran altar de San Lorenzo” y “Basílica de Santa María la Mayor”. Esto refuerza la idea de que la “impresión de Roma” está signada por el peso del cristianismo y sus rastros, las huellas de una fe que han modelado el espacio urbano, huellas, literalmente, monumentales.<sup>19</sup>

Pero quizás una lectura más sutil de los procesos de secularización, tanto en el sentido político-institucional como cultural, aparezca en una de las últimas crónicas, en cuyo título Rodó se pregunta: “¿Renunciará Benedicto XV al poder temporal? Actual aspecto de la cuestión romana”. Esta crónica se publicó en *CyC* el 30 de junio de 1917, aunque estaba fechada en marzo. Fue su última crónica en *CyC*: en medio de la guerra, Rodó había muerto en Palermo el 1° de mayo. La publicación en el semanario porteño, que está acompañada por una fotografía del mencionado Papa, acota, precisamente, el detalle de que se trata de un “Artículo póstumo, del gran escritor, siendo la última correspondencia que de él hemos recibido”.

El eje temático de la crónica es, como se deduce del título, el problema de la secularización de la ciudad de Roma después de la unificación italiana. Resulta interesante que, apelando a su rol de cronista, Rodó inicie la crónica con la estrategia, muy periodística, de anunciar que había tenido ocasión de “recoger pareceres e impresiones sobre un problema que, aunque aparentemente apartado de los afanes del momento, no ha perdido su interés esencial, ni ha dejado de constituir una de las más im-

---

<sup>19</sup> En el mismo número de la revista, hay otra nota proveniente de Italia y notablemente más marcada por la situación coyuntural: la firma Rafael Símboli y el tema es la escritura de cartas durante la guerra: “Desde las trincheras a las casas lejanas”, *CyC*, 14 de abril de 1917.

portantes relaciones del porvenir político italiano” (1967: 1310). Inserta así el tema de la crónica en el campo de lo político, sujeto a las demandas de la contingencia, y por ello analiza la cuestión a la luz de otros fenómenos conexos, como la guerra en curso y el proceso de construcción simbólica de otra forma de *re-ligación* comunitaria distinta de la religión: el nacionalismo italiano. En la línea de los debates que se habían desatado en torno a los eventos acaecidos en Italia en la segunda mitad del siglo XIX, reactualizados por la Primera Guerra Mundial, Rodó se preguntaba por la posible “escisión entre la conciencia religiosa y la conciencia nacional de cierta parte [del] pueblo [italiano]”, aunque líneas más adelante concluía en que “Cabe suponer que, entre las infinitas ulterioridades del nuevo orden internacional que ha de sobrevenir a la guerra, se cuente la inmediata desaparición de aquel conflicto, que ya nos parece una anacrónica monstruosidad” (1967: 1310).

Como es habitual en Rodó, el problema es sometido a una perspectiva histórica, con eje en la fecha de 1870, cuando se produjo la toma de Roma. Basta recordar que la denominada “cuestión romana” no se dio por cerrada hasta los pactos de Letrán en 1929 para comprender por qué el tema era tan acuciante todavía en su época y por qué nuestro autor advertía que quienes habían entrado en Roma lo habían hecho “con *cierto sentimiento de provisoriedad*” (Rodó 1967: 1311, su bastardilla), pues al fin y al cabo no era la primera vez en la historia que el Pontífice romano perdía el control político del territorio en disputa. Preocupado siempre por las formas diversas que adoptaban los procesos democráticos, el uruguayo detectaba cierto “oportunismo católico” en la participación de los sectores clericales en el renovado juego político, así como la autorización papal para que los laicos católicos integrasen partidos políticos e interviniesen activamente en las elecciones, algo que en los inicios del enfrentamiento por la posesión de la ciudad les había estado vedado. Sagazmente, advertía en esa intervención electoral de los elementos católicos una claudicación, un ajustarse de esos sectores sociales a las leyes y prácticas de un Estado secular, y de ello deducía que, en la lucha ideológica entre clericalismo y nacionalismo, había triunfado el segundo, convirtiéndose así en un aliado del proceso de secularización

en curso. Ahora, era la Gran Guerra la que colaboraba en acrisolar posiciones:

Y el estallido de la guerra en que hoy está comprometido este pueblo vino a poner finalmente a prueba la solidez de la unidad patriótica italiana. Pudo sospecharse, por quien no tuviera clara noción de esa unidad, que, siendo la guerra contra la gran potencia católica, como es el Austria, y descansando la única posibilidad visible de la restauración de la Roma papal sobre la disolución de una Italia vencida, estas circunstancias obrarían, a favor de la intransigencia religiosa, para aminorar el estímulo patriótico. Pero la absoluta uniformidad y la decisión entusiasta con que el clericalismo más ferviente, sin exceptuar al propio clero, ha mantenido su fidelidad a la patria y ha llenado activa y heroicamente su deber, manifiestan cuán hondo ha arraigado el sentimiento de la nacionalidad y cómo este sentimiento se levanta ya sobre todos los intereses y todas las ideas (Rodó 1967: 1311-1312).

Con una temporalidad propia y diferenciada respecto del resto del devenir europeo, el caso italiano ilustraba claramente las transiciones desde una “comunidad religiosa imaginada” hacia una “comunidad nacional”. Transiciones que no eran forzosa ni necesariamente sucesivas sino que exhibían todas las complejidades derivadas de su simultaneidad.<sup>20</sup>

Rodó expresamente afirma que a medida que avanzaba la “disposición conciliadora” de los sectores católicos para aceptar el “hecho consumado de la Roma secular e italiana”, se incrementaba también “la autonomía con que hoy ejerce su ministerio espiritual el voluntario cautivo del Vaticano” (1967: 1313), observación interesantísima que ponía en escena los beneficios en términos de autonomía, para la propia práctica religiosa, resultantes de la institucionalización de sociedades laicas y democráticas.

---

<sup>20</sup> Remitimos a “La comunidad religiosa” (Anderson 1993: 30-39) para valiosas apreciaciones sobre el modo en que se articulan la comunidad religiosa imaginada y el nacionalismo. En otros pasajes de su clásico libro, Benedict Anderson destacó el rol de las lenguas vernáculas como sustituto identitario de la religión en el proceso de constitución de las naciones modernas (1993: 195). Al fin y al cabo, como tempranamente lo enunciara Ernest Renan, “la esencia de una nación consiste en que todos los individuos tengan mucho de común, pero también en que todos hayan olvidado bastantes cosas” (1947: 28).

### III

Es indudable que la lectura del proceso de secularización que Rodó desarrolla en estas crónicas, tanto en sus vertientes social como institucional y cultural, es tributaria de una concepción del intelectual como un sujeto todavía ligado al ejercicio del poder o con pretensiones –y posibilidades– de incidir en la esfera pública. Encontramos aquí otra faceta más de esa “voz intelectual latinoamericana” que buscaba, en su viaje europeo, no sólo describir el espacio que recorría por su valor intrínseco sino “dialogar [con él] en relación simétrica” (Aguiar Malosetti 2019: 70) y en función de su objetivo de “implementar una pedagogía cívica en un contexto de crecimiento democrático” (Alonso 2009: 14). Si bien las verdaderas protagonistas de las crónicas de Rodó son las *ciudades* europeas, en este caso, Roma, el público al cual se orientaba su escritura era el incipiente público de masas urbano rioplatense que veía ampliar simultáneamente su acceso al consumo cultural y al ejercicio de la ciudadanía.

Asimismo, los matices que Rodó pone en primer plano cuando observa las relaciones entre creencia religiosa, nacionalismo y democracia nos permiten avizorar la agudeza de su mirada en torno de un proceso de modernización cuya solidaridad con la ideología del secularismo no estaba del todo clara y que en un contexto como el de la urbe romana no podía menos que mostrar todas sus complejidades y fisuras. Ya se ha señalado que hay cierta ilusión historiográfica en la identificación de la modernidad con un decrecimiento lineal de las creencias religiosas, al amparo del mito del progreso, cuando esos procesos fueron notablemente más complejos.<sup>21</sup> El nacionalismo, ciertamente,

---

<sup>21</sup> La teoría clásica de la secularización, cuyas raíces fueron configuradas en los escritos de Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach* (1845), Émile Durkheim, *El suicidio* (1897), y Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), ponía el énfasis en cuatro procesos sociales: individualismo, racionalismo/burocracia, diferenciación estructural y pluralismo religioso, todos los cuales colaborarían en disminuir la significación de la religión en el contexto de la modernización. Véase el capítulo “Classical Secularization Theory” en Warner (2010: 7-40). Para el caso del siglo XIX europeo, los ecos de cuyos conflictos todavía resuenan en la escritura cronística de Rodó, conviene recordar que fue un período de intensificación de la centralidad papal en el culto católico, propiciada, en gran medida, por las posibilidades brindadas por las nuevas tecnolo-

asomaba como el verdadero eje de cohesión social en estas crónicas, destronando a las antiguas identificaciones colectivas centradas en la pertenencia a una comunidad de fe, pero ese nacionalismo se consolidaba, trágicamente, al fragor de la Gran Guerra europea, que en muchos aspectos evidenciaba el fracaso del proyecto moderno y de sus raíces en la secularidad.

Ambas crónicas se encuentran, a su vez, atravesadas por la dimensión de la temporalidad, que se corporiza en los monumentos de la ciudad que había sido la *caput mundi* en los tiempos de expansión del cristianismo, que se había resignificado como sede del poder papal y cuyo control estatal era simbólicamente fundamental para la consolidación de la unificación italiana. El ir y venir de Rodó por las distintas etapas de la historia de la ciudad capital de la fe católica, así como sus especulaciones sobre el futuro después de la guerra, son otro ejemplo de un procedimiento consustancial a la secularización cultural, el de la *mundanización*, es decir, la centralidad de la dicotomía pasado/futuro en contraposición a la oposición entre el más acá y el más allá.<sup>22</sup>

---

gías de la comunicación. Asimismo, fue un siglo marcado por el auge, paralelo al avance del secularismo y del laicismo, de nuevas devociones, incluyendo la sanción de nuevos dogmas, y la solidaridad entre formas populares del culto católico, peregrinaciones y apariciones de figuras divinas. En un espectro que iba desde los católicos ultramontanos a los anticlericales, pasando por los católicos liberales y el mismo Papado, muchas veces tensionado entre diversos sectores, así como por posiciones diferenciadas en relación con el control estatal, se fue definiendo un mapa de relaciones que difícilmente pueda reducirse al binarismo de un enfrentamiento entre fuerzas modernas y anti-modernas definidas sin ambigüedades. Para un mapa sintético de la cuestión, véase Christopher Clark, "The New Catholicism and the European culture wars" en Clark & Kaiser (2003: 11-46). En cuanto a Italia, hay que considerar que, a diferencia de lo ocurrido en Francia, no tuvo una fuerte tradición laicista republicana, además de que tanto clérigos como laicos jugaron un papel importante en el *Risorgimento* –que, por cierto, no se vivió de la misma manera en el norte que en el sur del país–. En contrapartida, las actitudes secularistas eran más fuertes en Italia que, por ejemplo, en Alemania, donde el foco estaba puesto en el conflicto interconfesional entre católicos y protestantes. Véase Martin Papenheim, "Roma o Morte: culture wars in Italy" en el citado Clark & Kaiser (2003: 202-226).

<sup>22</sup> Sin entrar en disquisiciones teológicas sobre el origen de este proceso, que pueden retrotraerse al momento en que la Iglesia se institucionalizó y, por tanto, se implicó en cometidos *intramundanos*, podemos adscribir a lo que señala Reinhart Koselleck cuando identifica el procedimiento de *mundanización* con el de *temporalización* (2003: 46).

Por otro lado, el hecho de que estas crónicas se ofreciesen en un medio como *CyC* que, según dijimos, propendía a un lectorado popular y en muchos casos recién llegado al consumo letrado, y que necesitaba incrementar su capital simbólico así como adquirir hábitos y modelos para las nuevas posibilidades del consumo urbano, nos invita a leerlas en correlación con el resto de la publicación periódica que las contiene, con las notas de actualidad y las publicidades, como una nueva versión de ese discurso del mandato que, en sociedades modernas y en proceso de secularización, y muy a pesar del aparente predominio del logos apofántico o asertivo del lenguaje científico, reingresa en las formas veladas del consejo, la invitación o la omnipresente publicidad (Agamben 2012: 62-63). Por ello, aunque consideradas por mucho tiempo una zona menor de la producción de Rodó, entendemos que sus crónicas son la contracara del discurso modelizador y de la pedagogía del intelectual que Rodó había inaugurado en *Ariel*. Las preocupaciones y búsquedas con que esta figura, de proyección continental, miraba en la segunda década del siglo XX el espacio geocultural europeo se encaminaban a reconocer en él huellas y señales orientadoras para la propia cultura latinoamericana y, más específicamente, rioplatense. De allí la vigencia de su diagnóstico sobre la dificultosa pero productiva relación entre la secularización, la convivencia democrática y la por entonces incipiente cultura de masas.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2012). *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*, traducción de Matías Raia, Buenos Aires: Las cuarenta.
- (2017). “Elogio de la profanación”, *Profanaciones*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 97-122.
- Aguiar Malosetti, Gonzalo (2019). “‘Ufano de criollismo.’ Nación, cultura y función intelectual en las crónicas europeas de José Enrique Rodó” en: Lady Rojas Benavente (editora), *José Enrique Rodó: el internacionalismo americano*, Buenos Aires, Enigma editores, 69-99.

- Alonso, Diego (2009). *José Enrique Rodó: una retórica para la democracia*, Montevideo: Trilce.
- Anderson, Benedict (1993) [1983]. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo Suárez, México: FCE.
- Ardao, Arturo (1968) [1949]. *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, Montevideo: Universidad de la República.
- Bastos, María Luisa (1981). “José Enrique Rodó: La parábola como paradigma dinámico”, *Hispanic Review*, 49, 3: 261-269.
- Benedetti, Mario (1966). *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1898-1939 [disponible en línea] Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>
- Cassou, Jean (1923). “Renan et Rodó”, *Revue de l'Amérique Latine*, Juillet: 232-234 [disponible en línea] <http://apollonios.univ-paris3.fr>
- Clark, Christopher & Wolfram Kaiser (editors) (2003). *Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge: Cambridge UP.
- Fernández, Cristina Beatriz (2015). “Ariel en la Gran Guerra: notas sobre las crónicas europeas de José Enrique Rodó”, *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*, 3: 261-278.
- (2020). “La tribuna de Ariel. José Enrique Rodó en las publicaciones periódicas”, *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*, 8: 300-319.
- Foffani, Enrique (2010). “Literatura, Cultura, Secularización. Una introducción” en: Enrique Foffani (editor), *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires: Katatay, 11-32.
- Henríquez Ureña, Pedro (1989) [1910]. “La obra de José Enrique Rodó”, *La utopía de América*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 334-345.
- Koselleck, Reinhart (2003) [2000]. *Aceleración, prognosis y secularización*, traducción, introducción y notas de Faustino Oncina Coves, Valencia: Pre-Textos.
- La Biblia. Formadores. Latinoamérica. Texto íntegro traducido del hebreo y del griego* (2005). Madrid: San Pablo/ Verbo Divino.

- Löwy, Michel y Robert Sayre (2008) [1992]. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, traducción de Graciela Montes, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Martínez, José María (2013). “Ariel y Calibán en el estado laico: modernismo, secularización y ética del discurso en *Liberalismo y Jacobinismo*, de José Enrique Rodó”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39, 77: 239-258.
- Miller, Nicola (2008). *Reinventing Modernity in Latin America. Intellectuals Imagine the Future. 1900-1930*, New York: Palgrave Macmillan.
- Montero, Paula (2008) [2002]. “Secularización” en: Carlos Altamirano (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 211-213.
- Moraña, Ana (2016). *La fiesta de la modernidad. La revista argentina Caras y caretas entre 1898 y 1910*, Buenos Aires: Corregidor.
- Rama, Ángel (1985). “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, *La crítica de la cultura en América Latina*, Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (selección y prólogos), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 82-96.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México: FCE.
- Real de Azúa, Carlos (1965). “Prólogo” en: José Enrique Rodó, *El Mirador de Próspero*, Montevideo: Biblioteca Artigas/ Colección de clásicos uruguayos, VII-CVI.
- Renán, Ernesto (1947) [1882]. “¿Qué es una nación?”, *¿Qué es una nación? Cristianismo y judaísmo. Contemporáneos ilustres. Consejos del sabio*, prólogo de Roberto F. Giusti, traducción de Tomás Ruiz Ibarlucea, Buenos Aires: Elevación.
- Rodó, José Enrique (1919). *El camino de Paros*, Valencia: Cervantes [disponible en línea] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-de-paros-meditaciones-y-andanzas-0/>
- (1967). *Obras completas*, edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid: Aguilar.
- Rogers, Geraldine (1998). “Caras y caretas: la lógica de la integración”, *Orbis Tertius*, 3, 6 [disponible en línea] <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06a03>

- \_\_\_ (2008). *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata: Edulp.
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*, México: FCE.
- San Román, Gustavo (2017). “Prólogo” en: José Enrique Rodó, *Escritos europeos. El camino de Paros. Diario de viaje. Diario de Salud*, Néstor Sanguinetti (editor), Montevideo: Biblioteca Artigas/ Colección de clásicos uruguayos, VII-LXXIX.
- Servelli, Martín (2017). *A través de la República. Corresponsales viajeros en la prensa porteña de entre siglos XIX-XX*, Buenos Aires: Prometeo.
- Silveira, Pablo da y Susana Monreal (2003). *Liberalismo y jacobinismo en el Uruguay batllista. La polémica entre José Enrique Rodó y Pedro Díaz*, Montevideo: Taurus/ Fundación Bank Boston.
- Tiniánov, Juri (1978) [1927]. “Sobre la evolución literaria” en: Tzvetan Todorov (compilador), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, México: Siglo XXI, 89-101.
- Torres, Inés de (2019). “Rodó: periodismo y viaje intelectual”, *Cuadernos del CLAEH. Revista uruguaya de Ciencias Sociales*, 38, 109: 9-28 [disponible en línea] <http://claeht.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeht/issue/view/26>
- Ugarte, Manuel (1903). *Crónicas del bulevar*, prólogo de Rubén Darío, París: Garnier Hermanos.
- Warner, Rob (2010). *Secularization and its Discontents*, London: Continuum.
- Weber, Max (2007) [1905]. *Ética protestante*, traducción de Alicia Varela, Buenos Aires: Gradifco.



## Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en *El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitlor

Enrique Schmukler

### El vacío cultural

En *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Mariano Siskind repone la hipótesis de Sylvia Molloy (1980) según la cual la retórica fundacional de los escritores modernistas latinoamericanos era la de un “vacío cultural” que debía ser colmado. Partiendo de esa idea, Siskind postula que el deseo de formar parte de la literatura mundial era, para esos escritores, “una forma significativa de realizar su subjetividad moderna en el contexto de lo que percibían como un campo cultural desolado” (2016: 152). Este paraje cultural y literariamente desértico es el que imprimía en esa subjetividad en proceso de constituirse un “deseo de mundo desde una perspectiva cosmopolita” (*ibíd.*) en el que el “mundo” era concebido como “un espacio y un corpus literarios definidos por su exterioridad respecto de América Latina y que es postulado por los escritores modernistas como un reservorio universal de estéticas modernas/modernistas donde los cosmopolitas marginales encuentran recursos retóricos y tópicos para articular una modernización cultural no particularista” (*ibíd.*). Uno de esos recursos retóricos es, en efecto, el de la cultura y la literatura latinoamericanas entendidas como formaciones que deberían dejar atrás su estado originario de niñez y adoptar el talante y las responsabilidades de una cultura y una literatura maduras. Siskind cita una conferencia que Manuel González Prada dictó en Lima en el año 1886 en la que, apropiándose de un tópico kantiano ya analizado por Dardo Scavino (2014), insta a los intelectuales peruanos a “madurar y convertirse en adultos cosmopolitas” a la vez que recomienda contraer “un compromiso con la literatura mundial como la forma más productiva de superar el atraso de España y sincronizar la cultura

peruana con la universalidad secular de la modernidad (Siskind 2016: 160). Y cita los siguientes dos fragmentos de la conferencia del peruano:

[...] dejemos las andaderas de la infancia i busquemos en otras literaturas nuevos elementos i nuevas impulsiones. Al espíritu de naciones ultramontanas i monárquicas prefiramos el espíritu libre i democrático del Siglo.

[...] recordemos constantemente que la dependencia intelectual d'España significaría para nosotros la indefinida prolongación de la niñez (González Prada 1894: 26).

La niñez como un estadio que hay que dejar atrás y el viaje cosmopolita como una forma de escapar a la llanura cultural de los orígenes son dos metáforas de peso en la obra autobiográfica de Sergio Pitol.<sup>1</sup> Tanto en *El arte de la fuga* (1996) como en *El mago de Viena* (2005),<sup>2</sup> la maduración intelectual y literaria y el abandono del terruño natal como una forma de concretarla aparecen, con ciertas diferencias, cuando el escritor mexicano intenta hallar una explicación a su precoz vocación literaria. En la primera entrada de *El mago de Viena*, “El mono mimético”, Pitol menciona a tres autores de la primera mitad del siglo XX que ejercieron influencia en sus comienzos como escritor: Alfonso Reyes, William Faulkner y Jorge Luis Borges. De Reyes, Pitol rescata un consejo. Para el autor de *Visión de Anáhuac*, todo aspirante a escritor debía transformarse en un “simio con alta capacidad de imitación” (Pitol 2007: 451) y leer a sus escritores amados como si fuera “un detective” que pretende “conocer por qué medios lograr ciertos resultados, detectar la eficacia de algunos procedimientos formales, estudiar el manejo del tiempo narrativo, del tono, la graduación en los detalles para luego aplicar esos recursos a su propia escritura”

---

<sup>1</sup> *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2001) y *El mago de Viena* (2005), todos ellos publicados entre los años 1990 y la primera década de este siglo, conforman el bloque principal de la obra autobiográfica de Sergio Pitol. Ya en los títulos es posible distinguir un vasto arco temático en el que confluyen el viaje, el contacto con el *afuera* y la experiencia cosmopolita.

