

Estudios Culturales



Vol 16 N° 32

Julio - Diciembre 2023

**Publicación del Doctorado en Ciencias Sociales
mención Estudios Culturales**

Autoridades

Universidad de Carabobo

Jessy Divo de Romero

Rectora

Ulises Rojas

Vicerrector Académico

José Angel Ferreira

Vicerrector Administrativo

Pablo Aure

Secretario

Facultad de Ciencias de la Salud

Prof. José Corado

Decano

Prof. María Lizardo

Comisionado del Decano Sede Aragua

Prof. Daniel Aude

Asistente del Decano

Direcciones

Prof. María Tomat

Directora Escuela de Medicina Sede Carabobo

Prof. María Elena Otero

Directora Escuela de Medicina Sede Aragua

Prof. Doris Nóbrega

Directora Escuela de Bioanálisis Sede Carabobo

Prof. Dayana Requena

Directora Escuela de Bioanálisis Sede Aragua

Prof. Anie Evies

Directora Escuela de Enfermería

Prof. Lisbeth Loaiza (†)

Directora Escuela de Ciencias Biomédicas y Tecnológicas

Prof. Milena Granado

Directora de Escuela de Salud Pública y Desarrollo Social

Prof. Nelina Ruíz

Directora de Investigación y Producción Intelectual Sede Carabobo

Prof. Elizabeth Ferrer Jesús

Directora de Investigación y Producción Intelectual Sede Aragua

Prof. Domenica Cannova

Directora de Postgrado Sede Carabobo

Prof. María Victoria Méndez

Directora de Postgrado Sede Aragua

Comisión Coordinadora del Doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales

Mitzy Flores

Jesús Puerta

Elisabel Rubiano

Ángel Deza

Zoila Amaya



COMITÉ EDITORIAL
REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Directora-Editora

Laura Isabel Chirinos Castellanos

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela.

Editora Asociada

Yilmar Campbell

Universidad de Carabobo, Venezuela.

Comité Editorial

Alba Carosio

Centro de Estudios de la Mujer, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Edgar Figuera

Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela.

Laíze Soares Guazina

Facultad de Artes do Paraná, Universidad Estadual do Paraná, Brasil.

Alain Basail Rodríguez

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA), Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Ximena González Broquen

Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, Venezuela.

Enrique Delpercio

Universidad del Salvador, Argentina.

Rafael Larez Puche

Centro de Estudios Geo-Históricos y Socio-Culturales, Universidad Nacional Experimental "Rafael María Baralt", Venezuela.

Isabel Piper

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, Chile.

Magdymar León

Asociación Venezolana para una Educación Sexual Alternativa, Venezuela.

Consejo Asesor

Felipe Hevia de la Jara

Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

Margarita López Maya

Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Jonathan Alzuru

Universidad Austral de Chile, Chile.

Francisco Javier Velasco

Centro de Estudios del Desarrollo, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

José Antonio Quinteiro

Instituto Internacional de la Unesco para la Educación Superior en América Latina y el Caribe, Caracas, Venezuela.

Rosa Paredes

Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

María Elena Ludeña Parján

Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Simón Bolívar, Venezuela.

Elías Capriles

Universidad de Los Andes, Venezuela.

Annel Mejías

Grupo de Investigación en Socioantropologías del Sur, Universidad de Los Andes, Venezuela.

Inés Pérez-Wilke

Grupo de Investigación Semeruco, Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela.

Dalia Correa

Universidad de Carabobo, Venezuela.

COMITÉ EDITORIAL
REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Comité Científico

Alberto Díaz

Universidad "Pedro Valdivia", Chile.

Victoria Parés

Escuela de Artes Rafael Monasterios, Venezuela.

Aída Fernández

Universidad de Viña del Mar, Chile.

Alirio Aguilera

Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Carmen Mambel

Centro de Investigación Social, Universidad de Carabobo, Venezuela.

José G. Magdaleno Rodríguez

Instituto Internacional de Teatro, Unesco, París, Francia.

Nivea Español