<sup>2</sup> Las citas que en este texto se hacen de *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* pertenecen al libro *Trilogía de la memoria* (2007) en el que Pitol reunió sus textos autobiográficos más relevantes.

(*ibid.*). A decir verdad, la idea no es de Reyes, sino de uno de los ídolos literarios de Pitól, Robert Louis Stevenson, quien la había volcado como *ars poetica* en su *Carta a un joven que quiere ser artista*. Pitól, de todos modos, no oculta sus reservas respecto de aquella enseñanza, admitiendo su eficacia siempre y cuando el escritor en ciernes tuviera la cautela de abandonar el modelo a tiempo, desligándose “de los lazos que lo ataban al estilo elegido como punto de partida [y del] intuir el momento preciso de hacer suyo todo lo que requiera la escritura” (2007: 452). El escritor sabrá entonces que “el lenguaje es el factor decisivo” y que será el estilo, esa “emanación del idioma y del instinto quien creará y modulará la trama” (*ibid.*).

Los escritores frente a los cuales Pitól se comportó como el primate copista de Stevenson fueron los dos restantes: Faulkner y Borges. Con respecto al primero, Pitól recuerda haber tenido contacto con su literatura por primera vez en los años cincuenta, en su adolescencia, al abrir un número especial de *México en la cultura*<sup>3</sup> dedicado al cuento fantástico latinoamericano. Allí, junto con “Los caballos de Abdera”, de Leopoldo Lugones, se topó con “La casa de Asterión”, cuya lectura habría de depararle una “deslumbrante revelación”: “Jamás había imaginado que nuestro idioma pudiese alcanzar semejantes niveles de intensidad, levedad y sorpresa” (2007: 453). Sin embargo, sobre el final, Pitól señala la curiosidad de que, a diferencia de lo que le ocurriera con Faulkner, nunca había considerado a Borges una influencia en su obra: “He leído y releído los cuentos, la poesía, los ensayos literarios y filosóficos de este hombre genial, pero jamás lo concebí como una influencia permanente en mi obra, como lo fue Faulkner” (2007: 453). Todo indica que Pitól pudo despegarse de Borges antes de que ejerciera sobre él y su obra una influencia perniciosa. El caso de Faulkner es el opuesto. Pitól, en sus primeros relatos, ambientados en Veracruz, confiesa

---

<sup>3</sup> Legendaria suplemento cultural dirigido por Fernando Benítez. Apareció entre 1948 y 1961 en el diario *Novedades*. Fue un suplemento clave en la modernización del campo literario mexicano en el que, entre otras firmas, publicaron artículos, reseñas y ensayos Alfonso Reyes, Octavio Paz, Elena Poniatowska y Carlos Fuentes. Además de albergar nuevas plumas latinoamericanas como la de Borges entonces, funcionaba como puente cultural con Europa, un poco a la manera de la revista *Sur* en Buenos Aires.

haber aceptado voluntariamente su influencia, adoptando para su escritura “su sonoridad bíblica, su grandeza de tono, su complejísima construcción” (2007: 454).

Pitol elogia, pero no revela las huellas de la obra faulkneriana en su propia escritura. Tampoco se demora en las razones por las que Borges no habría sido una influencia para ella. En ambos casos, la conclusión correspondería al lector. Lo que no admite discusiones, porque la única evidencia es su propia versión de los hechos, es que la lectura absorbente de uno y otro durante su adolescencia tuvo un efecto sobre su escritura. La lectura de Faulkner y de Borges –escribe– le permitió “ignorar los riesgos telúricos de la época, la grisura costumbrista y también la falsa modernidad de la prosa narrativa de los Contemporáneos” (2007: 452).<sup>4</sup> Algunas páginas más adelante, promediando la entrada titulada “El tríptico”, donde se narran las peripecias de un viaje con unas amigas por el sur de Italia, Pitol vuelve a evocar la influencia de Borges y de Faulkner, añadiendo una información significativa. Confiesa que al revisar sus primeros relatos descubrió, no sin sorpresa, contra lo que siempre había creído, que estos habían sido escritos *para expulsar de él su infancia*. Escribe Pitol: “Me resulta extraño; siempre creí que esas narraciones eran un homenaje a mi niñez, a la vida rural, a mis enfermedades iniciales, a mi neurastenia precoz, y resulta que tal vez no hubo nada de eso” (2007: 511). Para liberarse “de toda ligadura”, para ser él mismo, vuelve a hacer alusión a Borges y Faulkner al señalar que gracias a sus “procedimientos literarios” consiguió esa “anhelada independencia” (*ibíd.*).

Es interesante observar que Pitol describe sus primeros relatos como constituidos por un mundo “carente de luz”, poblado de personajes de rictus trágicos en el que “la vida se desgranaba en un continuo, lento movimiento hacia la desintegración”; un

---

<sup>4</sup> La falsedad que señala Pitol no es sino la afectación con que poetas como Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Salvador Novo, “como un medio para escapar del rancho, de la tenebrosa selva y los caudalosos ríos”, al volcarse a la narrativa repitieron “los efectos brillantes” de los escritores europeos que en aquella época veneraban (los Gide, Giraudoux, Cocteau, Bontempelli). Y lo lograron, concluye Pitol, pero “al precio de desbarrancarse en el tedio y, a veces, en el ridículo” (2005: 10).

mundo en el que una minoría de hombres y mujeres “vivos”, una vez terminada la Revolución, “se habían marchado a las grandes ciudades o sencillamente habían preferido dejarse morir” (2007: 511-512). En su lectura, el deseo de mundo se opone a la vida de provincia, rural y sedentaria. La expulsión de la infancia parece develarse en la diferencia que existe entre estos universos. Porque si el mundo de sus primeros relatos carece de luz a pesar de estar estos ambientados en el trópico mexicano, si en ese mundo “todo se marchitaba y descomponía en las viejas casas de hacienda”, su segunda etapa narrativa se le antoja, en cambio, “vitalmente contundente” (2007: 512). Ese segundo momento estará marcado por los viajes. Pero la vitalidad no significa que Pitol fuera a adoptar una postura antiintelectual. Muy por el contrario: viajar significará “la manera de contradecir *el encierro infantil* en habitaciones impregnadas de un dulzón olor a pócimas y yerbas medicinales” (*ibíd.*, el subrayado es mío) por medio de una serie de viajes que significará la oportunidad de entrar en contacto con la tradición literaria occidental.

### **Pitol, Reyes y el viaje como visión**

La cifra de ese contacto no es únicamente la referencia a Borges y Faulkner, sino también a Alfonso Reyes. La importancia de Reyes en Pitol no debe leerse únicamente en las múltiples alusiones a su figura o en el hecho de que Reyes sea la referencia que abre *El mago de Viena*. Su figura debe interpretarse, sobre todo, como un modelo de intelectual desplazado que se sirve de su experiencia cosmopolita para nutrir su vida intelectual. En un artículo sobre los años que el autor de “Notas sobre la inteligencia americana”<sup>5</sup> transcurrió en Madrid, Beatriz Colombi describe la precariedad de su vida parafraseando a Adorno (*Minima moralia*). Señala que Reyes subsistía en una “vida dañada” puesto que, además de abandonar *in extremis* el París asediado por las movilizaciones y los bonos de racionamiento, aparte

---

<sup>5</sup> También este texto apela a la retórica modernista de la madurez para postular un camino posible a seguir para la cultura latinoamericana. Cf. Reyes (1978) [1936].

de pasar frío y hambre, había tenido que desprenderse, junto con sus prerrogativas consulares, de su biblioteca. Frente a esa situación, la escritura<sup>6</sup> y la producción intelectual fueron clave para restituir paulatinamente cierta sensación de estabilidad en su nueva situación, marcando a su vez el itinerario de su vida de emigrado. Y no por casualidad la adaptación definitiva de Reyes a Madrid ocurre cuando comienza a trabajar en el equipo de Ramón Menéndez Pidal. Desde su nuevo rol de *scholar*, entre “ensayos, teatro, crónicas, traducciones, ediciones críticas”, edificará una obra que aspira a “integrar lo mexicano con lo universal” (2004: 144), algo que se cristalizará años después, en su ensayo del mismo nombre de 1934.<sup>7</sup>

Su experiencia de exiliado en Madrid es significativa a la hora de pensar la originalidad de *Visión de Anáhuac*, quizá el más relevante de los textos que Reyes escribió durante su estadía en la capital española. En este ensayo, en el que el escritor mexicano escribe, desde Europa y bajo el influjo de las vanguardias y en particular del cubismo, una historia fragmentaria de México, la patria “no es una región idealizada sino un *patchwork* de palabras heredadas al que debe otorgarle un sentido estético y político” (Colombi 2004: 153). Entre las lecturas críticas que el texto de Colombi convoca es particularmente lúcida la de Magdalena Perkowska-Álvarez (2001), quien encuentra en la estructura cuatripartita del ensayo una composición que “no sigue el principio de la representación lineal o sucesiva sino el de la simultaneidad de visiones que componen un objeto único” (cit. en Colombi 2004: 146). Ese objeto único es no obstante múltiple desde el punto de vista estético en la medida en que, al adoptar la forma pictórica del tríptico o retablo medieval, el ensayo consigue establecer “no solo una síntesis entre momentos disímiles en esta sumaria historia mexicana (mundo prehispánico, conquista, colonia, presente de la enunciación)”, sino también entre “disparres resoluciones estéticas”. Así, concluye Colombi,

---

<sup>6</sup> Sobre todo, la escritura epistolar del diálogo con Pedro Henríquez Ureña en el cual “entre encrucijadas, hoteles y esquinas [...] los escritores desplazados de su medio se encuentran y restituyen, aunque sea de modo vicario, la comunidad perdida” (Colombi 2004: 142).

<sup>7</sup> Me refiero al ensayo *Lo mexicano y lo universal*.

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en  
*El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitol

*Visión de Anáhuac* es al mismo tiempo un retablo churrigueresco –complejo, barroco, recamado– y un objeto vanguardista que obedece a la lógica del montaje, la yuxtaposición y la simultaneidad del cubismo. Pero también responde a una estética clásica (y de algún modo modernista) en su búsqueda de equilibrio y síntesis de todos sus elementos (2004: 148).

En la necesidad de hallar una síntesis entre facetas heterogéneas de una misma experiencia (la del viajero intelectual) habría que buscar el sentido de la palabra “visión” del título. Colombi recorre algunas de las interpretaciones más frecuentes de la crítica. Una de ellas, que podríamos denominar suprasensorial o metafísica, en el sentido de que la “visión” no remitiría a un “ver” fenoménico sino poético,<sup>8</sup> es la de Yvette Jiménez de Báez (1989), quien afirma que *visión* “equivale al principio de raíz prehispánica de cerrar los ojos para ver en profundidad el sentido de las cosas” (cit. en Colombi 2004: 149). En el texto de Reyes, ese principio supondría, según la crítica, que “lo imaginado, el discurso de la utopía, revelará así, por contraste, el discurso de la Historia” (*ibíd.*). La interpretación de Colombi, complementaria, pone el acento en el carácter sintético del término “visión”; apelando al pensamiento de Humboldt (el libro de Reyes comienza con la cita del naturalista alemán: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire” (Reyes 1995: 13), su significación estaría vinculada a la inmediatez del viaje y a la dificultad que todo viajero tiene para captar la heterogeneidad del mundo que se despliega ante su mirada transitoria. La visión o el cuadro “permite la síntesis descriptiva y pictórica de la heterogeneidad del mundo natural” (Colombi 2004: 151).

Puntos en común entre Reyes y Pitol: en cuanto a la manera de abordar, desde la literatura, la historicidad, ambos optan por una narración fragmentaria que pone en cuestión la linealidad y el orden cronológico del relato histórico. En Pitol, la historicidad que se busca perturbar es la del propio sujeto de la enunciación: su biografía. Como en *Visión de Anáhuac*, *El arte de la fuga* es un tríptico en el que cada uno de los “paneles” es dominado por un tema (“Memoria”, “Escritura” y “Lectura”).

<sup>8</sup> La visión sería menos una propiedad del observador que del vidente, como en la *Lettre du voyant* de Arthur Rimbaud.

El vínculo entre las partes no es sucesivo y la evocación de la infancia, por lo demás, se yuxtapone con la evocación que de ese mismo período iniciático se hace en *El mago de Viena*. También la palabra “visión” aparece en *El arte de la fuga*. La primera entrada del capítulo “Todo está en todas las cosas” se titula “Sí, también yo he tenido mi visión”. Si nos aventurásemos en el juego de las libres interpretaciones, la frase podría leerse como una respuesta directa a Reyes o incluso al mismo Humboldt. Pero es una cita de *Al faro* de Virginia Woolf. Pitol evoca en ella su primera visita a la ciudad de Venecia. La ciudad no aparece como el espacio geográfico de una visita turística o de una breve experiencia literaria. Tampoco pretende Pitol ilustrar el flechazo que selló su vínculo amoroso con un destino que habría de visitar no menos de una docena de veces más. Venecia es en realidad el nombre con el que Pitol consigna una experiencia marcada por un hecho fortuito: la pérdida de sus anteojos que, siendo él miope, lo obligó a visitar por primera vez la ciudad casi a ciegas. El resultado, al parecer, fue tan deslumbrante como paradójico:

Mi miopía de ningún modo atenuó el deslumbramiento [...]. Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro. Todo estaba inmerso en la neblina como en las misteriosas *Vedute de Venezia* coloreadas por Turner. Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en que me movía (Pitol 2007: 30).

Es interesante que la miopía defina esa primera visita a Venecia, sobre todo teniendo en cuenta que se trata del primer viaje de Pitol a Europa. Lo propio de la visión miope es que los objetos distantes se vuelven borrosos y difusos. Y esa es, justamente, la característica que adopta la aproximación a una cultura inédita, hasta entonces solo aprehendida por Pitol a través de la información libresca. Sin embargo, una visión difusa es también una visión (que) *vaga* como la mirada del sujeto cosmopo-

lita, cuya experiencia está signada por el viaje y la errancia: “De algún modo mi viaje por el mundo, mi vida entera, han tenido ese mismo carácter. Con o sin lentes nunca he alcanzado sino vislumbres, aproximaciones, balbuceos en busca de sentido en la delgada zona que se extiende entre la luz y las tinieblas” (Pitol 2007: 42).

### **La partida: cosmopolitismo y escritura**

En Pitol el *deseo de mundo* se manifiesta en un *deseo de viajes*. La pregunta es, entonces, por el vínculo entre viaje y literatura y, en particular, por el modo en que el cosmopolitismo pudo incidir en la transformación de su manera de entender la literatura. En *El arte de la fuga* retoma, para explicar su decisión de viajar, el mismo período de iniciación a la literatura que diez años después volverá a mencionar en *El mago de Viena*.<sup>9</sup> Sin embargo, repasa ese período a partir de algunas informaciones que en el texto del 2005 no menciona, probablemente para evitar repetirse. Son datos que permiten valorar mejor la función cultural, intelectual y literaria del viaje. En “El narrador”, la primera entrada de “Escritura”, la segunda parte del tríptico se demora en su lugar de nacimiento, la ciudad de Potrero, en Veracruz, un ingenio azucarero que compara con las “fincas de Nueva Guinea, del Alto Volta o de la Amazonia” en razón de su postergación sociocultural (Pitol 2007: 128). Efectivamente, los altos índices de insalubridad que había en Potrero lo condenaban a pasar largos períodos en cama, víctima, entre otras pestes, del paludismo. La representación del México de los años cuarenta y cincuenta como un país postergado, afectado por enfermedades endémicas, y la de Pitol como un niño confinado al encierro, introducen la primera representación de su persona en contacto con la literatura. Porque aquellos largos períodos de convalecencia lo llevaron a sumergirse en la lectura y encontrar en ella la posibilidad de vivir una vida en la que el uso

---

<sup>9</sup> La deliberada recurrencia de esta escena iniciática en ambos textos parece indicar que en ella se condensan algunos biografemas fundamentales para la construcción autobiográfica de su figura de autor.

del cuerpo podía estar ausente pero en la que, así y todo, inmóvil, era capaz de viajar de “Verne entero y *La Isla del Tesoro* y *El llamado de la selva* y *Las aventuras de Tom Sawyer*, a las novelas de Dickens, y luego, sin transición, al *Ulises Criollo* de José Vasconcelos, a la *Guerra y la Paz*, los poetas mexicanos del grupo *Contemporáneos*, Freud, Proust, D. H. Lawrence, las lenguas extranjeras” (*ibíd.*). Sin embargo, no era la única fuente de literatura aquella vida libresca a la que Pitol se entregaba “de grado y por fuerza” en su niñez. En el mismo período también recibía inevitablemente los relatos orales que se reproducían en las conversaciones entre su abuela, su cuñada y algunas amigas que no eran sino evocaciones de un mundo pretérito y perimido, el mundo de antes de la Revolución mexicana:

Entre todas se las ingeniaban para que la conversación evitara cualquier tema contemporáneo y permaneciera estrictamente detenida en una especie de utopía derrotada, de edén subvertido: el mundo anterior a la revolución, cuando se podía viajar a Italia y no solo a Tehuacán a tomar las aguas para recuperar una salud que a fin de cuentas no servía para nada, puesto que el tiempo que merecía la pena vivirse había quedado atrás, extraviado, destrozado (*ibíd.*).

Se conjugan en ese relato de iniciación tres ingredientes: la lectura literaria, la oralidad y el anhelo de algunas lejanías –Italia, por ejemplo– que en otro tiempo habían estado al alcance, pero ya no. Pitol cree descubrir en ello la razón primera de su vocación de escritor. Sin embargo, lo que queda en evidencia en “El narrador” –al igual que en *El mago de Viena*– es que lo que en verdad estimulaba ese origen no solo era el deseo de escribir, sino el de viajar, vale decir, aquel “deseo de mundo” al que se refiere Siskind.

En “El narrador”, Pitol rememora su primer viaje, a finales de la década de 1950. O, mejor dicho, sus dos primeros viajes; el primero, cuyo itinerario debía incluir varios países de América Latina pero que se detuvo imprevistamente en Venezuela, entonces bajo la dictadura de Pérez Jiménez; el segundo, a una gran ciudad: Nueva York. ¿Qué lectura hace Pitol de las supuestas resonancias que ambos viajes tuvieron en su formación de escritor? Al cabo del primer viaje, y a poco de regresar a México, Pitol escribe sus

primeros relatos que recogerá y publicará en sus dos primeros libros, *Tiempo cercado* e *Infierno de todos*. En la rememoración de Pitol de esos años, la relación entre literatura y viaje se vuelve más compleja. Pitol tiene el deseo de viajar y es “en viaje”, durante su estadía en Caracas, donde escribe sus primeros textos de no ficción. Del mismo modo, al regresar a México, como ya se ha señalado, escribe sus primeros cuentos de raigambre faulkneriana, pero de temática regionalista. Ahora bien: esos primeros cuentos, confiesa, tuvieron una única virtud, que Pitol describe por medio de una serie de metáforas biológicas en las que también aparece la de la madurez y el corte con el origen. Gracias a esos primeros cuentos, escribe Pitol, consiguió expulsar las “toxinas acumuladas desde su niñez” que no eran sino las “historias familiares que ejemplificaban el deterioro de inmensas casas poseídas poco a poco por la humedad” (2007: 132). Su única virtud fue que le permitieron “cortar un cordón umbilical que se resistía a cortarse” y así “despojarse de un mundo que solo me pertenecía vicariamente” y sentirse “en la obligación de relatar hazañas y desastres más próximos a mi experiencia” (*ibíd.*).

La necesidad de que su escritura se vincule con su experiencia es lo que lo llevará a viajar. Sin duda hay una relación entre esta “obligación” y aquel primer momento de independencia poética en el que el escritor principiante toma su propio camino y se aparta de la línea trazada antes por sus maestros. Interrumpir el vínculo con el origen y el lugar de nacimiento del mismo modo que lo hiciera con las primeras influencias que lo llevaron a dar los primeros pasos en la literatura comparten un mismo propósito: dar con la nota personal de la propia escritura. Es por eso que, en *El mago de Viena*, Pitol reflexiona que al viajar su escritura comenzó a estar atravesada por sus “circunstancias personales” y que los libros de cuentos y las novelas de ese período eran un “un espejo cierto de mis movimientos, una crónica del corazón, un registro de mis lecturas y el catálogo de mis curiosidades de entonces” (2007: 513). Y a continuación añade: “son los cuadernos de bitácora de una época muy agitada. Si leo unas cuantas páginas de alguno de esos libros sé de inmediato no solo dónde y cuándo las escribí sino también cuáles eran las pasiones del momento, mis lecturas, mis proyectos, mis posibilidades y mis tribulaciones” (*ibíd.*).

Las circunstancias de los viajes imprimen su marca en la escritura. En cuanto a las lecturas, el viaje le otorga a Pitol la posibilidad de apartarse del itinerario prefijado para todo aspirante a escritor en el México de la primera mitad del siglo XX. Moverse libremente por el mundo le permite, a su vez, leer hedonísticamente, puesto que, lejos de la propia patria, se puede permitir no tener ninguna obligación con “el entorno”, es decir, con lo que comúnmente se llama el sistema literario nacional. De allí que Pitol afirme que, en esa época, la de los primeros viajes, “no pertenecía a ningún cenáculo, ni era miembro del comité de redacción de ninguna publicación, [ni tenía que someterse] al gusto de una tribu, ni a las modas del momento [y en consecuencia podía] integrar libremente [su] olimpo (2007: 512).

“Comencé a integrar libremente mi olimpo”, escribe. Al calor de los viajes, entonces, se dejará absorber, en primer lugar, por los escritores de la *Mitteleuropa* que, salvo Kafka, según él nadie o casi nadie conocía en México en aquel tiempo. Los dioses de ese olimpo personal eran Musil, Canetti, Von Hannah, Broch, Von Doderer, Ursidil, pero también divinidades eslavas que decide no enumerar porque “llenaría una página con nombres” (*ibíd.*). Y así como sus autores venerados pertenecen en su gran mayoría a la modernidad literaria del siglo XX o al gran período de la novela realista decimonónica, la independencia que le permite la experiencia cosmopolita le hará caer en la cuenta de que el vanguardismo posestructuralista de la revista *Tel Quel* le resultaba “letra muerta” (*ibíd.*).

Si la experiencia del escritor es lo que nutre su escritura, de tal forma que la dimensión experiencial pasa a formar parte constitutiva de su poética, esa experiencia debería suministrar una materia y una percepción del mundo y del sujeto que el contexto familiar de los primeros relatos, en cambio, no podía ofrecer. Es en este punto donde el viaje a Nueva York lo confronta a una experiencia cosmopolita verdaderamente transformadora. A grandes trazos, ese viaje se limita a la visita que hizo al Museo de Arte Moderno (MoMA). Es allí donde se produce un encuentro revelador con las vanguardias europeas de entreguerras, en especial con el expresionismo alemán al descubrir la obra de Max Beckmann y su tríptico “La partida”. Escribe:

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en *El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitol

A diferencia de los políticos tradicionales que narran una historia, la vida trágica de un mártir, el camino hacia la conversión de un pagano superdepravado que termina siendo Papa, las hazañas de un guerrero que somete amplios territorios a la catequización, las vicisitudes de un Emperador para mantener la integridad de su Imperio a pesar del empuje de un enemigo infiel, donde cada sección cubre un tramo de la historia para que el conjunto pueda darnos la visión total, los trípticos de Beckmann se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. Surge ante nuestros ojos una rica imaginaria donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal. Ninguna suma es posible, y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse (Pitol 2007: 133).

Pitol descubre en “La partida” (pero este cuadro es, en verdad, una metonimia del arte y la literatura moderna, del quiebre que para el espectador supusieron las vanguardias históricas al derribar, como bien afirma el multicitado Andreas Huyssen (2002), la gran división entre arte elevado y arte de masas, es decir, las coordenadas básicas de la percepción estética; Groys 2014) una obra que, en lugar de clausurar el sentido de una experiencia dentro de los límites de un relato coherente, hace estallar su materia en un caleidoscopio de escenas refractarias entre sí. Pitol cita el testimonio de Beckmann para revelar el sentido de su obra:

“El cuerpo atado es parte de uno mismo, es el cadáver de los recuerdos, errores y fracasos, el asesinato que cada uno de nosotros comete en algún momento de su vida. Al no poder el hombre librarse jamás de su pasado tiene que cargar para siempre ese cadáver; en tanto que a su lado la Vida toca un tambor” (cit. en Pitol 2007: 134).

A lo que Pitol concluye:

Me dejaría cortar el cuello si alguien que no hubiese leído la interpretación de Beckmann se detuviera ante el tríptico y tradujera de manera parecida aquel fragmento. Cada espectador tendrá que descifrar los elementos como mejor pueda, echando mano de vivencias o experiencias personales; eso, que parece inevitable, no significa enriquecer ni empobrecer el placer estético. Desde luego saltan ciertos elementos generales a la vista: una crispada tensión entre el poder de la Vida y la presencia de la Muerte, y otras subsidiarias resultantes de una serie

de enfrentamientos entre clausura y espacio abierto, salud y enfermedad, dignidad y humillación. No se me ocurre por el momento añadir ningún otro rasgo, pero en mi fuero interno me empeñaría en encontrar coherencia a esa multitudinaria conjunción de figuras y situaciones enigmáticas, la transformaría en historias, en tramas que nada tendrían en común con la versión del pintor. (*ibíd.*)

El contacto con Beckmann supone, para el escritor mexicano, un doble descubrimiento. Por una parte, un ensanchamiento de la experiencia que se produce al contacto del mundo. Por otra parte, el descubrimiento de un artista que rompe con su horizonte de expectativas al enfrentarse a la posibilidad de otras gramáticas, contradictorias, paradójicas, reñidas con la lógica cronológica, que desafían la transparencia de los relatos para dar cuenta de la experiencia vital. Un doble descubrimiento que es congruente con el radical extrañamiento que impone el viaje, la experiencia cosmopolita y que incidirá en su propia poética, en el carácter experimental de muchas de sus obras de madurez y en la estructura fragmentaria de sus obras autobiográficas.

## **Bibliografía**

- Adorno, Th. W. (2004). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Obras Completas 4, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- Colombi, Beatriz (2004). *El viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- González Prada, Manuel (1894). "Conferencia en el Ateneo de Lima", *Páginas Libres*, París: Tipografía de Paul Dupont, 3-34.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*, trad. de Paola Cortés Rocca, Buenos Aires: Caja Negra.
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, trad. de Pablo Gianera, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Las metáforas del viaje: infancia, vacío cultural y deseo de mundo en  
*El arte de la fuga* (1996) y *El mago de Viena* (2005) de Sergio Pitol

- Jiménez de Báez, Yvette (1989). “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, núm. 2: 465-479.
- Molloy, Sylvia (1980). “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, *Sin nombre*, vol. 11, número 3: 7-15.
- Perkowska-Álvarez, Magdalena (2001). “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLIX, Núm. 1: 81-96.
- Pitol, Sergio (2007). *Trilogía de la Memoria*, Barcelona: Anagrama.
- Reyes, Alfonso (1995) [1956]. *Obras Completas II: Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*, México D.F.: FCE.
- \_\_\_ (1978) [1936]. “Notas sobre la inteligencia americana”, *Cuadernos de Cultura latinoamericana*, México D. F., UNAM, núm. 15: 5-17.
- Rimbaud, Arthur (2009). *Œuvres Complètes*, París: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].
- Scavino, Dardo (2014). *Las fuentes de la juventud. Genealogía de una devoción moderna*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires: FCE.



## **V. Poéticas**

**Nostalgias de lo absoluto,  
teología política y revolución**



## Teología política de Lezama Lima

Ignacio Iriarte

### Modernistas y reaccionarios

En un momento del excelente *Los límites del origenismo*, Duanel Díaz Infante sostiene que las obras de José Lezama Lima y su grupo pueden pensarse cerca del modernismo conservador que floreció en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial. Alude así a un grupo de escritores y pensadores como Ernst Jünger, Martin Heidegger, Oswald Spengler y Carl Schmitt, aunque también a un movimiento político más extendido y de fronteras difusas, que desempeñó un papel central en la Alemania de los años 20 y 30. La comparación es muy desfavorable para Lezama y su grupo ya que el modernismo conservador se caracteriza por oponerse al liberalismo y la democracia parlamentaria, lo que los lleva a impulsar la instauración de un poder político fuerte que comprenden en términos de dictadura. Duanel Díaz se apoya en *El modernismo reaccionario*, libro en el que Jeffrey Herf demuestra, por lo demás, que estos autores pavimentaron el camino de Adolf Hitler al poder.

Desde hace tiempo que pienso en esta comparación. Considero que se trata de una interpretación muy interesante porque sopesa al grupo de Lezama sin miramientos, cosa que no es habitual en escritores de ese tenor, y porque abre una serie de relaciones indirectas con el resto de los países, lo que permite pensar en una oleada conservadora muy fuerte en buena parte del mundo de la cual los escritores cubanos formarían parte. Pero a la vez la comparación en varios aspectos es problemática. No dudo de que existen puntos de contacto entre las dos formaciones intelectuales: el catolicismo y la valoración de las tradiciones políticas y culturales son cuestiones destacables. En igual sentido, hay una secuencia de hechos que contribuyen a trazar el paralelo, dado que en Alemania y en Cuba tenemos, primero, dos formaciones en algún punto conservadoras y luego, por caminos diferentes, aparece un poder ejecutivo que, sacando las connotaciones valorativas con las que se cargó esta

palabra, podemos designar con el nombre de dictadura. Pero acercar de esa manera estos dos campos es tan problemático como acercar a Fidel Castro con Adolf Hitler.

Si el grupo de Lezama mantiene una cierta sintonía con los modernistas reaccionarios, al espigar un poco uno encuentra distancias importantes. La diferencia más evidente es política: si algo unía a los reaccionarios alemanes era que rechazaban a la izquierda, mientras que buena parte de los origenistas aceptaron, y algunos celebraron, el triunfo de una revolución que al poco tiempo se definió como socialista. Otra diferencia muy clara es la valoración distinta que ambos hacían de la racionalidad técnica. Como sostiene Herf, los modernistas reaccionarios celebraron la técnica porque buscaban potenciar la industrialización del país y liberar los poderes de la tecnología, que consideraban comprimidos por la democracia parlamentaria. En concordancia con eso, se colocaron en la línea de la vanguardia cultural: “Jünger y Gottfried Benn en Alemania, Gide y Malraux en Francia, Marinetti en Italia, Yeats, Pound y Wyndham Lewis en Inglaterra” (Herf 1990: 40). Por eso, el lema del modernismo “era el del espíritu creativo en guerra con la burguesía que se niega a aceptar límites y que defiende lo que Daniel Bell ha llamado la ‘megalomanía de la autoinfinitización’, el impulso de ir ‘más allá: más allá de la moral, de la tragedia, la cultura’” (Herf 1990: 41). Nada de esto se encuentra en Lezama y su grupo, y más bien deberíamos decir que fueron en dirección opuesta. En sus revistas abogaban por un rechazo de la modernización de la vida, reivindicando un romanticismo de tipo restitucionista que celebraba las capitales de dimensiones reducidas y la cultura cotidiana que se produce en los lugares públicos y las reuniones familiares. Por las mismas razones, miraban con total desconfianza la vanguardia y estaban en contra de cualquier tipo de posición orientada hacia la guerra.

Ciertamente, los origenistas leyeron a varios de los modernistas reaccionarios, algo que es especialmente claro en relación con Oswald Spengler. Pero es necesario recordar que *La decadencia de Occidente* es un libro de época en el sentido de que está mucho más difundido y permea las actitudes vitales y las posiciones ideológicas de escritores de los más diversos países. Por otra parte, las lecturas de los libros extranjeros nunca son

monolíticas. Spengler habla de la decadencia que se abisma sobre Europa y ese diagnóstico llevaba a los reaccionarios a regenerar el viejo continente por medio de un giro conservador. Con una base nietzscheana, “Spengler y sus colegas revolucionarios conservadores luchaban por el resurgimiento de una *élite* masculina, una ‘bestia de caza’ (*Raubtier*) cuya voluntad no hubiese sido domada todavía por el efecto feminizante de la moral cristiana y burguesa” (Herf 1990: 75). Los latinoamericanos no tomaron necesariamente todo esto de Spengler, sino que pusieron en práctica lo que Ángel Rama (2007) designa con el concepto de “selectividad”. Para Lezama o Alejo Carpentier la decadencia europea permite afirmar la vitalidad americana. Cuando el primero, en *El reino de este mundo*, rompe con el surrealismo, afirma la potencia americana; lo mismo sucede con Lezama, porque si bien rechazó las vanguardias de entrada, unió la escritura al vitalismo por medio de mitos de procreación, como se ve desde su primer gran poema, “Muerte de Narciso”.

¿Existen similitudes en relación con las clases sociales a las que apuntaban o de donde provenían alemanes y cubanos? Los modernistas reaccionarios se dirigían a las capas medias, pequeños profesionales o comerciantes en los que gravitaba un descontento creciente hacia la república de Weimar. Aunque Lezama y su grupo se dirigían a los pocos lectores que los podían comprender, también eran hijos de una pequeña burguesía que pasaba por la Universidad, lo cual es todo un dato de caracterización social en los años 30. Lorenzo García Vega los retrató de manera magistral en *Los años de Orígenes*: eran pequeños burgueses que buscaban inventarse un pasado de esplendor, lo que bien pudo haber motivado la lujosa literatura que produjeron. Por otra parte, hacían un diagnóstico sobre Cuba que mantiene cierta sintonía con el alemán: juzgaban que el país estaba desestructurado en términos políticos, razón por la cual elaboraron un proyecto cultural para unir espiritualmente la nación.<sup>1</sup> Pero a pesar de estas cercanías, las diferencias vuelven a ser abismales. En Alemania, la unidad nacional termina sustentándose en un ra-

<sup>1</sup> El texto clave para este programa político-cultural es el conocido “La otra desintegración”, ensayo sin firma que Lezama publica en *Orígenes* en 1949. Recopilado en *Imagen y posibilidad* (1981).

cismo cuyas consecuencias horrorosas no hace falta mencionar, mientras que los origenistas mantuvieron siempre el racismo, que lo hubo, en el marco del disimulo (si hay algo negro, que no se note) y pensaron la nación como un vaporoso proyecto por venir. Por lo demás, los modernistas reaccionarios apostaron por la política, mientras que los origenistas rechazaron la política para pensar la creación nacional desde la cultura.

¿En qué se parecen, entonces? En una cierta nostalgia hacia el pasado, un apoyo en la clase media, una idea de que Europa se encuentra en decadencia y la formulación de un proyecto nacional motivado por frustraciones que identifican con la corrupción y la falta de proyectos políticos sólidos. ¿Alcanza esto para pensar un acercamiento estrecho entre las dos formaciones intelectuales? No lo creo, porque estas ideas parecen un clima mucho más difuso y general, que se articula en diversos países. Y, sin embargo, la comparación de Duanel Díaz se mantiene firme y tiene un gran poder explicativo si nos enfocamos en una afinidad que no es menor: una parte importante de los origenistas y los modernistas reaccionarios alemanes reivindicaron el catolicismo como una grilla intelectual para pensar la organización político-cultural de las sociedades en las que vivieron. En este trabajo quisiera señalar que ese punto es central para una comparación posible, porque Lezama compuso una forma de comprender la literatura y la sociedad que está orientada por el catolicismo y que puede pensarse a partir de uno de los conceptos centrales de Carl Schmitt: a lo largo de su obra, Lezama compuso una teología política.

### **Teología política**

Schmitt propuso el concepto de teología política en un libro homólogo publicado en 1922 y reeditado en 1969 con una continuación y una serie de corolarios. Integra varias tesis, entre las que se destaca la siguiente: “Todos los conceptos centrales de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados” (2009: 37). Con esto sostiene que las reflexiones teológicas se fueron transfiriendo a los tratados políticos de manera que estos pensaron el Estado de la misma manera que los teólogos

pensaron a Dios. Para Schmitt, ese paralelo no se rompe a pesar de la secularización. Como dice explícitamente, “La imagen metafísica que de su mundo se forja una época determinada tiene la misma estructura que la forma de la organización política que esa época tiene por evidente” (2009: 44). Por ejemplo, en los siglos XVI y XVII Dios es trascendente al mundo y de manera análoga el soberano también lo es en relación con el Estado. En el siglo XVIII estas ideas se van derrumbando a causa de la colocación de Dios como una entidad que solo se relaciona con el mundo a partir de leyes generales. De este modo, en el siglo XIX la política y la religión pasan a depender de puras leyes de inmanencia. Si el soberano antes era trascendente, lo que suponía que extraía su legitimidad de Dios, ahora opera en la inmanencia: son las teorías de la democracia y la extracción de la legitimidad del pueblo y la identidad entre gobernantes y gobernados.<sup>2</sup> Schmitt articula este conjunto de ideas con la tesis de que para considerar un poder como soberano es necesario que esté en condiciones de ordenar el estado de excepción, es decir, de suspender las leyes y las garantías constitucionales cuando la situación así lo requiera. Es decir, en términos de una teología política, el soberano siempre puede actuar sobre la política como Dios sobre el mundo: poniéndose por encima de las leyes, como este se pone por encima de las leyes naturales.

La propuesta de Schmitt se puede interpretar de dos maneras. Por una parte, podemos ver en la teología política un programa o al menos una evaluación de lo que va a suceder en el futuro inmediato. Tras el avance de la secularización, el liberalismo y la democracia parlamentaria, parecía inevitable el retorno de un poder ejecutivo fuerte que pusiera en marcha el estado de excepción. Por la otra, de una manera más general,

---

<sup>2</sup> Julien Freund hace una síntesis de estas comparaciones: “El Estado moderno se presenta como una providencia e incluso como un dispensador de gracias. Hay juristas y políticos que creen haber dicho todo desde que pronunciaron la palabra ‘Estado’, así como los teólogos ya no tienen más nada que decir una vez que pronunciaron el nombre de Dios. De Maistre estima que la soberanía del Estado y la infalibilidad del Papa son expresiones ‘perfectamente sinónimas’. La voluntad general de Rousseau no puede equivocarse más que Dios. El liberalismo clásico tiende a paralizar la autoridad del rey, manteniéndolo en el trono, de manera análoga al deísmo que elimina a Dios del gobierno del mundo afirmando su existencia” (2002: 75).

lo que intenta demostrar Schmitt es que en todo poder que se considere soberano existe la potestad de ordenar el estado de excepción, motivo por el cual un autor como Giorgio Agamben (2005) sugiere que detrás de todo Estado se encuentra el soberano y actualmente vivimos en un permanente estado de excepción.

Para enfocar el concepto de teología política en Lezama, es necesario realzar algunos ajustes y precisiones puntuales. En primer lugar, hay que señalar que hay un cambio en cuanto al foco y el alcance reflexivo. Si bien siempre pensó la literatura como una forma de organizar algo más que una propuesta estética, pues sus libros y revistas hablaron de la desarticulación nacional y propusieron la poesía y la narrativa como discursos en los que se puede diseñar una imagen de nación, es evidente que Lezama no pensó los problemas políticos de una manera tan ajustada como lo hace Schmitt ni se interesó por indagar sobre el ejercicio real del poder. Esta falta de interés es en su caso notable, porque Lezama era abogado y durante toda su vida trabajó en dependencias del Estado. Pasó desde un puesto en la burocracia del sistema carcelario a algunos trabajos en cultura. Después del triunfo de la Revolución ocupó una de las vicepresidencias de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Aunque vivió toda su vida del empleo estatal, lo que le permitió ser testigo directo de la burocracia, la racionalidad y el poder, no dejó una sola línea sobre estos temas, lo que significa que dejó fuera de su obra los problemas políticos reales con los que seguramente se topaba todos los días. En su caso, por teología política hay que entender algo que está más acotado en relación con el poder y está completamente orientado hacia una dimensión poético-cultural de la nación.

En segundo lugar, en Lezama hay que hacer una limitación inicial. El escritor desarrolló una teología política en tanto recuperó la retórica de la religión para pensar los problemas cubanos. Esto significa que en principio su propuesta consiste en reponer la dimensión católica de la historia y componer una episteme para pensar incluso algo tan alejado del catolicismo como la Revolución de 1959 y sus derivas posteriores. En Lezama, teología política quiere decir: restablecimiento explícito de la religión como soporte del pensamiento político secularizado.

Pero a la luz de Schmitt, esa acotación permite formular una serie de interrogantes que darían la clave de su pensamiento político: si por una parte repone un pensamiento religioso, ¿no está, por la otra, reponiendo algo, en su caso una idea de nación, que se presenta como una entidad que está por encima del Estado y la política inmediata? ¿No es esa dimensión, la del poder como estado de excepción, lo que permite pensar de mejor manera las relaciones ciertamente conflictivas que mantiene con la Revolución cubana?

Para responder estas preguntas, voy a partir de algo más sencillo que puede dar una base para la discusión. Aunque Lezama compuso una gran cantidad de textos que cubren muchos campos, en este texto me interesa pensar dos zonas bien definidas, que son las que conforman los textos religiosos, esto es, los que están referidos a asuntos puntuales del catolicismo y los que hablan de acontecimientos políticos concretos. Mi hipótesis es que Lezama traslada lo que dicen en lo religioso a sus reflexiones sobre la historia política cubana. En este sentido, transforma la retórica de la religión en una retórica para la política. Para mostrarlo hay varios caminos, pero el más adecuado creo que se encuentra en seleccionar una figura que es muy importante dentro de su obra, como es la figura del mártir. Para Lezama, la historia católica y la historia política se levantan sobre los cuerpos de los que se sacrifican o son sacrificados.

### **El mártir en los textos religiosos**

Dentro del campo religioso voy a concentrarme en el poema “San Juan de Patmos ante la Puerta Latina”. Lezama lo publicó en *Enemigo rumor*, en 1941.<sup>3</sup> No tengo noticias de que haya sido publicado previamente en alguna revista o antología, pero en todo caso esta cuestión no es importante en este contexto. Lo que importa es que Lezama retoma un tema clásico del catolicismo. La historia es que entre los años 91 y 100 d. c. Juan

---

<sup>3</sup> No es el único texto de temática religiosa del libro: se encuentran también los sonetos a la Virgen y “A Santa Teresa sacando unos idolillos”.

de Patmos es sometido a una prueba por parte de los romanos por predicar el cristianismo y no obedecer los oficios y el culto a Domiciano. Cerca de la Porta Latina, en los muros aurelianos de Roma, las autoridades ordenan hundirlo en un caldero con aceite hirviendo. La leyenda cuenta que San Juan no solo no murió, sino que, milagrosamente, salió del caldero sin sufrir quemaduras, como podemos ver en lo que dice Tertuliano, en *Prescripciones contra todas las herejías*: “el apóstol Juan, después que, echado en aceite rugiente, no sufrió ningún daño, es relegado a una isla” (2001: 273). La isla es Patmos, en donde, aparentemente, compuso el Apocalipsis.

Lezama trabaja la historia con las particularidades salientes de su estilo. El texto se concentra en las imágenes del caldero, la condena, los romanos, la entrada en el aceite, y agrega la mención de la madre de Juan, posiblemente una forma simbólica de referirse a la Iglesia. Como es usual en sus textos, no conecta estas imágenes con nexos lógicos ni órdenes secuenciales, de modo que incluso una anécdota tan unitaria como el martirio de San Juan está contada por medio de avances y retrocesos, que parecen seguir la causalidad interna de las imágenes que lo componen. Aun así, el poema trabaja la historia de una manera ortodoxa y propone como sentido último el sacrificio como forma de exaltar a Dios. Cito un tramo representativo:

San Juan está fuerte, ha pasado días en el calabozo  
Y la oscuridad engrandece su frente y las formas del Crucificado.  
Ha gozado tanto en el calabozo como en sus lecciones de Éfeso.  
El calabozo no es una terrible lección,  
Sino la contemplación de las formas del Crucificado.  
El calabozo y la pérdida de sus cabellos debían de sonarle como un río,  
Pero él, sólo es invadido por la ligereza y la gloria del ave (1985: 80).

Más que la lectura global del texto, me interesa extraer una serie de características generales sobre el mártir y el martirio en su obra. La primera es la que se encuentra en este fragmento: el sacrificio permite una visión religiosa. Lezama refuerza el tema por medio de la cárcel oscura. La oscuridad y el flagelo del cuerpo, que en este momento se reducen al corte de sus cabellos, producen la contemplación de las formas del Crucifi-

cado. Lezama lo enfatiza señalando una relación entre el goce y el calabozo.<sup>4</sup> Otra característica es que para Lezama el sacrificio debe tener un impacto colectivo. Se trata de un acontecimiento público, y por lo tanto es un episodio que conlleva consecuencias políticas. Para mostrarlo, Lezama abandona la versión ortodoxa y le hace decir a San Juan que ahí donde “se amistó con el aceite” es necesario que se levante una iglesia:

Allí donde me amisté con el aceite hirviendo, id y construid una pequeña iglesia católica.

Esa Iglesia es aún hoy, porque se alza sobre el martirio de San Juan:

Su prueba la del aceite hirviendo, martirizada su sangre.

Levantad una iglesia donde el martirio encuentre una forma (1985: 81).

El martirio de San Juan produce una transformación material del mundo en la medida en que pide que se construya un edificio. No hay nada más concreto ni más palpable en lo que respecta a la relación del hombre con el mundo que la arquitectura. Pero el edificio de San Juan no es cualquier edificio, porque en su materialidad introduce también un entramado jurídico, institucional, político e incluso metafísico. Porque, podemos preguntar, ¿qué es una iglesia, por humilde que sea? Y más específicamente, ¿qué es una iglesia en el mundo romano? Se trata de un nuevo proyecto social, una nueva forma de la política, pero, además, y esto es fundamental para Lezama, la Iglesia impone una nueva concepción del tiempo.

En *Decadencia. Vida y muerte del judeocristianismo*, Michel Onfray señala que el cristianismo “inventa el sentido de la historia e inhabilita la vieja lectura griega, si no oriental, de los ciclos

---

<sup>4</sup> Esta característica del sacrificio tiene una gran importancia para el grupo de Lezama. En un ensayo publicado en *Nadie parecía*, Ángel Gaztelu habla de la cárcel que padeció San Juan de la Cruz, anotando las condiciones terribles del encierro: “para rezar las horas del Breviario tenía que auparse en un banquillo buscando la luz. En su gran sombra, supo amarla tan intensamente, en su privación comprendió toda su divina esencia. En esa cárcel gustó la raíz amarga de todos los abandonos y soledades, purgaciones y sequedades. Todo lo perdió menos Dios, y eso fue todo. Él le visitó en la noche, como a David y le enseñó en la cárcel los encantos de la libertad, por la escasa y alta ventana” (1943: 78). Los temas son los mismos: la noche, el encierro y el sufrimiento como condiciones para acceder a Dios.

y de su eterno retorno, después de la muerte y la transfiguración” (2018: 117). Se trata de toda una visión del mundo que se encuentra representada en las autoridades de Roma que piden esa prueba a San Juan. Al instalar la iglesia, lo que aparece es algo nuevo: un “modelo lineal del tiempo, representado como una flecha que parte del pasado, pasa por el presente y va hacia un futuro que realiza la parusía” (Onfray 2018: 117). Para la historia se trata de un acontecimiento fundamental porque se impone una nueva concepción del tiempo que es tanto la forma en la que los seres humanos estamos instalados en el mundo como el modo específico que hace que esa instalación sea una espera del fin. En “La Iglesia y el Reino”, Giorgio Agamben cita la Carta de Clemente a los Corintios en donde habla de la Iglesia que se hospeda en Roma y agrega que “hospeda” (*paroikoussa*) “designa la morada provisoria del exiliado, del colono o del extranjero, en oposición a la residencia plena de derecho del ciudadano” (2014: 43). La iglesia de San Juan también se hospeda en el extranjero y da inicio a la experiencia del tiempo como espera del retorno del Mesías.

En el fragmento y el desarrollo que acabo de hacer está implícita una tercera característica: el sacrificio se produce siempre en el marco de un enfrentamiento, y en el extremo en el contexto de una guerra. Lezama plantea esto señalando que de un lado están los dioses romanos, “sus pequeños dioses”, que encarnan “la sangre y la substancia de Roma”, y por la otra está el Dios que es “el Uno que excluía”. Se enfrentan la Roma eterna y el cristianismo con su idea del tiempo que tiene un punto de llegada. “San Juan de Patmos ante la Puerta Latina” es un texto de guerra. Y, a decir verdad, ¿no es algo que recorre por completo la obra de Lezama? Oculta entre los pliegues de la religiosidad y el hermetismo barroco, cubierta por los ceremoniales, las comidas, las etiquetas, la cultura frondosa y a la vez extraña, tapada por los intentos denodados por plantearse, él y *Orígenes*, como núcleos concurrentes, para superar las discordias y las peleas intelectuales, debajo de todo eso, de toda esa afelpada obra de lo Uno, pero con una potencia tal que asoma constantemente en sus escritos, hay una guerra. “San Juan de Patmos ante la Puerta Latina” lo muestra desde el principio:

Su salvación es Marina, su verdad de tierra, de agua y de fuego.  
El fuego en la última prueba total,  
Pero antes la paz: los engendros de agua y de tierra.  
Roma no se rinde con facilidad, ni recibe por el lado del mar:  
Su prueba es de aceite, el aceite que mastica las verdades.  
El aceite hirviendo que muerde con dientes de madera,  
De blanda madera que se pega al cuerpo, como la noche  
Al perro, o el ave que cae hacia abajo sin fin.  
Roma no se fía y su prueba es de aceite hirviendo,  
Y sus dientes de madera son la madera  
Mucho tiempo sumergida en el río, blanda y eterna,  
Como la carne, como el ave apretada hasta que ya no respira.  
San Pablo ganaría a Roma, pero la verdad es que San Juan de Patmos  
Ganaría también a Roma (Lezama Lima 1985: 80).

En el inicio hay una guerra entre Roma y los cristianos y Lezama la retoma al hablar de los “pequeños dioses” y aquel “Dios [que] era Uno”. Las minúsculas y las mayúsculas, la pluralidad y la unidad, muestran una rivalidad que traspasa su texto. Los cristianos, Juan de Patmos especialmente, no están en Roma para habitar esa ciudad, sino, lo dice Lezama, están ahí para “ganarla”. Hay una violencia en el episodio sobre el triunfo del cristianismo. Pero ahí se impone una cuarta característica: Lezama decide acallar esa violencia desplazándola a los romanos. No hay un solo gesto de San Juan que muestre una reacción ante lo que le hacen. Lo van a meter en un caldero lleno de aceite hirviendo, algo que debe producir un dolor inimaginable, y sin embargo se deja llevar. Sí, para tomar un argumento caro a Schmitt, hay en el poema un enfrentamiento amigo/enemigo, al mismo tiempo Lezama se escapa diciendo que ese enfrentamiento no es entre dos sujetos en igualdad de condiciones, sino entre alguien que encarna la religión verdadera y una ciudad a esa altura artificial y perdida.

Si la obra de Lezama es lo que deja escrito, también es esta represión. Para verlo, detengámonos cuando dice que Juan de Patmos puede ganar Roma. El cristianismo gana Roma dos siglos y medio más tarde. En ese momento, 313 d. c., Constantino reconoce a los cristianos. Con Juliano hay una restauración posterior de los ritos paganos, pero se trata de un interregno. Ahora bien, las razones de Constantino parecen algo munda-

nas. Para Onfray, Constantino era un asesino. Se bautizó poco antes de morir para lavar sus crímenes. Por lo demás, adoptó el cristianismo para detener el desmembramiento del Imperio, porque se trataba de una religión que tenía las ventajas de haberse difundido entre los sectores populares, a quienes les infundía conformismo, porque la recompensa se encuentra en el más allá, y legitimaba el poder político terrenal. El cristianismo ganó Roma porque se trataba de una religión eficaz que relegó rápidamente los ritos paganos. Pero su fortaleza no quita que haya triunfado en el marco de una lucha política y una serie de violencias de singular importancia.

Lo mismo podemos ver en el personaje que toma Lezama. ¿Quién es Juan de Patmos? Existe una controversia sobre el tema. Tertuliano considera que el del caldero es el mismo que escribe el Evangelio y el Apocalipsis. Siglos más tarde, D. H. Lawrence argumenta que no puede tratarse de la misma persona: Juan de Patmos, el autor del Apocalipsis, no es, de ninguna manera, San Juan, el autor del Evangelio. Para Lawrence, el Apocalipsis ni siquiera lo escribió Juan de Patmos: es un palimpsesto que empezó como un texto de iniciación pagana, luego fue reescrito por manos judías, más tarde lo reprocesó Juan de Patmos y finalmente fue mutilado para quitarle los rastros de las otras religiones. ¿De quién de todos ellos habla Lezama? Difícil decirlo, porque no dejó huellas de las fuentes en las que se basó, pero podemos aventurar que se manejó con alguna historia de la Iglesia o con las versiones orales que difundían en público y privado los curas (el episodio del caldero era conocido: tenía su festividad en el calendario litúrgico). Pero estas controversias no afectan lo fundamental, y es que Lezama sabe que se ha reconocido a Juan de Patmos como el autor del Apocalipsis. Sin embargo, ese texto no está en su poema y me atrevo a decir que, si alguna vez lo menciona en su obra, se trata de una mención menor. ¿Por qué no dice nada de él? Por los motivos que fueren, Lezama deja fuera un texto que posee una violencia extrema. Porque Juan de Patmos, autor del Apocalipsis, busca una solución un poco más drástica que Juan de Patmos, el que es hundido en el caldero: no intenta “ganar Roma”, sino borrarla de la faz de la tierra. Porque el Apocalipsis no habla del fin de los tiempos y la destrucción del mundo de manera abstracta,

sino bien concretamente de la destrucción de Roma, comandada por ese diablo que se llama Nerón. Como dice D. H. Lawrence, Juan de Patmos intuye que no va a ver rendido el Imperio, entonces se deleita con una venganza portentosa: hace arder el mundo romano en el más allá.

Volvamos ahora a Lezama. Al suprimir el Apocalipsis, el escritor cierra una visión del mártir religioso que podemos sintetizar en cuatro características principales: el mártir tiene una visión del más allá, esa visión tiene un impacto político en la medida en que transforma la temporalidad, se produce en un momento de extrema violencia, pero Lezama suprime la violencia en la medida en que propone la religión católica como la religión verdadera. De esa forma, elude el acto cuerpo a cuerpo y el clivaje amigo/enemigo en la medida en que transforma el terreno concreto de lucha en encarnaciones alegóricas en las que se ve la disputa de la verdad y lo que ha sido falseado. Esta concepción del mártir recorre su obra, desde “Muerte de Narciso” a “El pabellón del vacío”, desde *Paradiso* a su correspondencia, en donde se construye él mismo como mártir, cuando la Revolución lo silencia. Incluso la idea del poema como cuerpo que maneja es una idea que hay que completar diciendo que es el cuerpo en cuanto mártir, en cuanto entrega que permite una iluminación. Pero lo que me interesa en este contexto es que Lezama traslada esta misma idea para comprender la política en clave religiosa, en el marco de un proceso avanzado de secularización.

### **El mártir en los textos políticos**

En el momento en el que escribe Lezama, el proceso de secularización se puede comprender bajo los términos de Schmitt de que todos los conceptos de la teoría política son conceptos teológicos secularizados. Esta cuestión también se encuentra en los análisis que realiza Georges Sorel a principios del siglo XX. En *Reflexiones sobre la violencia*, sostiene que las comunidades políticas no se forman por medio de argumentos racionales, sino a través de imágenes o pequeños relatos que denomina mitos, con los cuales las personas nos relacionamos de una

manera directa y gracias a ellos se generan las comunidades de las que formamos parte. Para Sorel, la Iglesia fue la principal usina de producción de mitos de la historia y por eso mismo definió la función comunitaria de este tipo de producciones culturales. Entre los mitos católicos se encuentra el apocalipsis, al que recién hice alusión, y podríamos destacar también la importancia que tienen los santos y los mártires, incluso los lugares del martirio, como es el caso del tema que aborda Lezama en el poema que acabo de comentar. Ahora bien, a mediados del siglo XIX el poder de la Iglesia fue arrinconado por una racionalización que desde hacía un siglo había comenzado a invadir todas las esferas de la vida. Para Sorel, este proceso tiene como resultado el triunfo del marxismo como usina productora de mitos. De acuerdo con el autor, el marxismo no debe ser una configuración racional, sino que debe producir mitos como el de la huelga general, darle forma a las luchas del pasado y construir esa otra forma de la parusía que es la sociedad sin clases. Si nos movemos entre sus argumentos con cierta flexibilidad, podemos notar que el tema de los mártires católicos también se transfiere a la política. Pensemos, por ejemplo, en los “mártires de Chicago”. Retrospectivamente se encuentran las cuatro características del mártir con las que trabaja Lezama: esas muertes violentas impactan en la comunidad en la medida en que consagran una serie de derechos laborales. Podemos recordar también a Sacco y Vanzetti, héroes de las luchas políticas de todos los tiempos, y cualquiera está en condiciones de recordar mártires que nutren la historia de agrupaciones políticas nacionales o regionales. La construcción política también se hace sobre muertos o sobre personas que se exponen, como el hombre anónimo que se niega a levantar la mano en un acto hitleriano o los atletas negros Tommie Smith y John Carlos, que levantaron el puño con el guante del Black Power en los juegos olímpicos de México de 1968.

Este mismo armamento teórico tiene una gran importancia para comprender lo que sucede en Cuba durante la primera mitad del siglo XX. Como se ha señalado en repetidas oportunidades, los cubanos de la época republicana sentían un profundo malestar respecto de la revolución de independencia en la medida en que la intervención de los Estados Unidos había limitado

seriamente la soberanía en términos políticos, económicos, jurídicos y territoriales. En *Tumbas sin sosiego*, Rafael Rojas destaca que por esa causa los escritores e intelectuales acuñaron dos mitos: el mito de la revolución inconclusa y el del retorno del Mesías. En este sentido, en Cuba se instaló un tiempo mesiánico que transfiere lo religioso a lo político: el tiempo se organizó en torno de la futuridad, palabra cara a los origenistas o, para ser más claros, alrededor de una revolución definitiva por venir.

La obra de Lezama está enraizada en estas problemáticas tanto globales como nacionales. Pero tiene como singularidad que va a contramano de la secularización: en lugar de convertir los conceptos teológicos en conceptos políticos, recuerda que los conceptos políticos tienen como fuente primaria el lenguaje católico. Esto le permite mostrar que el catolicismo está en condiciones de pensar la actualidad y comprender la organización social. En este sentido preciso es que Lezama compone una teología política: convierte la religión en un dispositivo para analizar la historia cubana. Aunque esta perspectiva se puede seguir a lo largo de su obra, los textos más claros son los que publica después de la revolución de 1959. Me refiero a ensayos como “Lectura” (1959), “Ernesto Guevara, comandante nuestro” (1968) o “Suprema prueba de Salvador Allende” (1974). En todos convoca la religión para representar el episodio histórico o al héroe muerto bajo las formas del sacrificio. De la muerte de Guevara dice “La *aristía*, la protección en el combate, la tuvo siempre a la hora de los gritos y la arceciada del cuello, pero también la *areteia*, el sacrificio, el afán de holocausto” (Lezama Lima 1981: 23). Tras el suicidio de Salvador Allende, observa lo siguiente: “Al desaparecer el héroe y la poesía, tenía que aparecer lo coral, la gran antífona del pueblo” (Lezama Lima 1984: 155). En “Lectura” se refiere al asesinato de Rafael Trejo durante una protesta contra Gerardo Machado de 1930, convirtiendo su muerte en un sacrificio: “Bastaba que alguien se decidiese a morir, que la *ananké* se llevase a uno de sus preferidos, para que la primavera y las melodías germinativas, comenzasen su juego dentro de un círculo de conjuros” (Lezama Lima 1981: 95). Lezama habla de la política combinando esos mismos temas, que por lo demás se encuentran en su obra desde “Muerte de Narciso”: la muerte del héroe transforma la historia en la

medida en que anuncia un futuro de redención. En esto sigue el traslado global de la religión a la política, pero al mismo tiempo recupera la religión como grilla de sentido.

Para ser conciso, en este apartado me voy a concentrar exclusivamente en “El 26 de Julio: imagen y posibilidad”. Lezama publica el ensayo en *La Gaceta de Cuba*, en 1968, como contribución a los homenajes por el quince aniversario del asalto al cuartel Moncada.<sup>5</sup> Como se recordará, se trata del ataque a un cuartel de Santiago de Cuba por parte de un grupo armado del Partido Ortodoxo comandado por Fidel Castro, el 26 de julio de 1953. En su contribución al homenaje, Lezama se detiene en una reflexión general sobre la imagen y luego pone tres fechas clave: la muerte de Martí, el ataque al Moncada y el triunfo de la Revolución. Tanto en su presentación sobre la imagen como en los tres momentos se encuentran las cuatro características a las que ya me referí. Veamos primero la reflexión inicial:

La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico. Ese tesoro que lleva escondido un ser prodigioso como el hombre, puede ser tan solo penetrado y esclarecido por la imagen. La imagen apegada a la muerte, al renunciamiento, al sufrimiento, para que descienda y tripule la posibilidad (Lezama Lima 1981: 19).

El párrafo articula dos conceptos centrales. Por una parte, se encuentra la frase que Lezama dice tomar de los Evangelios, aunque en realidad pertenece a la segunda carta a los Corintios de San Pablo. ¿Qué quiere decir “llevamos un tesoro en un vaso de barro”? En el transcurso de la carta, San Pablo aclara que habla de los esfuerzos que es capaz de hacer una criatura débil como el hombre: “Nos vienen pruebas de toda clase, pero no nos desanimamos. Andamos con graves preocupacio-

---

<sup>5</sup> Cito el texto de la antología de Ciro Bianchi Ross, *Imagen y posibilidad*.

nes, pero no desesperados; perseguidos, pero no abandonados; derribados, pero no aplastados” (2 Cor. 5: 8-10). Luego le da a esa potencia el nombre de Jesús: “Por todas partes llevamos en nuestra persona la muerte de Jesús, para que también la vida de Jesús se manifieste en nuestra persona” (2 Cor. 5: 10), señalando como explicación que “a los que vivimos, nos corresponde ser entregados a la muerte a cada momento por causa de Jesús, para que la vida de Jesús se manifieste en nuestra existencia mortal” (2 Cor. 5: 11). Notemos, entonces, que Lezama instala desde la presentación teórica al mártir religioso, dado que Jesús solo se puede mantener a partir del sufrimiento propio, de la misma manera que San Juan acepta su destino contemplando las formas del crucificado. En ese contexto, articula la palabra “imagen”. Aunque se ha discutido mucho su sentido, podemos pensarla como una traducción (intencional o no) del concepto de mito de Sorel. Una imagen (un mito) es lo que reúne, lo que genera comunidad, lo que captamos de una manera directa y sin intermediaciones racionales. En el caso de la religión, la imagen es tanto Cristo en la cruz como la Iglesia de San Juan: es el signo visible que anuncia lo que está por venir. En esta compleja redacción, Lezama de todos modos es nítido: la imagen aparece, como la Iglesia de San Juan, en un sacrificio.

En “El 26 de Julio” materializa estas ideas en la historia cubana. Primero lo hace con Martí:

Decía José Martí: tengo miedo de morirme sin haber sufrido bastante. Sufrió lo indecible en vida, pero después de su muerte siguió sufriendo. Ascendió purificado por la escala del dolor, decía Rubén Darío cuando lo recordaba. Ya era hora de que descansara en la pureza de los símbolos, siendo un dios fecundante, un preñador de la imagen de lo cubano. Llegó por la imagen a crear una realidad, en nuestra fundamentación está esa imagen como sustentáculo del contrapunto de nuestro pueblo (Lezama Lima 1981: 21).

Para San Pablo el hombre es débil, pero lleva a Cristo como tesoro, de la misma manera que Martí es débil y, más que débil, es un hombre pequeño, pero lleva un sueño. Como podemos ver, hay un paralelo, incluso podemos hablar de un paralelismo sintáctico, lo que indica que se mantiene la forma, pero cambia

el contenido. San Juan se deja arrastrar al caldero para levantar a Dios, San Pablo dice que debemos sufrir por Dios, y Martí decide sufrir, pero no por Dios, o no necesariamente por él, sino por la nación. El traslado de la religión a la historia es el reemplazo de Dios por la nación. Cuando Martí muere, se convierte en imagen, de la misma manera que sucedió con Cristo. De ahí en más, Martí es la imagen de la nación cubana, es su representante, en el sentido de que mantiene con la nación una relación metonímica, y todo aquel que busque hablar de la nación tiene que arreglárselas con Martí. Al quedar la revolución inconclusa, opera como imagen de lo que podría ser y no es. Por eso al final de la cita dice que el Apóstol, como se lo llama desde el principio, produjo una imagen de lo nacional que generó un contrapunto con la realidad. Por contrapunto hay que entender, en este caso, una comparación que el pueblo realiza entre lo realmente existente y la infinita posibilidad de la imagen soberana.

La narrativa del gobierno considera a Martí el autor intelectual del asalto al cuartel Moncada. Lezama se mueve en esa sintonía: resalta la continuidad entre Martí, el asalto al Moncada y la Revolución, y para esto señala que la fuerza comandada por Castro interpretó la imagen de Martí: “Esa fue la interpretación de las huestes bisoñas lanzadas al asalto de la fortaleza maldita. La posibilidad extendiéndose como una pólvora de platino, fue interpretada y expresada” (Lezama Lima 1981: 21). Luego se detiene en el fracaso de la operación y lo lee a través del prisma del mártir:

No fue un fracaso, fue una prueba decisiva de la posibilidad y de la imagen de nuestro contrapunto histórico, al lado de la muerte, prueba mayor, como tenía que ser. Son las trágicas experiencias de lo histórico creador. ‘La mar, color de cobre, dice el trágico griego, contempla impasible la muerte del hombre de guerra’. Pero la tierra, que devuelve lo que devora, convierte al héroe muerto en legión alegre que trepa por lo estelar, para apoderarse del nuevo reto del fuego (*ibid.*).

Nuevamente encontramos las cuatro características del mártir. En primer lugar, los atacantes muertos reactivan la memoria mesiánica nacional. En segundo lugar, el ensayo muestra la im-

portancia de la violencia, porque el asalto al cuartel Moncada es un enfrentamiento entre un grupo armado irregular y un batallón del ejército que repele el ataque. Sobrevuela, además, la toma violenta del poder de 1959. Pero a pesar de todo esto, Lezama prefiere dejar la violencia para levantar la batalla al campo de los simbolismos y las alegorías. En un momento habla de la pólvora: “La posibilidad extendiéndose como una pólvora de platino, fue interpretada y expresada”, pero para convertirla en un elemento que deja de ser instrumento de violencia para encarnar una idea, de modo que los asaltantes reaparecen en lo estelar.

### **Lezama con Schmitt**

Tras comprobar el traslado del mártir religioso al discurso político, quisiera establecer una comparación de la obra de Lezama con la de Schmitt. En primer lugar, recordemos que el autor alemán le asigna dos sentidos centrales al concepto de teología política. Por un lado, sostiene que todos los conceptos de la teoría política son conceptos teológicos secularizados y, por el otro, muestra que todo poder soberano está por encima de las leyes en tanto puede dictar el estado de excepción. Lezama compone una teología política en el primero de estos sentidos, pero con la particularidad de que no sigue el realismo de Schmitt; en lugar de eso, acentúa la dimensión religiosa del lenguaje político. De este modo, sus textos parecen recordarles a políticos, escritores e historiadores que las herramientas que emplean tienen una fuente católica: afirma que la política se nutre de una filosofía mesiánica de la historia, las luchas y las banderas se encauzan y se diseñan por medio de mártires y los espacios colectivos se construyen con figuras similares a los santos. Lezama intenta demostrar, así, que la construcción de una comunidad solo se puede dar por medio de lo religioso. El mismo Sorel sugiere algo semejante al señalar que el marxismo no puede depender de la lectura que los obreros hicieran de *El capital*: debe basarse en mitos de cohesión que motiven a los obreros a la lucha. Todo caído en una protesta o una intervención armada se transforma en una bandera o genera una transformación pública: los már-

tires de Chicago, el Che Guevara, Salvador Allende y una gran cantidad de mártires locales.

Pasemos ahora a la segunda idea de Schmitt: ¿existe en Lezama algo parecido al poder soberano? Desde mi punto de vista, sí. Para Schmitt, el soberano ocupa en la política y en relación con el Estado el mismo lugar que Dios en el universo y en relación con las leyes naturales. Por eso compara la interrupción de las leyes que produce el estado de excepción con la intervención divina por medio del milagro. Inicialmente, en Lezama el concepto que funciona en un plano de semejanza con el de Dios es el de nación. En el texto sobre el 26 de Julio la nación brota de la mente de Martí. Para reforzar esto, levanta el concepto a un campo supraterrrenal. Esto no quiere decir que piense que la nación es una hipóstasis de Dios; lo que quiere decir es que la nación es el presupuesto para la existencia de un pueblo y por eso está por encima de cualquier discusión. Asimismo, sugiere que Martí y los revolucionarios de Sierra Maestra autorizan sus acciones convirtiendo la nación en fuente de legitimidad. Ninguna de esas personas cambió el rumbo de la historia ape­gándose a las leyes, sino que se pusieron por encima de la ley e intervinieron con acciones violentas para cambiar el rumbo político y económico del país. Por eso Lezama compone una teología política también en el sentido del poder. Esto explica que recurra a la simbología milagrosa para hablar del triunfo de la Revolución, tema que identificó Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego* y que podemos ver al final de “A partir de la poesía”:

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entrea­bre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado, ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, la plenitud oficiante (Lezama Lima 1988: 399).

Sin embargo, incluso en estos acercamientos existe una diferencia entre Lezama y Schmitt. El escritor compone una teología

política, y creo que no hay un concepto más adecuado para pensar su obra, pero lo hace bajo sus términos, en el sentido de que se inclina a una resacralización de la vida. Esta diferencia tiene importantes consecuencias, que permiten remarcar la particular perspectiva de Lezama, razón por la cual quisiera detenerme en aquello que separa al escritor del jurista alemán.

Aunque se inscribe en el catolicismo, los ensayos políticos de Schmitt muestran una absoluta modernidad en el sentido de que se dirigen a una secularización de la historia, pues la transforman en un escenario de conflictos contingentes y terrenales. En *El concepto de lo político* define lo político como un enfrentamiento amigo/enemigo, de modo que, como sostiene José Fernández Vega, la guerra ofrece “un *modelo extremo* para definir la política *tout court*. Política, en su sentido más propio, es esa actividad que siempre *se desarrolla al borde de la guerra*” (Fernández Vega 2002: 47; cursivas del original). Esto hace que valores como “libertad” o entidades como “nación” o “pueblo” se conviertan en definiciones políticas y por lo tanto en cuestiones que están en disputa. El hallazgo de Schmitt se encuentra, en este sentido, en que ningún presupuesto puede colocarse por encima de la política, es decir, del conflicto. La mejor exposición de estas ideas se encuentra en *Teoría del partisano*, que por otra parte es un ensayo en el que es interesante reparar porque está escrito sobre el trasfondo de las revoluciones de Rusia, China y Cuba. En ese texto, Schmitt sitúa los orígenes históricos del partisano en las guerras contra Napoleón que se producen en España y Alemania. Si el partisano es una creación histórica, también lo son sus características principales, que aparecen en ese contexto: compone fuerzas irregulares, está ligado a la tierra, se mueve constantemente y tiene un intenso patriotismo. Por otra parte, el partisano crea una forma distinta de la guerra: son tropas no regulares, sin uniforme y no están reconocidas en los tratados internacionales. Esta mutación se corresponde con un cambio en la idea misma de la guerra, porque si hasta el siglo XIX esta definía un conflicto entre Estados, después de la Segunda Guerra Mundial se transforma en una guerra civil entre partidos. Pero lo que importa destacar en este contexto es que aparece como una forma de lucha contra ocupaciones coloniales o contra ocupaciones extranjeras, lo que pone de relieve

que la libertad es un concepto o un sentimiento que se define en el marco del conflicto: el partisano reivindica la libertad *en contra* de un dominador. Lo mismo podemos decir del patriotismo: surge o se intensifica en el marco de situaciones coloniales. Para Schmitt, en estas definiciones la clave es la exacta construcción de un enemigo. De este modo, lee los cuadernos de apuntes de Lenin, en los que registra su lectura de *De la guerra* de Clausewitz y descubre que a partir de esa lectura Lenin construye la idea de una guerra absoluta que se dirige contra un enemigo absoluto, al que es necesario eliminar de manera completa, y que es la clase burguesa. En igual sentido, sostiene que el Partido Comunista chino es el resultado de las luchas partisanas que se desarrollaron durante veinte años, agregando que esa experiencia produce una contradicción interna de los maoístas, “que identifican un enemigo universal, global, absoluto y sin espacio fijo –el enemigo de clase marxista– con un enemigo real, de un territorio limitable, contra el cual lucha la defensa chino-asiática y que es el colonialismo capitalista” (Schmitt 1985: 159).

En los ensayos políticos, Lezama reconoce el valor que tienen el antagonismo, la violencia y la guerra. Para Lezama también la historia católica y la historia cubana es una trama articulada por la violencia, como lo comprueba el hecho de que pone toda su atención en los mártires. En igual sentido entiende que el escenario principal de esas tramas es el campo de batalla. Todos los textos políticos posteriores a 1959 hablan de conflictos o bien de situaciones de guerra. Se refiere a antagonismos como las protestas contra Machado o a enfrentamientos armados que tienen como figura principal el partisano (el guerrillero): la guerra de independencia, el asalto al cuartel Moncada y la revolución que comienza en Sierra Maestra y llega al poder en 1959. Sin embargo, en su obra produce un movimiento que lo saca de ese entramado político-intelectual, como se puede notar en que corre la vista justo cuando va a hablar del asesinato puntual o la violencia concreta que se ejerce sobre alguien. Se trata de algo sintomático sobre lo que tuvimos oportunidad de reparar. De San Juan de Patmos cuenta todo menos el momento en que la carne entra en contacto con el aceite; del asalto al cuartel Moncada desaparecen los tiros, los heridos, los gritos, los fusilamientos. Este comportamiento recuerda a algo que dice Roland

Barthes en *Sobre Racine*: Racine nunca muestra el momento de la muerte de un personaje, eso es algo que ocurre afuera de escena, a pesar de que esa muerte cambia el transcurso de la historia. En Lezama sucede algo similar. La muerte o el sufrimiento de los mártires no ocurren en el tiempo, como si fuera algo tan fuerte que no puede estar contenido en el cuerpo común de una persona. Podríamos recorrer palabra por palabra la apretada retórica con la que compone el asesinato de Rafael Trejo o el texto que le dedica a Guevara: no queda ni el intento de representar el momento de la muerte. No se trata de que no reconozca el antagonismo o la violencia de la historia; ciertamente los reconoce, pero evita la dimensión puramente humana del conflicto, de la misma manera que Racine prefiere concentrarse en las formas clásicas sin que la sangre las salpique.

En otras palabras: Lezama acepta el antagonismo como lógica de la historia, pero en el momento exacto en que el conflicto cobra su dimensión más dramática y humana, corre la vista y se pone a hablar de símbolos y alegorías. Veámoslo en el texto que escribe sobre Allende. En la muerte de Allende se encuentran buena parte de los antagonismos que recorren la historia latinoamericana de los 70: se dispara con un fusil ruso, cuenta con el apoyo cubano, las clases altas producen un lockout salvaje, el ejército de Pinochet ataca, Estados Unidos apoya, y podríamos seguir. Lezama no les da la espalda a estos conflictos, porque construye a Allende como un combatiente (la palabra es suya); pero evita la escena final y lo coloca en el cielo:

Ahora Allende combate en todas partes de la franja vertical de fuego coronario, atrae como un imán mágico y enseña a todos la fuerza irradiante de la suprema prueba del fuego y de la muerte. El entrará de nuevo no en la ciudad de ahora, sino con los citareados y los jóvenes que saltan como jaguares por encima del fuego. Está en todas partes como la mejor compañía, luchador absoluto, y sus amistosos designios como la libertad (Lezama Lima 1984: 156).

Aunque Lezama retoma el conflicto, enseguida saca la vista de lo concreto y convierte a Allende en un dios griego (o casi) dispuesto a acompañar las batallas futuras. Hay combate, pero ese combate ya no es entre hombres y mujeres, sino entre seres

que han pasado del lado de lo sobrenatural. Podemos leer este giro diciendo que se trata de una exagerada versión de las ideas de Sorel: Allende se convierte en un mito que reúne a los combatientes. Si tomamos sus otros textos políticos, podemos notar que Lezama busca crear una nueva mitología latinoamericana colocando en una dimensión estelar a, entre otros, Guevara –a quien compara con Viracocha–, los asaltantes del cuartel Moncada, Allende y Trejo, convertidos en seres que agitan desde el cielo, bajo la égida de Martí. Hay algo de futurismo en estas descripciones, un imaginario que se parece por ejemplo al que aparece en los afiches de Yuri Gagarin alzando en el espacio la hoz y el martillo. Y si se me permite una comparación tan alejada, hay algo de los superhéroes norteamericanos en esta representación. Pero lo central es que Lezama trastoca la idea del conflicto en la medida en que deja de ser el enfrentamiento de dos posiciones políticas, y por lo tanto deja de ser la lucha en la que se producen nociones como verdad, libertad o nación, para convertirse en la personificación de fuerzas que están por encima de la tierra. Al elevar de esa manera al héroe, lo convierte en representante de un valor incuestionable (libertad, patria, etc). Por otra parte, borrona al enemigo. Intuimos en sus textos que esos enemigos están. Pero lo cierto es que alrededor de Allende los enemigos que se pueden invocar son bien concretos: Pinochet, las clases altas, Estados Unidos o la política de Nixon. Lezama ni siquiera alude a esas figuras, levantando una niebla que parece indicar que Allende más bien combate contra la confusión o contra una falsedad que todavía no se reconoce como tal.

Esta posición es clave para pensar los desacuerdos con una obra como la de Schmitt. Para Schmitt, la clave de la política se encuentra en la construcción del enemigo. Esto no significa que un país o un partido deben elegir a un enemigo de un menú de opciones, sino que construir al enemigo también significa que el enemigo es alguien al que es necesario determinar, ponerlo en una dimensión específica, comprender qué es lo que es necesario atacar de él, pensarlo como lo que se opone pero que, en ese oponerse, me devuelve una forma del yo. Se trata de un pensamiento dialéctico. En *Ex captivitate salus*, Schmitt dice que “Uno se clasifica por sus enemigos. Te pones en cierta cate-

goría por lo que reconoces como enemistad” (2012: 64), y agrega: “toda destrucción es autodestrucción. El enemigo, en cambio, es lo otro. Recuerda la gran frase del filósofo: la relación a sí mismo en el otro, esto es lo verdaderamente infinito” (*ibíd.*). Lezama evita hablar del enemigo, lo borronea, pues construye un mártir que se levanta tan alto que los enemigos se vuelven contingencias que ni siquiera cree necesario nombrar. En relación con Schmitt, se trata de un movimiento retrógrado porque saca del terreno de lo humano no la lucha por la libertad, sino la libertad misma, la nación misma, negándose a pensar esas ideas como construcciones que se forman en los antagonismos terrenales. En Lezama, por lo tanto, queda un resto religioso. Para decirlo con el *leit motiv* que guio este ensayo, los conceptos de la teoría política son conceptos teológicos secularizados; pero si Schmitt propone una completa secularización por medio de la centralidad que le concede al antagonismo, Lezama retrocede hacia una forma de la religión que ve operar en el cristianismo, pero también en las imágenes que le dan forma a la comunidad.

Esta discrepancia se registra de la misma manera con la Revolución cubana. La Revolución tiene todos los componentes del antagonismo de Schmitt. Ante todo, es una campaña hecha por partisanos, es decir, por guerrilleros. Se podrían leer los diarios de Guevara en íntima vinculación con *Teoría del partisano*. Pero no por la técnica o por las características de las tropas, sino por el hecho de que un partisano se organiza alrededor de un enemigo. No existe partisano sin enemigo. Primero, la revolución busca liberarse de Batista como representante neocolonial, casi una fuerza de ocupación del territorio. La libertad o la nación no surgen de manera abstracta, sino que brotan de la lucha contra el enemigo, de la misma manera que los que mueren no pasan a encarnar una idea platónica de libertad o nación, sino que articulan esas formas específicas que surgen de la lucha. Tras el triunfo, el enemigo va cambiando en lo que respecta a su forma: es el foco guerrillero que enfrenta a Castro en el Escambray, es el disidente, es el contrarrevolucionario, pero el gobierno articula a todos en ese enemigo total que es Estados Unidos.

Cuando Pablo Milanés canta “Yo pisaré las calles”, dice: “y unido al que hizo mucho y poco/ al que quiere la patria liberada/ dispararé las primeras balas/ más temprano que tarde sin reposo”. En esos versos, la palabra “patria” no es ajena ni a la sangre que bañó Chile ni a las balas que está dispuesto a tirar Milanés; no es la patria que podría contener a todos, es una patria que surge de la lucha, lo que significa que propone una cierta concepción de pueblo políticamente definida. Las construcciones de Lezama aceptan y no aceptan esta situación. La aceptan porque toman el trasfondo de la lucha; no la aceptan porque sacan a la patria y la libertad del ámbito de la disputa. En relación con Schmitt y la Revolución, esa retirada es un salto atrás.

## **Conclusiones**

Las diferencias de Lezama con Schmitt y la Revolución cubana no son solamente de orden teórico ni tienen que ver exclusivamente con razones ideológicas, sino que se explican porque pertenecen a temporalidades distintas. En Lezama hay un resto de religión en el pensamiento que lo lleva a reconocer el antagonismo solo después de extraer el componente estructurante de la comunidad. Eso le da las singularidades de su teología política: en ella, el lugar de Dios está ocupado por la nación, como vimos de manera puntual en las reflexiones sobre Martí. En Schmitt y la Revolución, en cambio, no hay resto en tanto conciben la libertad o la nación a partir de los conflictos y por medio de la construcción de un enemigo. En ambos casos, el que reemplaza a Dios en sus respectivas teologías políticas es el poder soberano en tanto está situado en un estado de excepción, lo cual es completamente cierto en el caso de la Revolución cubana, dado que el gobierno se manejó en esas condiciones desde el principio, primero bajo la presidencia de Urrutia y luego a través del rol de Fidel Castro como primer ministro, que instauró lo que Schmitt denomina una dictadura soberana (1968).<sup>6</sup> En este sentido, la diferencia está planteada entre una

---

<sup>6</sup> Para hablar de las condiciones del estado de excepción, me baso en *Historia mínima de la Revolución cubana*, de Rafael Rojas.

posición que se integra a lo religioso y una posición que plantea la sociedad bajo los términos del conflicto y por medio de un tipo de decisión política contingente. Por eso se trata de dos temporalidades: Lezama tiene una mirada tradicional sobre la historia que está marcada por un pensamiento religioso, mientras que Schmitt y la Revolución representan un proceso de secularización de la política.

Estas relaciones entre Lezama, Schmitt y la Revolución pueden tomarse como elementos representativos de la historia de la secularización en el siglo XX. En *El comunista manifiesto*, Iván de la Nuez sostiene que el muro de Berlín cayó para los dos lados, señalando que tuvo impacto tanto en el mundo que era socialista como en el capitalismo. Esa idea nos ayuda a recordar algo simple: la existencia del socialismo también tuvo efectos globales. Uno de ellos (la Iglesia lo sabía, lo mismo que Schmitt y Sorel) es el avance de la secularización. Lo que sucede entre Lezama y la Revolución puede tomarse como un símbolo de esa transformación. De un lado se encuentra un intelectual tradicional, mientras que del otro tenemos un tipo de actor nuevo que seculariza los conceptos teológicos para convertirlos en herramientas para la construcción del poder y la transformación drástica de la sociedad.

No obstante, esta tensión también demuestra la fuerza inagotable de la religión. En “Catolicismo y reforma política”, Schmitt dice que la Iglesia es superior a cualquier poder político porque se puede acomodar a cualquier circunstancia: articula con gobiernos de derecha, izquierda y centro, con dictadores y demócratas, con monarquías, repúblicas y oligarquías. La posición de Lezama es de ese tipo. Su catolicismo toleró trabajar con agnósticos como Virgilio Piñera de la misma manera que pudo reivindicar las costumbres tradicionales de los habaneros, celebrar el triunfo de la Revolución y mantenerse cerca de la Revolución. Por eso mismo, si las discrepancias entre Lezama y el gobierno revolucionario muestran el accionar de la secularización, también reflejan la respuesta que aún hoy está en condiciones de dar la religión en sus diferentes confesiones. En este aspecto, el mundo se parece al que miraron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*: la razón se impone, pero la mitología no deja de florecer.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1998). *Dialéctica de la ilustración*, trad. Juan José Sánchez, Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*, trad. de Flavia Costa e Ivana Costa, Introd. y Entrevista de Flavia Costa, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2014). “La Iglesia y el Reino”, *¿Qué es un dispositivo?*, trad. de Mercedes Ruvituro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 41-52.
- Anderson, Jon Lee (2017). *Che Guevara. Una vida revolucionaria*, trad. de Daniel Zadunaisky y Susana Pellicer, Barcelona: Anagrama.
- Barthes, Roland (1992). *Sobre Racine*, trad. de Jaime Moreno Villarreal, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1993). *El reino de este mundo*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- De la Nuez, Iván (2013). *El comunista manifiesto*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Deleuze, Gilles (1996). “Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan de Patmos”, *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 55-77.
- Díaz Infante, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí.
- Fernández Vega, José (2002). “Aproximaciones al enemigo”, en: Jorge Dotti y Julio Pinto (coords.), *Carl Schmitt: su época y su pensamiento*, Buenos Aires: Eudeba.
- Freund, Julien (2002). *Vista de conjunto sobre la obra de Carl Schmitt*, presentación de Juan Carlos Corbetta, trad. de María Victoria Rossler, Buenos Aires: Editorial Struhart & cía.
- García Vega, Lorenzo (2007). *Los años de Orígenes*, Buenos Aires: Bajo la luna.
- Gaztelu, Ángel (1943). “San Juan de la Cruz en su noche”, *Nadie parecía*, 6: 6-7.
- Herf, Jeffrey (1990). *El modernismo reaccionario*, trad. de Eduardo L. Suárez, México: Fondo de Cultura Económica.
- Lawrence, D. H. (1990). *Apocalipsis*, trad. de Jordi Fibla, Madrid: Montesinos.
- Lezama Lima, José (1981). *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas.

- \_\_\_ (1984). “Suprema prueba de Salvador Allende”, en: AAVV, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo II. Madrid: Fundamentos, 155-156.
- \_\_\_ (1985). *Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas.
- \_\_\_ (1988). “A partir de la poesía”, en: *Confluencias*, La Habana: Letras Cubanas, 386-399.
- Onfray, Michel (2018). *Decadencia. Vida y muerte del judeocristianismo*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós.
- Rama, Ángel (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego.
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*, México: El Colegio de México.
- Schmitt, Carl (1968). *La dictadura*, trad. de José Díaz García, Madrid: Revista de Occidente.
- \_\_\_ (1985). *El concepto de lo político*. Seguido de *Teoría del partisano*, trad. de Eduardo Molina y Vedia y Raúl Crisafio, México: Folios.
- \_\_\_ (2009). *Teología política*, trad. de Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Madrid: Trotta.
- \_\_\_ (2012). *Ex captivitate salus, La unidad del mundo y Catolicismo y forma política*, trad. de Anima Schmitt, Buenos Aires: Struhart.
- Sorel, Georges (1973). *Reflexiones sobre la violencia*, trad. de Luis Alberto Ruiz, Buenos Aires: La Pleyade.
- Tertuliano (2001). *Prescripciones contra todas las herejías*, trad. de Salvador Vicastillo, Madrid: Ciudad Nueva.



## Secularización, apertura hermenéutica y poética de la desaparición en la obra de Olga Orozco

Héctor Calderón Mediavilla

Recurrentemente, la mayoría de la producción crítica hubo emplazado la obra poética de Olga Orozco (1920-1999) a contrapelo de un proceso secularizador que iba barriendo, conforme avanzaba, las creencias y costumbres más asentadas. En paralelo, y como respuesta a la acción disolvente de la secularización, la poesía de la argentina habría frecuentado ya desde sus inicios, y siempre según los mismos críticos,<sup>1</sup> tradiciones que, pese a sus divergencias, compartirían no obstante un común denominador: el ataque frontal a la diferencia individual y subjetiva, vista como un escollo insalvable cuando de lo que se trataba era de recuperar aquel absoluto garante que fuera desterrado por el empuje del criticismo.

En el caso que nos ocupa, esas corrientes, inventariadas a menudo con rigor, se resumirían a grandes rasgos en tres vertientes: el gnosticismo, el surrealismo y las poéticas de la desaparición. Así pues, se haría de ver que, aunque apelando a procedimientos estéticos distintos, la experiencia poética que inaugura el poemario *Desde lejos* (1946) tendría ya siempre por ambición colmar la brecha abierta en el *continuum* del “medio” –ambiente o *Umwelt*, esto es, virtualidad del mundo, del lenguaje y de la tradición que bordea al individuo humano– con la aparición del sujeto moderno. En efecto, ya fuera recurriendo a los ritos mágicos,<sup>2</sup> a la agudización de las fuerzas inconscientes<sup>3</sup> o al silencio,<sup>4</sup> el deseo de la voz lírica orozquiana sería presumiblemente recuperar la estabilidad ideal propia del ámbito sagrado y acabar con la variabilidad sobrevenida tras el ocaso de la metafísica.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Entre otros, Luzzani 1980; Piña 1984; Loubet 1996; Calloni 1999; Escaja 2010; Nicholson 2010.

<sup>2</sup> Campanella 2007; Calabrese 2009.

<sup>3</sup> Yurkievich 1996.

<sup>4</sup> Martín López 2013.

<sup>5</sup> Lergo 2010; Usandizaga 2010; Lojo 2010; Sefamí 2010; Legaz 2010; Nicholson 2020.

En dirección opuesta a tales interpretaciones, el presente trabajo pretende demostrar que la poesía última de Olga Orozco, aquella que se extiende desde las *Mutaciones de la realidad* (1979) en adelante, abraza firmemente el compromiso secularizador. Dicho de otro modo: se emitirá como hipótesis que la trayectoria descrita por el discurso poético no solo no repudia la secularización, sino que intensifica decididamente los rasgos que caracterizan ese proyecto, asumiendo y exacerbando, entre otras cosas, la movilidad y la permeabilidad de los conceptos, otrora respaldados en su identidad por el trascendentalismo. Junto a lo cual añadiremos, como coda, una última intuición: que el camino hacia la libre fundamentación del individuo sobre sí mismo, abierto por la secularización, es un trayecto esencialmente inacabado y que compete por lo tanto a las voces auténticamente poéticas el agrandar sus horizontes.

## **I. Secularización y totalidad: genealogía de un imposible**

En su tesis de investigación dedicada a la obra de Olga Orozco, Sarah Martín López traza un panorama de la creación literaria moderna contemplada bajo el prisma de lo que ella denomina, recurriendo a una cita de Roland Barthes, su “imposibilidad”. De acuerdo con el semiólogo francés, para Martín las poéticas de la modernidad serían imposibles debido a un corte estético de envergadura que se produce a mediados del siglo XIX y que se relaciona tanto con “la apertura técnico-científica” iniciada a principios de ese mismo siglo como con el impacto de “la brecha abierta por el idealismo y por el primer romanticismo alemán y anglosajón” sobre la mentalidad decimonónica (2013: 39).

Lejos de considerar ese carácter “imposible” del arte moderno como un fenómeno circunscrito a los núcleos de producción capitalista, Martín extiende su onda de choque hasta las zonas periféricas valiéndose de los argumentos esgrimidos por el intelectual colombiano Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo* (1983). Efectivamente, en el ensayo cimero de Girardot, indispensable para la comprensión del periodo, se sostiene que el *Zeitgeist* crítico de la modernidad irrumpe, aunque con distinta

velocidad e intensidad, también en los espacios subalternos del ámbito hispánico. Refrendando pues la posición del autor, diremos que el movimiento modernista desarrollaría en las letras de lengua española la valencia crítica que ya afectaba por entero al arte europeo. En este sentido, entre sus filas van calando, aunque de manera desacompañada, los efectos de la aceleración y desmembramiento del tiempo histórico que conducen a una vivencia convulsa alrededor de lo que Enrique Foffani considera, ratificando las observaciones del propio Girardot, una “asimilación cultural arrítmica”.<sup>6</sup>

Si el marbete inscribe perfectamente la transformación progresiva del orden social que afecta al continente americano en la era de expansión del capitalismo; por otro lado, su devenir “arrítmico”, hecho de encuentros y desencuentros, comprende la situación del individuo moderno sometido a la racionalización que informa el nuevo paradigma económico.<sup>7</sup> La división del conocimiento en parcelas –geográficas, culturales, sociales– derivaría de la abstracción y fragmentación sectorial de las tareas, desvinculadas entre sí en la búsqueda capitalista de la eficiencia y la especialización. La disolución de las identidades resulta paradójicamente en la confusión genérica y redundante así en lo que Foffani descubre como el “núcleo tenaz de la modernidad”: la “controversia”. Curiosamente, cuanto más atomizado se muestra el desarrollo hermenéutico (cuyo epítome sería la

---

<sup>6</sup> La conceptualización de Foffani es un condensado de dos nociones. La primera fue acuñada por otro de los grandes analistas del Modernismo, el uruguayo Ángel Rama. En un libro fundador para la reinterpretación de la obra modernista, *Rubén Darío y el modernismo*, Rama integra en su lectura estética presupuestos socioeconómicos y políticos que permiten entender el trabajo modernista como una “asimilación crítica” de los postulados en boga. Por su parte, la segunda definición fue desarrollada por Gutiérrez Girardot, quien con el rótulo “arritmia cultural”, circunscribía el proceso de asimilación y de adaptación por el que esos mismos postulados eran traspasados a la tradición hispanoamericana (Foffani 2010: 11-32).

<sup>7</sup> En lo tocante a la cultura argentina, el proceso de asimilación ha sido estudiado por Beatriz Sarlo en un ensayo cuyo título pone de manifiesto la tensión relacionante entre modernidad y periferia. Según trata de argumentarse allí, la cultura argentina es una “cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas” (1988: 28).

aparición de nuevas disciplinas científicas), tanto más se difuminan sus atribuciones. Así, con la versatilidad etimológica del término “controversias”, Foffani ilustra la moderna apertura interpretativa, en cuyas operaciones dialécticas el conocimiento se prolonga *ad infinitum*: “Entre [el punto de partida] y [el punto de llegada] tiene lugar la controversia, ya sea como reversión, conversión, perversión o contraversión del sentido, todas transformaciones que, como tales, no permanecen fijas sino que están, constantemente, sujetas a cambio” (2010: 11).

Precisamente, uno de los primeros efectos de la racionalización sería lo que, ya de vuelta a las tesis de Sarah Martín, ella considera la separación efectiva de la esfera de producción estética, materializada en la “autonomía” y la “profesionalización” del artista. Haciéndose eco de las teorías benjaminianas sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, Martín constata la “conversión de la obra y/o del libro en objeto”, trasladándose del dominio espiritual hacia el terreno económico de la mercancía. Esa transformación, que forma parte según ella de una actividad de “racionalización de los bienes simbólicos” inherente a la mercantilización de la vida capitalista, determina “la formación de un nuevo arte desacralizado” (Martín López 2013: 41-42).

Del estatuto que engendra la racionalización se desprende para el artista y su obra, según Martín, uno de los conflictos más tematizados por la literatura moderna: “el de la relación de la sociedad burguesa con el artista” (2013: 41-42). Jean Starobinski ha catalogado las principales figuraciones artísticas de esta oposición en un conocido ensayo titulado *Retrato del artista en saltimbanqui*. Revisando el entusiasmo finisecular por el mundo del circo y de la feria, del *clown* y de la pantomima burlesca, Starobinski reconoce en su mirada retrospectiva una respuesta “maravillosa” a la insípida realidad industrial:

El ambiente del circo y de la feria representaba, en la atmósfera carbonaria de una sociedad en vías de industrialización, un islote centelleante de lo maravilloso, un pedazo intacto del país de la infancia, un territorio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples de la destreza o de la torpeza conjugaban sus seducciones para el espectador fatigado de la monotonía de las tareas de la vida seria (2004: 7, nuestra traducción).

Los rasgos psicológicos celebrados por el arte moderno convalidan su rechazo de la nueva disciplina que rige en los centros fabriles: “espontaneidad”, “ilusión”, “prodigios simples” son justamente las actitudes desterradas por la tecnificación y el control de los procesos de producción manufacturera. No obstante, si el desinterés y la sorpresa como rasgos típicos del artista ambulante complacen los gustos refinados del diletante no es únicamente porque estos gestos sacrificados por la incipiente sociedad en la búsqueda del beneficio se asocian a una suerte de edad dorada. Starobinski intuye en ellos el reflejo de una mutación mucho más profunda:

un vínculo psicológico [conduce] al artista a experimentar una extraña connivencia nostálgica con el microcosmos de los desfiles y de la fantasía elemental. En la mayoría de los casos, es necesario hablar incluso de una forma singular de identificación. En efecto, uno percibe que la elección de la imagen del *clown* no es únicamente la elección de un motivo pictórico o poético, sino una manera indirecta y paródica de interrogar el estatuto del arte (2004: 8, nuestra traducción).

En realidad, en el bufón de la farsa el artista encuentra a su semejante. Incomprendido y ridiculizado por sus habilidades (in)útiles, el polichinela encarna la alteridad inaceptable de un régimen definido por el pragmatismo y la eficiencia. Convocando su imagen, el artista se burla de los presupuestos y dispositivos que gobiernan dicha organización. Pero al mismo tiempo, su aparición traiciona un nuevo estatuto. Y es que, sintiendo el empuje de la mercantilización, que hace que su arte, rebajado a mero oficio, deba insertarse en el circuito comercial y transformarse en mercancía, la transfiguración del artista en saltimbanqui suscita la pregunta de su finalidad.

La segunda consecuencia de la racionalización apuntada por Martín tiene que ver con la adquisición, por parte del autor, de una conciencia en torno al producto de su trabajo. Puesto que el artista se profesionaliza y debe, por lo tanto, buscar un reconocimiento a la labor ejercida, la modernidad artística comienza a investigar y a desarrollar nuevas posibilidades susceptibles de eficacia estética. Ejemplo de esta preocupación recién estrenada es, a juicio de Martín, la apuesta teórica de Poe y la posterior relectura que Baudelaire propone de su obra (2013: 42).

La revolución que afecta al artista no es solamente el producto de un cambio socio-económico fundamentado en las estructuras del capitalismo, sino que se inscribe, tal y como sustraya Martín, dentro de una profundo “viraje espiritual”. Si la racionalización da pie a la completa autonomía del arte como disciplina, su aislamiento dentro de una nueva organización del trabajo se produce también por una “liberación de determinadas instituciones [y] creencias” (Martín López 2013: 43). En efecto, el arte, sopesado ahora como un producto técnico, se aleja paulatinamente de su función oracular y teleológica y se despega de la pretensión a la verdad doctrinal.

Así las cosas, estas causas, muy brevemente enunciadas, conducen a lo que la autora, convocando una vez más la autoridad de Gutiérrez Girardot, reconoce como la “secularización” de la sociedad moderna, la cual, además de sostenerse en el progreso científico-técnico y la consiguiente racionalización de toda la vida social que venimos comentando, consolida la entronización del “sujeto moderno” como centro –aislado– del conocimiento.

Las causas de la secularización sobrepasan los alcances de este trabajo, de modo que han sido resumidas brevemente. Lo que nos interesa aquí resaltar es que la escritura de la modernidad, de acuerdo con las tesis de Martín, solo puede ser comprendida a la luz de este proceso que mina y arruina el fundamento sagrado de la obra artística. Por otro lado, adoptando el punto de vista defendido por Foffani, creemos que es el proceso de secularización el que genera las “condiciones propicias” para la aparición de la Modernidad. La crítica, característica definitiva del pensamiento moderno, es fruto de la secularización y no a la inversa (Foffani 2010: 15).

Relegado en el plano artístico se condensa, en las estéticas finiseculares, el conflicto latente entre secularización y sacralización. La primera describe el proceso por el que se desarticula la explicación metafísica de la creación, reduciendo la realidad a lo meramente cognoscible. Por su parte, la segunda persiste en la idea de que existe un conocimiento supramundano, ocultado por el utilitarismo burgués. No obstante, como resultado, más que de una oposición, podríamos hablar de una sustitución: la secularización no entraña la desaparición de lo sagrado,

sino la aparición de nuevas formas de sacralidad que suplantán las antiguas creencias caídas en desuso. Adhiriendo al juicio de Gutiérrez Girardot, podemos reconocer en la secularización “la sustitución de la religión en ruinas por visiones construidas por la fantasía con los restos de aquella” (cit. en Foffani 2010: 15). Walter Benjamin fue uno de los primeros en percatarse de la naturaleza metafísica de las nuevas estéticas cuando visualizó esta disputa desde la perspectiva de una sustitución teológica: “Al irrumpir el primer medio de reproducción [el] arte sintió la proximidad de la crisis [y] reaccionó con la teoría de ‘l’art pour l’art’, esto es, con una teología del arte” (cit. en Martín López 2013: 44). Efectivamente, las transformaciones del proceso perfilan una tendencia que, al menos desde la estética del idealismo alemán, sobrepone al reduccionismo materialista del positivismo una reelaboración esotérica de la realidad inscrita en la obra de arte.

En la medida en que el artista pertenece a una sociedad secularizada y está imbuido de las mismas nociones críticas que sus semejantes, la aspiración totalizante de su creación aparece ya siempre amenazada por la fragmentación del pensamiento humano. De esa manera se comprende la cita de Barthes a propósito de la “literatura imposible”; puesto que la precariedad y la dispersión son consustanciales a la operación crítica, la forma entendida como unidad conclusa es sencillamente imposible. Quizás por eso mismo, porque la obra moderna es ya siempre un producto de la rearticulación de lo disperso, y porque, a buen seguro, su resultado solo puede ser parcial y alterable, consideramos adecuada la propuesta teórica de Enrique Foffani. Para él, la dupla sacralización-secularización, lejos de plasmar una iteración definitiva, debe interpretarse desde la relación siempre renovada que produce *el tránsito entre esferas*; de la recomposición de tal circulación, en la que se superponen y estratifican *residualmente* las transferencias, la obra artística obtiene su riqueza semántica:

Precisamente lo que la extrema dinámica de la categoría de secularización nos permite es dar otra vuelta de tuerca al problema siempre inquietante de la caducidad de las significaciones. Más que volver perimibles los significados, estos emigran a otras esferas, arrastrando

consigo los resabios semánticos del ámbito [primigenio]. Las alusiones [no vuelven] caducas las fuentes iniciales, de donde efectivamente han sido engendradas tales significaciones, más bien, lo que acontece es un desvío, una negación, una inversión, una subversión del sentido primordial, sin el cual no obstante la nueva significación no podría ser percibida como nueva. La copresencia semántica funciona como un horizonte necesario contra el cual lo nuevo se distingue de lo viejo (Foffani 2010: 19).

La nota habrá de ser recordada por el lector cada vez que enfrente en la obra de Olga Orozco términos como “realidad”, “sustancia” o “mito”. Desde la modernidad en la que participa la voz lírica, esas palabras indican el territorio fronterizo de una “copresencia semántica” que adopta las más (des)variadas posiciones. Puesto que la voluntad de todo hablante –al menos de todo aquel que desee adecuar su lenguaje– pugna por *apropiárselas*, ellas son el terreno de una liza que no claudica jamás. De esa querrela se sigue que su significación no sea estática (de ahí las “inversiones” y “desvíos” a los que alude Foffani) y que nunca aparezca donde se la busca. La secularización del lenguaje coincide con su circulación.

Esta dimensión dinámica del lenguaje provocada por el descrédito de la metafísica, no obstante, no ha sido asumida completamente. Durante mucho tiempo –su reino no ha acabado todavía– numerosos han sido los hablantes –insignes poetas y filósofos– que han tratado de recuperar (nostálgicamente) el orden y la estabilidad. Junto a ellos, una parte de la crítica, aunque refrendando la innegable presencia de la ruina y de la naturaleza caduca de los significantes, continúa alimentando el sueño de un ideal trascendente grabado entre las mallas del poema. En lo que viene a continuación, trataremos de tomar partido en el interior de ese debate.

## **II. Sobre la necesidad de un absoluto**

El devenir dialéctico que venimos esbozando en lo relativo al proceso secularización-sacralización estaría tensionado, para algunos, por la aspiración de un absoluto ontológico que se pa-

rangonaría con la verdad del ser. Con su experimentación, fuera de toda referencia topológica, el proceso de disolución que hemos ilustrado cesaría, poniendo punto final al sentimiento de desarraigo. Dado que allí el individuo separado se hallaría por fin disuelto en lo propio, según el valor etimológico que se deriva de la palabra “absoluto”, no existiría transición de lo uno a lo otro, división o diferencia, sino simplemente conformidad. Ese deseo es lo que permite a Martín, al tiempo que subraya en la secularización la “conciencia de un cambio profundo”, sentenciar que

las manifestaciones artísticas que proclaman una nueva “sacralización” del mundo están poniendo claramente de manifiesto la existencia de una tendencia, y hasta de una “necesidad”, espiritual, humana, que ni la racionalización ni la secularización han sido capaces de borrar: la de un absoluto, un dios, que garantice el sentido, hasta cerrarlo, y asegure de algún modo la correlación pensamiento-lenguaje-mundo (2013: 44).

Es cierto que los fenómenos artísticos a menudo han respondido al dominio racional intensificando la “necesidad espiritual”. Nietzsche, para quien los misterios órficos y el culto a Dionisos suponían la contestación de la *ratio* socrática, estableció la genealogía de ese impulso reparador entre los antiguos griegos. Durante el Renacimiento, a la par que despuntaba el pensamiento humanista, el esoterismo neoplatónico se inmiscuía subterráneamente en la obra de autores como Marsilio Ficino. Más tarde, el gnosticismo, en sus diferentes versiones, prolongaba sus ramificaciones ocultas en el idealismo alemán, el simbolismo y el surrealismo; mientras, en paralelo, la marcha del progreso científico y de la concentración capitalista se aceleraban. De manera que los dos fenómenos parecen concomitantes. En el seno de la producción artística moderna, junto a la inevitable asunción de postulados racionales, o más bien fruto de ellos, se transfunde la aspiración sagrada que sintiendo el quiebre epistémico, busca, como declara la autora, “un dios, que garantice el sentido, hasta cerrarlo” (Martín López 2013: 45).

Pese a todo, hacer de esa tendencia una necesidad tendría por efecto clausurar la cuestión demasiado rápido. Con el fin de reavivar el debate, recurriremos al juicio del poeta francés Yves Bonnefoy, quien no ha cesado de advertirnos, con la agudeza

de sus ejercicios críticos, contra esa obstinación idealizante. De acuerdo con él, detrás de tal “necesidad” se esconde el temor de un ser humano que, al sentir la soledad y la presión del tiempo histórico, reacciona inventando una realidad alternativa. Bonnefoy observa en ese deseo ardiente de protección y garantía una “tentation gnóstique (que se souvenant d’une autre réalité perçoit) le monde où l’on vit comme insuffisant ou même mauvais” (2016: 16).

Negación de la vida inmediata y de la condición empobrecida sobre la tierra, el gnosticismo coloca sus esperanzas en el cumplimiento de un ideal fuera de aquí. Ahora bien, esa tendencia, palpable en la fenomenología artística de la modernidad,<sup>8</sup> ¿traduce, como sugiere Martín, una necesidad humana?; ¿es cierto, dado que algunas obras así lo atestiguan, que el ser hablante requiere de un absoluto para garantizar el sentido de su palabra? Y puesto que esa parece ser la opinión de la autora, ¿las poéticas que reescriben lo sagrado, entre las cuales contamos la obra de Olga Orozco, sentirían la nostalgia de ese absoluto y el lamento de su pérdida definitiva? Nosotros creemos que sí. Toda la envidia del debate consiste en pergeñar los alcances de ese término, “absoluto”. Si hacemos caso de la erudición etimológica de Giorgio Agamben, el término “absoluto” proviene del verbo *solvo* que se deja analizar en la forma indoeuropea *se-lyo* e indica la operación de “desatar” o de “liberar” (*lyo*) algo para reconducirlo a lo propio, al \**se*. En las lenguas indoeuropeas, el grupo reflexivo \**se* enuncia lo que es propio (cfr. lat. *suus*) y existe de modo autónomo. Por otro lado, según concede el filólogo, “absoluto” y “absolutamente” corresponden a la expresión griega *kath'heautó* que quiere decir “según sí mismo”. Así, “pensar algo *kath'heautó*” para Agamben significa “pensarlo absolutamente, es decir, según su propio, según su mismo \**se*” (2007: 211-212). A partir de aquí cabría preguntarse si esa “necesidad” de la que habla Martín debería orientarse al pensamiento de

---

<sup>8</sup> La obra ensayística del poeta Yves Bonnefoy ha abrazado, quizás como ninguna otra, la labor de desenmascaramiento del idealismo ocultista, denunciando su presencia recurrente, por ejemplo, en la poesía decimonónica francesa. Sus apreciaciones resultan esclarecedoras para comprender hasta qué punto la solución idealizante se esconde entre las páginas de la poesía moderna. Ver también Bonnefoy 2001; 2006 y 2009.

una entidad que, exterior al ser humano, lo fundamenta; o más bien, el absoluto, tal y como ha sido consignado por Agamben, trataría de figurar lo propio del ser humano en su inmanencia, en lo que hace a su condición de mortal y de ser hablante.

En la propuesta de Martín cristaliza la aproximación dominante a la hora de interpretar la obra de Olga Orozco. Esta interpretación se basa en una concepción particular del lenguaje, aquella que considera que “la correlación pensamiento-lenguaje-mundo” solo puede ser garantizada por un dios o absoluto metafísico. Y puesto que las instancias críticas de la modernidad han desterrado ese absoluto depositario del sentido, poéticas como la orozquiana son “imposibles” y ninguna otra cosa podrán decir más allá de ese límite. Por nuestra parte, creemos firmemente que la garantía del sentido puede hallarse en algún lado y que corresponde al trabajo poético la labor de fundar ese lugar. Por eso, en este punto comenzamos a distanciarnos del pensamiento de Martín. Sin embargo, en tanto que está destinada a ilustrar las claves del pensamiento poético de la autora argentina, su exposición resulta oportuna con el fin de comprender lo que nos separa. A su trasluz, dialogando con ella, daremos asiento a nuestra propia interpretación.

El argumento de que ya no hay entidad que fundamente el decir moderno orienta la lectura de Martín hacia una escritura de la ausencia como respuesta al “descrédito definitivo de las nociones de sujeto, lenguaje y conocimiento” provocado, según señalamos, por el retiro del soporte metafísico y el consiguiente dislocamiento (2013: 44). Retorna entonces la autora de nuevo a Barthes para recordar “la neutralidad” enunciativa que culmina en lo que el semiólogo llamaba “el grado cero” de la escritura, un estadio que coincide con el silencio y cuya pureza reside en la ausencia de signo. De acuerdo con la postura de Martín, la contradicción que fustiga la tentativa de ausentarse, una vez más, reside en el problema lingüístico del conocimiento: “El escritor moderno desconfía en mayor o menor medida de un lenguaje que parece reconocer definitivamente su incapacidad de acceder a la complejidad de lo real y, con ello, también al conocimiento de la ‘realidad’” (2013: 53-54).

Haciéndose portavoz de los postulados barthesianos Martín entiende que el lenguaje está asociado a la “vida” o la energía

que sobrepasa los límites de la mera “realidad”. Lo verdadero, lo absoluto cabría decir, es aquello que se encuentra más allá de toda limitación lingüística. Y como el absoluto se halla *extra muros*, la voz humana debe renunciar al límite formal –de la escritura, del habla, del yo– exponiéndose a la intemperie, a lo ilimitado, al silencio. En ese lugar, la voz humana desaparece para, confundida con la vida, negada su identidad, aparecer “vitalmente”. Pero la aspiración totalizante permanece intacta, ya que el objetivo sería, a fin de cuentas, sustraerse a la condición fragmentaria y dividida –una vez más, de la escritura, del habla, del yo–, con el fin de gozar, ya sea bajo pena de muerte, de una forma de estabilidad; la estabilidad del no-ser que, por una suerte de conversión, afirma en el vacío negativo su *positividad*.

Para nosotros, esa apuesta de abandono en lo ilimitado presenta al menos dos interrogantes. De un lado, buscando la certeza en la desaparición y el silencio, en la ausencia de signos, da por hecho que el fundamento del ser humano ha de hallarse, de alguna manera, protegido en la permanencia. El absoluto coincidiría, según esto, con lo que se mantiene invariable. Y como aquello que perdura incorruptible es la neutralidad aspectual, el absoluto recubriría exactamente lo informe antes de toda manifestación. Mas, nos preguntamos, ¿es esta la verdadera esencia del ser?, ¿lo que llega a la forma es ya solamente su negación, el no-ser?, ¿coincide el ser únicamente con aquello que con el nombre de “vida” desborda permanentemente los diques?, ¿y no será más bien la totalidad del ser aquello que limitándose se arroja; formándose se corrompe; gestándose se destruye; en una dialéctica de la aparición y de la desaparición cuya verdad reside en el *umbral* o la *brecha*?

Por otro lado, asumiendo hasta el final su concepción de un absoluto indescifrable, retirado en su reserva, la poética de la desaparición renuncia al esfuerzo ético que supone modelar el fundamento. Es difícil, a nuestro modo de ver, imaginar dónde reside la apuesta ética en una poesía que elude pelear por la adaptación de lo que considera como inadaptable. Dado que lo sagrado es aquello que no tiene molde, y puesto que ninguna estasis es capaz de mantener la verdad del ser, para la poética de la desaparición la verdad aguarda en el anegamiento. De ese

modo, la voz desaparecida se entrega a otra forma de ideal: el de la negación y la ausencia.

Una vez desentrañada la teoría de la desaparición elocutiva, resulta más fácil comprender por qué Sarah Martín intuye en las poéticas de Alejandra Pizarnik y Olga Orozco una “escritura del suicidio” (2013: 48).<sup>9</sup> Suprimida la individuación no hay tiempo ni exposición, solo comunión en lo amorfo. Puesto que el lenguaje es falsamente totalizante y que los conceptos mienten aportando una idea del ser, no el ser mismo, la poética de la desaparición elige el silencio y la ausencia. Precisamente porque no puede “poseer” el ser bajo palabra, renuncia al habla; así, elude el desafío ético y, decidiendo de antemano su derrota, trata de sobrepasar la inadecuación y el error del decir humano instalándose en la neutralidad. A no dudarlo, la lectura órfica que se prolonga en las tesis de Martín oblitera el esfuerzo de armonización que esconden ciertas relecturas del mito llevadas a cabo por la modernidad poética (Gayraud 2016). En estas, Orfeo, dejando atrás las máscaras de la identidad personal, no desaparece para renunciar a la forma, sino para adecuar auténticamente su canto al fondo del que brota. Orfeo desciende hasta los arcanos deshaciéndose de sus posesiones; mas solamente en busca de un contacto renovado con el caos: desde lo hondo, su lira comienza a edificar el fundamento.

### III. ¿Aduñarse de la propia voz o desaparecerla?

De retorno a la poética orozquiana, esta fue, con el andar de los años, erigiendo distancias respecto de otros sistemas poéticos. Sus diferencias, maduradas en el propio ejercicio, a menudo quedaban recogidas en la filatura de sus versos. Así lo afirma al menos el crítico Jorge Monteleone, para quien la poesía última de Olga Orozco traslada “un momento de gran lu-

---

<sup>9</sup> Desde ahora es importante aclarar que el análisis de Martín se circunscribe, en el caso de Olga Orozco, al poemario *Los juegos peligrosos*. Habida cuenta de ello, nosotros creemos que sus tesis son acertadas en lo que concierne a esa obra. También a la poesía de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, al tomar nuestras distancias, queremos visibilizar el giro que toma la poética de Olga Orozco a partir precisamente de ese mismo poemario.

cidez por cuanto comporta la crítica de todo el sistema poético previo” (2020).

En el prólogo a la *Poesía completa* de Olga Orozco, la poeta Tamara Kamenszain se hace eco asimismo de esta mirada retrospectiva seleccionando un poema dedicado a la poeta Alejandra Pizarnik que lleva por título “Pavana para una infanta difunta”. Kamenszain define ese texto como “el poema donde se dirimen las diferencias y las semejanzas entre ambas poetas” y presume que la muerte de Pizarnik “es otra ocasión privilegiada (refiriéndose a O. O.) para seguir encontrando modos más terrestres de escribir” (2012: 12). “Pavana para una infanta difunta” forma parte del poemario *Mutaciones de la realidad*, libro crucial para entender la transformación ética de la poesía de la autora. Sin entrar a detallar *in extenso* las implicaciones (po)éticas de la constante relectura del pasado que lleva a cabo la parte final de su producción, el sentido que Kamenszain atribuye a ese poema nos parece central por cuanto autoriza a deshacer algunos nudos que complican el posicionamiento de la voz orozquiana alrededor de las poéticas de la desaparición.

Emplazando la “transgresión” mutua como motor de la relación maestra-discípula, Kamenszain considera que con Pizarnik irrumpe en el primer plano poético el problema de la garantía de la enunciación. Su propuesta de lectura señala que la cuestión de la inadecuación del lenguaje llevará a Pizarnik a desvanecerse bajo la “literalidad” del signo y a reducir obsesivamente su poética a la pregunta sobre el origen de la nominación (2012: 13-14). A modo de ejemplo ofrece el poema “Sólo un nombre”, donde la nominación extrema su violencia hasta sepultar al sujeto: “Alejandra, Alejandra debajo estoy yo Alejandra” (Pizarnik 2007: 7).

La poética de Pizarnik roza ahí un límite mortal. Intuyendo que su palabra está tocada de vulnerabilidad por hallarse desasida de cualquier fundamento estable, la poeta concibe la desaparición del “yo” individual bajo el lenguaje como una vía de perfeccionamiento. Salir del habla para penetrar en el absoluto del signo, sin embargo, se cobra su precio. El coste es, como admite Kamenszain, el sacrificio: retirar la subjetividad y soterrarla, borrándola, suicidándola (2012: 13-14).

En contrapunto a la desaparición pizarnikiana, la prologuista rescata el problema de la subjetividad –y su relación con la muerte– como el “hilo” que desenrolla la obra orozquiana. Ese tiempo de la subjetividad, que no coincide para nada con el absoluto del lenguaje, estaría marcado por la aparición del inconsciente:

*Desde Lejos*, su primer libro publicado en 1946, ya nos habla del último. [Esa] atención puesta sobre lo que retorna en forma compulsiva dando cuenta de *los avatares de una subjetividad* es la impronta surrealista que de entrada se apodera de la poesía de Orozco. No nos referimos aquí a procedimientos, modas de época ni tampoco a la adhesión o no a determinados objetivos programáticos. Lo que Orozco comparte con el surrealismo es *un asombro en relación con el descubrimiento del inconsciente*. [Orozco], entonces, imbuida de ese asombro que multiplica a la que fue en una diversidad de seres [estaría] lanzando a rodar, a partir de 1946, *una pregunta poética con relación al tiempo de la subjetividad que ya de entrada alude a la muerte* (2012: 7, el subrayado es nuestro).

Kamenzain resume el recorrido de una obra que estaría, desde el principio, ya siempre dirigida y tensionada por el fervor afectivo hacia lo(s) otro(s) con el ánimo de suturar las diferencias. En efecto, lo que esta identifica con el inconsciente no sería sino la brecha del ser humano, en donde la emoción y el desarreglo *miden el vínculo* de la carne individual –situada mucho antes de la conciencia– con la totalidad del medio pre-individual. Merced a su revalorización gradual del inconsciente, en tanto que la poética de la desaparición practicada por Pizarnik pretendía borrar toda huella subjetiva, la poesía de Olga Orozco se distanciaría de ella para descubrir, en la apertura de su cuerpo apasionado, la trama que la religa a la alteridad. El nexo que sirve de puente no es el deseo de posesión, sino el amor; un acto de fe que, como ella misma explicaba, aspira a superar el aislamiento exponiéndose a la muerte con el fin de preservar la vida.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> En la entrevista con Horno-Delgado, Olga Orozco puntualiza: “[Si] ponemos el deseo frente al amor opino que el deseo es una ausencia, y el amor una presencia. Justamente porque creo que el deseo es tender hacia lo que no está y el amor tiende a lo que está, a lo que sabe que está. [El] amor es deseo en presencia” (1999: 97-98).

La apuesta poética de Pizarnik, empero, hubo de tener consecuencias sobre la producción lírica de su maestra. Porque como nos invita a observar con increíble agudeza Kamenzain, la irrupción de *la literalidad del lenguaje* promovida por aquella –la cuestión del fundamento– sirve a la poesía de Olga Orozco para extirpar definitivamente el sustrato metafísico que permanecía detrás de su imagen del “otro reino”:

Siguiendo ese *bilo* investigativo [se] puede ir viendo cómo la cualidad de las alusiones a la muerte va cambiando a través de los diferentes libros, al mismo tiempo que cambia el modo en que la hablante se concibe a sí misma. *Si empieza aferrada a la diada yo-tú para dar cuenta del otro mundo a través de una boca que se sitúa lejos, después se irá acercando a este [mundo] para adueñarse definitivamente del presente (“con esta boca, en este mundo”).* Un presente donde la muerte de los otros entendida como recuerdo deviene la marca de una experiencia actualizada con los otros. *Este arduo trabajo de adueñarse de la propia voz* es la vida que entre 1946 y 1999 pide ser reunida en una obra (2012: 7-8, el subrayado es nuestro).

Aceptando como cierta la propuesta, diremos que la voz orozquiana se dirigiría hacia ese “otro reino” metafísico en la primera parte de su producción, estructurada dialógicamente en la diada yo-tú. En efecto, la voz lírica de esos poemarios tempranos quedaría supeditada a la garantía de esa segunda persona que habita “el otro reino” y que situada siempre lejos actúa como sostén de la voz individual.

En contraste con la poética juvenil de Olga Orozco, Kamenzain hace referencia a la crítica de la metafísica del lenguaje que irrumpe con fuerza en las poéticas formalistas de mediados del siglo XX. Esas obras, entre las cuales se halla la de la propia Pizarnik, obligaron a la voz orozquiana a prescindir del más allá para concentrarse, teniéndose sola, en lo inmediato. Para una voz que se sostiene en sí misma lo más inmediato es su *situación* de exposición y su *deber* fundar para sujetarse. Desde esa posición, solitaria y sin protecciones, la voz de Olga Orozco iría, como aventura Kamenzain, “adueñándose progresivamente del presente”. Para validar tal hipótesis e ilustrar el desarraigo existencial consiguiente al descató de la metafísica, vale la pena acercarse a los versos finales (v. 13-21) del poema “La abandonada”, perteneciente a *En el revés del cielo*:

Ahora estás a solas frente a unos ojos de tribunal helado que trizan los  
[cristales,  
y es como si en un día la intemperie te hubiera desteñido  
y el cuchillo del viento hecho jirones y la sombra del sol desheredado.  
No puedes ocultar tu pelambre maltrecha, tu mirada de animal en  
[derrota,  
ni esas deformaciones que producen las luces violentas en las amantes  
[repudiadas.  
Estás ahí, de pie, sin indulto posible, bajo el azote de la fatalidad,  
prisionera del mismo desenlace igual que una heroína en el carro del  
[mito.  
Otro cielo sin dioses, otro mundo al que nadie más vendrá  
sumergen en las aguas implacables tu imperfección y tu vergüenza.  
(Orozco 2012: 347-348)

En la actualidad de un “día” hostil (v. 14), mientras los elementos castigan la carne animalizada, y con la esperanza a punto de ser doblegada por el insostenible asedio de la negatividad (v. 16), ¿qué puede querer decir “adueñarse del presente”? Hacerse dueño del presente significa: asegurarse su adecuación, habitarlo según lo propio, fundamentarlo con acuerdo a uno mismo, redimir la “imperfección” (v. 21) de un vínculo que aún lastima.

Inmejorablemente descrito por Kamenzain, el recorrido que la obra de Olga Orozco propone en su etapa final persigue “adueñarse de la propia voz”. Porque la voz sin dueño que habla en esos poemas, vacía y abandonada antes de la a-propiedad, es una voz de “intemperie” (v. 14), una voz “desheredad[a]” (v. 15) y una voz “repudiad[a]” (v. 17); por ese motivo, tiene esta que formalizar su poema y bregar por su afinación: para que de las “aguas implacables” donde se mira desaparezcan “imperfección” y “vergüenza” (v. 21).

Esa voluntad de redención es lo que determina el gesto poético. En el espacio problemático de la voz, inicialmente vacío, el animal hablante tiene que salir de su confusión y erguirse (“Estás ahí, de pie”, v. 18) para, temblando en el timbre vocal, maniatar la faz amenazada: la suya, la del medio. Con ese fin, esta voz asumiría su singular calvario a lo largo de un camino lleno de innumerables (des)encantos, (mal)dicciones y boca(nadas). Y ello, haciendo acopio de todos los residuos del pasado, rescatando

fragmentos, reutilizando vestigios inservibles; sin renunciar jamás a la lucidez que obliga a fracasar otra vez, a fracasar mejor. Tal esfuerzo resumiría un *proceso de apropiación*, de conversión hacia lo más propio que, mediatizado por la fuerza del amor, transformaría las potencias de dispersión. La corriente destructiva de la muerte se articularía efectivamente en una voz que, acordada y fundamentada sobre la ruina, formaliza con ella a contra-tiempo la verdadera valencia del ser: su pujanza doble entre los abismos de la luz y de la sombra.

La apuesta ética que Kamenszain notifica a partir de “Pavana para una infanta difunta” culminaría veinte años después en el libro titulado *Con esta boca, en este mundo*. Ese poemario, escrito al final de la vida de la autora, encarna una nueva “transgresión” de la poética de la desaparición, dialogando una vez más con un título de Alejandra Pizarnik, *En esta noche, en este mundo* (1971). A propósito de esa relación, Kamenszain escribe:

[Olga Orozco] retoma veinte años después a Pizarnik desde el título mismo del poema y lo reescribe para transgredirlo. El resultado es un libro titulado *Con esta boca, en este mundo* donde el cambio en las preposiciones (*en* por *con*) ya da cuenta de un cambio de posición del sujeto: de señalar la fijeza (“en esta noche”) a adueñarse de la herramienta que posibilita el uso (“con esta boca”). Así, la segunda parte del enunciado, “en este mundo”, que se mantiene inalterada, cambia sin embargo radicalmente su sentido en ambos títulos. En el título de Pizarnik, noche es sinónimo de mundo mientras en el de Orozco es el sujeto dueño de una boca el que también, en una misma operación, se adueña del mundo. Así como Pizarnik quería tocar lo prescindible y no podía, Orozco pedía liberarse de la noche para poder asegurarse, de la boca para afuera, un lugar en este mundo (2012: 15).

Kamenszain sopesa con detalle la distancia dialéctica entre ambas poetas y restituye el trabajo de transformación que aliena en el poema orozquiano. Desde el flanco nocturno, ámbito del aislamiento y de la esterilidad, la voz de Pizarnik aparece inmovilizada en la eternidad del significante e incapaz de nombrar el movimiento de la vida por temor a la muerte. Por temor también del error, de la trampa, la voz pizarnikiana enmudece, estancada en un medio inhabitable, y sin plantar batalla: se

queda sin palabras.<sup>11</sup> Desde la ladera iluminada por los signos, rebelde al peligro, la “boca” de Olga Orozco, negándose a callar, pretende apropiarse la virtualidad disponible del lenguaje en el mismo instante en que lo manipula. Ese gesto trata de convertir el medio en un reducto *hospitalario*. Porque su utensilio solo puede ser aprehendido en una situación, en un aquí y ahora, en un mundo: este mundo en el que la voz habla y en el cual mora.

“Adueñarse de la herramienta”, según formula Kamenszain, significaría entonces acordar la potencia del lenguaje a la rugosidad de un cuerpo que está atravesado por la condicionalidad de su ser para la muerte. La conversión del poema se operaría en ese umbral en el que, sin olvidarse de la noche, absorbiendo amorosamente todo su poder disgregador, la palabra articulada logra restituir un sentido, ayudando a despejar, provisionalmente, “un lugar en el mundo”. Ajustando el lenguaje a la naturaleza pasajera y mortal, el poema de una boca que no teme decir es también, como sugiere Kamenszain, descubrimiento feliz de un don: que la palabra *puede* “adueñarse”. Destino último y más encarecido de la palabra poética: sondear las profundidades y devolverle al ser humano una porción de mundo recobrado, reservar un *rostro* para aquello que demorándose ya comienza a clarear.

Así las cosas, este rodeo por la anotación insuperable de Kamenszain nos permitiría dar una nueva vuelta de tuerca al proceso de sacralización-secularización de la potencia lingüística que veníamos trazando. Pues lo que su acercamiento subraya es la relación *que ata el esfuerzo ético de la fundamentación*, provocado por el destierro de la metafísica, *a la disponibilidad del lenguaje*. Para comprender esta relación privilegiada del lenguaje con la construcción del hogar tratemos de imaginar lo siguiente: ¿qué sucedería en un lugar en el que las palabras y las cosas le fueran al ser humano constantemente retiradas, arrebatadas, sacrificadas?, ¿qué sucedería cuando un poder –antes en el cielo, ahora en la tierra– se arrogase la potestad de confiscar y de determinar su uso?

---

<sup>11</sup> Kamenszain incluye en su proemio los últimos versos del poema de Alejandra Pizarnik: “Ayúdame a escribir el poema más prescindible, el que no sirva ni para/ ser inservible/ ayúdame a escribir palabras” (2012: 14).

En ese momento, sería necesario que el “dueño de la herramienta” recuperase la disponibilidad de mundo y lenguaje. Volcada en perfeccionar una vez más la relación, la poesía habría de rescatar y reparar, reponiéndolas, aquellas palabras –las más viejas, las más nuevas– con las que temporalmente adecuamos nuestra morada terrestre. Quizás a eso aludan las palabras con las que Kamenzain se aproxima al cierre de su clarividente introducción:

Si Olga Orozco necesitó años de investigación poética para descender por fin a este mundo, ahora, justamente con la boca viuda [por la muerte de su marido, Valerio Peluffo], logrará contaminar aquel lenguaje autosuficiente de la lírica con las palabras inservibles que Alejandra no alcanzó a poseer, esas que aluden a las cosas (“memoria de pared, memoria de cuchara, memoria de zapato”) (2012: 17).

Según esto, en la voz última orozquiana hablaría una “boca viuda”: una voz que ha conocido la muerte y que, ante ella, ha ido diciendo adiós a sus pertenencias. Mas, al tiempo, esta voz no habría olvidado todo lo que aquella le hubo arrebatado; perseverando en sus recuerdos, traería de nuevo al corazón las cosas que la muerte separó. A tal fin, la poeta franquea la línea de demarcación entre la vida y la muerte para recuperar lo suyo. ¿Y qué es aquello que su boca testaruda puede rescatar? “Palabras inservibles”: palabras que fueron ya siempre apartadas y desprestigiadas; palabras, sin embargo, necesarias para decir *apropiadamente* su estar-en-el-mundo: “memoria de pared, memoria de cuchara, memoria de zapato”.<sup>12</sup> La poeta se lanza a la búsqueda de las cosas más íntimas y *arregla*, con el amor que aroma y nunca muere, el vínculo que una prohibición –en este caso, “el lenguaje autosuficiente de la lírica”– había retirado.

A partir de aquí cabría preguntarse si lo que está en juego en la culminación del proceso secularizador no sería acaso la definitiva libertad del ser humano para ejercer su *potencia*: para ser y habitar su decir de la manera más propia. La secularización, entendida más allá de la frontera histórica de la muerte de dios, ¿no sería el lugar en el que se mide la *profanación* de

<sup>12</sup> La cita de Kamenzain es un extracto del poema “En la brisa, un momento” dedicado al esposo fallecido en 1990 (Orozco 2012: 415-416).

toda limitación, la total disponibilidad de un mundo y de un lenguaje que, secularizados, arrancados ya para siempre a la interdicción, pueden por fin ser adecuados? Y la poesía secular, ¿no sería entonces aquella que recupera todas esas cosas que, relegadas por la violencia, por la prohibición, por el sacrificio, esperan su verdadero nombre?

#### **IV. Eternidad ideal e historicidad arqueológica**

A lo largo de nuestro deslinde teórico hemos realizado un repaso de los aportes concitados por la obra de Olga Orozco en lo relativo a su impronta sagrada. Ahora que llegamos al final de nuestra somera evaluación, somos conscientes de que nuestra lectura pudiera parecer confusa, pues así lo presagian la diversidad de nociones y ángulos de estudio a los que hemos apelado. Sin embargo, la deliberada accidentalidad que acompaña nuestro marco crítico es probablemente ya una prueba fehaciente de la maraña discursiva en la que se halla presa la poesía de Olga Orozco tan pronto como esta roza los fundamentos de la enunciación: la voz, el tiempo, el lenguaje, ¿qué nos dicen estas nociones a través de las actitudes críticas que venimos de retratar?, ¿cuáles son las convergencias, los puntos de encaje, los entrecruzamientos entre el absoluto, la tradición y la voz poética que los comentarios teóricos tratan de conceptualizar?

En nuestra exposición hemos querido alumbrar las múltiples ramificaciones de una forma discursiva dominada por el idealismo trascendental: esas categorías críticas que puntúan traicioneramente los textos mientras extienden las extremidades discursivas del bosque sagrado hacia territorios erróneos donde perviven, a costa del hablante y de su palabra, lo Uno, la Norma, la Regularidad. En muchos casos, tales nociones se encuentran encubiertas detrás de análisis epifenoménicos que pese a todo permean la definición de lo sagrado; la cantidad de esos discursos mínimos, difíciles de restituir, construyen no obstante una discursividad que se objetiva y ejerce su control: esos enunciados determinan el conjunto de cosas decibles acerca de lo sagrado. Con esto queremos decir que si bien son pocos

–o ninguno– los ejercicios teóricos alrededor de la obra de Olga Orozco que interrogan directamente la genealogía de la sacralidad –lo que se encierra verdaderamente bajo ese nombre–, no dejan por ello de reforzar las bases y de participar del aparato discursivo dominante. En efecto, un artículo científico puede ocuparse de algo a simple vista tan distante de la cuestión sagrada como lo son el género del retrato o el territorio de la Pampa. Sin embargo, en ellos es factible que se asuman –consciente o inconscientemente– presupuestos ideológicos que tocan a una cierta idea de lo sagrado y que la sustentan.

Por eso será necesario establecer su arqueología, interrogando los trasvases que desde las diferentes ciencias informan el discurso sagrado y que lo hacen reposar todavía hoy en muchos casos sobre nociones equívocas. Criticar y desmontar su soporte, a fin de despejar y circunscribir apropiadamente el ámbito sagrado, implica desacreditar discursos psicológicos (sujeto unitario), lingüísticos (estilo), históricos (tradicción) o antropológicos (prácticas religiosas) que frecuentemente se interfieren y se reactualizan en el interior de las producciones científicas. El resultado evidente es una forma de discontinuidad: en esos cortes presumiblemente aleatorios se estratifica y regula el discurso dominante que impediría, a nuestro modo de ver, una correcta apreciación del instante sagrado.

A pesar de la recurrencia de la temática en la obra de Olga Orozco, ninguno de los estudios llevados a cabo hasta ahora ha cuestionado en profundidad esa categoría ni su función operativa en la vida de la humanidad. Una categoría que atesora, por cierto, antes que nada, el misterio de la aparición del lenguaje y el desvelamiento de la palabra y cuyo discernimiento se halla, por ello, imbricado en las diferentes ramas de las ciencias sociales. La falta de ese cuestionamiento acerca del propio discurso –de la propiedad de nuestro discurso en lo que hace a lo sagrado– habrá sido, a buen seguro, la causa de que en numerosas ocasiones la crítica haya demostrado una concepción dualista del fenómeno –lo profano cumpliéndose en la historia; lo sagrado realizándose en la eternidad– que traiciona su idealismo. A tenor de lo señalado, todo el edificio sagrado deberá ser reconstituido si queremos evitar las trampas de una concepción que, por temor a la variabilidad –lamento de algunos exegetas oroz-

quianos–, suprime el devenir y, vaciando a la palabra de todo frotamiento carnal, no conserva más que la *idea* de lo sagrado.

## Bibliografía

- Acosta, Mariano (2020). “Y caminamos en silencio. Decepción y lenguaje en la poesía de Olga Orozco” en: Salto, Graciela, Dora Battiston y Sonia Bertón (comp.), *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*, Buenos Aires: Teseo, 47-60.
- Agamben, Giorgio (2007). “\*Se. Lo absoluto y el Ereignis”, *La potencia del pensamiento*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 211-247.
- Bonnefoy, Yves (2016). *La poésie et la gnose*, París: Galilée.
- (2009). *Notre besoin de Rimbaud*, París: Seuil.
- (2006). *L'imaginaire métaphysique*, París: Seuil.
- (2001). *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux: William Blake and Co..
- Calabrese, Elisa (2009). “Magia y memoria. La poética de Olga Orozco”, *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*, Mar del Plata: Eudem, 195-207.
- Calloni, Stella (1999). “Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible”, *Casa de las Américas*, 216: 135-139.
- Campanella, Hebe (2007). “La lírica de Olga Orozco. Magia, delirio y amor para horadar el Silencio”, *Caminos críticos por la creación literaria de Iberoamérica y Argentina (1940-1999)*, Buenos Aires: Dunken, 249-257.
- Escaja, Tina (2010). “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco” en: Inmaculada Lergo Martín, *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 331-343.
- Foffani, Enrique (2010). “Literatura, Cultura, Secularización” en: Enrique Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno*, Buenos Aires: Katatay, 11-32.
- Gayraud, Irène (2016). *Chants orphiques européens: Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, París: Classiques Garnier.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004) [1983]. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México: FCE.

- Horno-Delgado, Asunción (1999). "Entrevista con Olga Orozco", *Hispanic Poetry Review*, Vol. 1, n° 1: 90-101.
- Kamenszain, Tamara (2012). "Prólogo" en: Olga Orozco, *Poesía completa*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 7-18.
- Legaz, María Elena (2010). *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*, Buenos Aires: Corregidor.
- Lergo Martín, Inmaculada (2010). "Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra" en: Inmaculada Lergo Martín, *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 23-106.
- Lojo, María Rosa (2010). "Olga Orozco: Épica y poética en un largo cuento de hadas" en: Inmaculada Lergo Martín, *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 353-376.
- Loubet, Jorgelina (1996). "Tres miradas en trascendencia. Olga Orozco, Elvira Orphée, Sara Gallardo", *Coordinadas literarias I. Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires: El Francotirador Ediciones, 77-139.
- Luzzani Bystrowicz, Telma (1980). "Olga Orozco: poesía de la totalidad", *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. La poesía del cuarenta*, Buenos Aires: CEAL, 227-231.
- Martín López, Sarah (2013). *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Tesis de Doctorado. Universidad de Valencia.
- Monteleone, Jorge (2020). "Se dice de mí: autorretrato y testimonio", *La voz de Olga Orozco*, Módulo II, clase VI, Seminarios del Malba. Buenos Aires.
- Nicholson, Melanie (2020). "La poética del espacio en la obra de Olga Orozco. Casas, muros y cielos errantes" en: Salto, Graciela Dora Battiston y Sonia Bertón (comp.), *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*, Buenos Aires: Teseo, 135-154.
- (2010). "Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica" en: Inmaculada Lergo Martín, *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 191-214.
- (2001) "Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism", *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 35: 73-90.

- Orozco, Olga (2012). *Poesía completa*, Ana Becció (ed.) y Tamara Kamenszain (prol.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Piña, Cristina (1984). “Estudio preliminar” en: Olga Orozco, *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires: Celtia, 13-55.
- Pizarnik, Alejandra (2007). *La extracción de la piedra de la locura. Otros poemas*, Madrid: Visor.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Starobinski, Jean (2004) [1970]. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, París: Gallimard.
- Sefamí, Jacobo (2010). “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco” en: Inmaculada Lergo Martín, *Territorios de fuego para una poética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 305-320.
- Yurkievich, Saúl (1996). “Girri/ Orozco: la persuasión y el rapto”, *La movediza modernidad*, Madrid: Taurus, 231-243.



## Sobre los autores

**Florencia Bonfiglio** (La Plata, 1975) es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Adjunta del CONICET y Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de La Plata. Entre sus trabajos se destacan *La unidad submarina. Ensayos caribeños de Kamau Brathwaite* (2010) y el volumen colectivo, compilado junto con Francisco Aiello, *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono* (2016). Su ensayo “Calibán, o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de La tempestad” obtuvo el Premio “Caliban, origen y permanencia de un símbolo”, Casa de las Américas, Cuba (2011). En 2019 se le otorgó el primer premio de ensayo hispánico Klaus D. Vervuert por *The Great Will/El gran legado. Pretexos y comienzos literarios en América Latina y el Caribe* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020).

**Héctor Calderón Mediavilla** (Santander, España, 1988). Doctor en Artes y Humanidades con una tesis en cotutela por la Universidad de Castilla-La Mancha y la Université Toulouse-Jean Jaurès, titulada *El muro y la brecha: umbral(es) sagrado(s) en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999)*. Ha publicado artículos de investigación sobre la poesía de Olga Orozco en Francia, España y Argentina. Además de dedicarse a la divulgación y a la traducción de textos poéticos, es miembro organizador del seminario de poesía *POP (Poésie ou...Poésie)*, adscrito al grupo de investigación FRAMESPA de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. Como docente, ha sido profesor-ATER (Attaché temporaire d'éducation et de recherche) en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès (2017-2021), centro en el que desarrolla hasta la fecha su carrera investigadora.

**Mónica B. Cragnolini** (Ramos Mejía, 1958) es Profesora regular de Metafísica, Filosofía de la animalidad y Problemas especiales de Metafísica y directora de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora

Principal del CONICET. Autora de: *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: EUDEBA, 1998 (2da. ed.: Biblos, 2003); *Moradas nietzscheanas: del sí mismo, del otro y del entre*, Buenos Aires: La cebra, 2006 (ed. mexicana: *Moradas nietzscheanas*, Universidad Autónoma Ciudad de México, 2009); *Derrida, un pensador del resto*, Buenos Aires: La cebra, 2007; *Extraños animales: filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*, Buenos Aires: Prometeo, 2016, entre otros libros. Es directora de la revista *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*.

**Matías Di Benedetto** (Necochea, 1984) es Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dicta clases de teoría literaria en la cátedra de Introducción a la Literatura y es investigador en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), en donde desarrolla su proyecto postdoctoral de CONICET dedicado a las relaciones entre experimentalismo formal y la representación de las drogas en las cosmovisiones andino-amazónicas de la literatura peruana contemporánea.

**Cristina Beatriz Fernández** (Argentina, 1970) es Profesora Asociada de Cultura y Literatura Latinoamericanas I en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Investigadora Independiente del CONICET. Profesora, Licenciada en Letras y Magister en Letras Hispánicas por la UNMdP. Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de Córdoba. Usufructuó becas nacionales e internacionales de diversos organismos: Fundación Antorchas, UNMdP, CONICET, FOSDIC, Fondo Nacional de las Artes, AUIP. Se especializó en la relación entre las letras y otros saberes en América Latina. Publicó más de cuarenta artículos en revistas académicas. Su último libro es *La Revista de Filosofía, Cultura, Ciencias y Educación. Índices y aproximaciones a un proyecto editorial*, Buenos Aires, CEDINCI, 2021 (en colaboración).

**Enrique Foffani** (Quilmes, 1958) es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), con un Pos-Doctorado de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Profesor Titular de Literatura Latinoamericana Siglos XX y XXI en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Profesor Asociado en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Miembro del Comité Científico e investigador del Centro de Teoría y Crítica Literaria, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, CONICET-UNLP). Forma parte del Consejo Directivo del IdIHCS. Como profesor visitante ha impartido seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Perú, Colombia, Uruguay, EE. UU., Alemania, Francia y España. Director de la Revista *Katatay*. Escribió diversos artículos en revistas y capítulos de libros sobre poesía y narrativa latinoamericanas. Publicó, como autor: *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía* (Lima, 2018), ganador del Premio Alfredo Roggiano 2020 al mejor libro de crítica literaria latinoamericana 2018-2019, *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010). Ha compilado y editado los siguientes volúmenes colectivos: *La protesta de los cisnes* (sobre Rubén Darío) (2007); *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010); en co-edición: *Onetti fuera de sí* (2013); *Literaturas compartidas* (2014); *La poesía argentina y Malvinas. Una antología (1833-2022)* (Ediciones de la FaHCE-UNLP, 2022), prefacio y posfacio junto a Victoria Torres.

**Ignacio Iriarte** (Mar del Plata, 1976) es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires; Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) en la asignatura Literatura y cultura latinoamericanas I. Sus investigaciones se centran en la literatura latinoamericana y cubana de los siglos XX y XXI, enfocándose especialmente en Cuba. Entre sus publicaciones recientes, se encuentran *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* y, como editor, *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Ha publicado, además, numerosos ar-

títulos en revistas especializadas. Es co-editor del sitio *Caja de resonancia* y secretario de redacción en la revista *El jardín de los poetas*.

**Alejo López** (La Plata, 1982) es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Adjunto de la cátedra Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y Ayudante de la cátedra Literatura Latinoamericana II de la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente del CONICET en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS). Ha dictado conferencias, cursos y seminarios sobre literatura latinoamericana y latinoestadounidense en universidades de la Argentina y del exterior. Publicó diversos artículos y capítulos de libro sobre literatura latinoamericana y latina de los EE.UU. en medios especializados de América Latina, Europa y Norteamérica. En 2015 publicó el libro *Nideaquíndeallá. Antología de Tato Laviera* (Caracas, Editorial el perro y la rana) y en 2019 *Y otras desgracias/ And other misfortunes. Antología de Luz María Umpierre* (Rosario, UNR Editora), con compilación, traducción y estudio preliminar a su cargo.

**Alejandra Mailhe** (Buenos Aires, 1970) es Doctora en Letras por la UNLP, Investigadora Independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y Profesora Titular en las asignaturas Historia de las ideas sociales, políticas y filosóficas de Argentina y América Latina e Historia de las ideas luso-brasileñas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, México, España y Canadá. Entre otros trabajos, es autora de los libros: *Archivos de psiquiatría y criminología (1902-1912): concepciones del sujeto femenino y de la alteridad social* ("Biblioteca Orbis Tertius", La Plata: FaHCE, UNLP, 2016); *Brasil: Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo social brasileños del siglo XIX a la vanguardia* (Buenos Aires, Lumière, 2011), y compiló los volúmenes: *Pensar al otro/ pensar la nación* (La Plata, Al Margen, 2011) y *Pensar Portugal* (La Plata, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, 2008, en co-edición con Emir Reitano).

**Patricio Montenegro** (Bahía Blanca, 1974) es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó como docente de taller de lectoescritura académica en las universidades de Luján (UNLU) y Saladillo (CURS) y fue ayudante de la Cátedra de Teoría Literaria II dirigida por la Doctora Ana María Zubieta. Actualmente da clases de Semiología en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires e imparte un taller de redacción de tesis en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras. Su especialidad es la Teoría Literaria enfocada en el estudio de las narrativas nacionalistas. A lo largo de más de dos décadas participó de proyectos UBACyT especializados en el área de la teoría literaria, abordando temas como la intelectualidad, la teoría poscolonial, el exilio y la violencia. También ha escrito artículos de crítica literaria y divulgación científica para diversas publicaciones.

**Enrique Schmukler** (La Plata, 1976) es Doctor en Letras por la Universidad de París 8, Francia; actualmente investigador del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNLP-CONICET), donde se especializa en el estudio del concepto de autor y las figuraciones autoriales en un corpus amplio de escritores latinoamericanos contemporáneos (Aira, Bellatin, Bolaño, Pitol, Levrero, Couve). Sobre este tema ha publicado artículos en revistas académicas de impacto en Argentina, Ecuador, Estados Unidos, Francia y España. Es Profesor Adjunto en la cátedra Arte, vanguardia e industrias culturales de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Profesor Titular de Historia del Arte en la Carrera de Letras de la Universidad Católica Argentina, donde también es docente de la Maestría de Literaturas Comparadas. Es docente del Seminario “Exilio, memoria y literatura” en la Maestría de Estudios Culturales de América Latina (MECAL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es, además, periodista cultural y traductor (tradujo del francés obras de Achille Mbembé, Michel Arrivé, Laurent Mauvignier y Victor Segalen, entre otros). Coordinó y editó, junto a Maya González Roux, el volumen colectivo *Seis formas de amar a Barthes* (Capital Intelectual, 2015).

**C**on este libro intentamos un mayor ahondamiento en la categoría de secularización entendida como el paulatino historizarse y mundanizarse de lo sagrado, que muchos denominan el eclipse de dios —o de los dioses— y que significa una conquista del tiempo secular, intramundano, dejando en tensión la polaridad del tiempo profano contrapuesto al sagrado, la cual (per)sigue un movimiento en el que se propicia la separación de ambas esferas, es decir, el divorcio entre cielo y tierra, pero en el que, sin embargo, estos no dejan nunca de implicarse, revelando así el dinamismo intrínseco a dicha estructura dualística.

Confrontada a numerosas lecturas, debates e intercambios académicos, la categoría de secularización no pierde vigencia ni eficacia en nuestra actualidad. Lo ilustra un hecho político de modo irrefutable. Por las mismas fechas de nuestras jornadas de discusión, a fines de 2019, tuvo lugar el Golpe político perpetrado contra el Estado Plurinacional de Bolivia y en ese momento todos fuimos testigos de la continuidad de los dos símbolos que desde la Colonia habían representado los poderes de lo político y lo religioso: la espada y la cruz.

Entonces, en el fragor sangriento de los acontecimientos, fuimos espectadores de la feroz represión al pueblo por medio de las armas —más letales y sofisticadas por cierto que la espada— y, en vez del símbolo de la cruz, ocupaba su lugar la biblia, impuesta, a su vez, por sobre la wiphala de los pueblos originarios, que era incendiada como signo del atraso y atavismo de creencias primitivas. No solo no caducaba, desgraciadamente, la mencionada controversia que, atravesando los siglos, tocaba el borde actual del presente, sino que, por el contrario, irrumpía como dominio de la violencia primitiva en el interior del Estado que, vuelto gobierno de facto, volvía a restablecer el binomio encarnado en la espada y en la cruz o, si se quiere, una acción dictatorial realizada con armas de fuego y en nombre de la biblia.



**•KATATAY.**  
EDICIONES  
DIGITALES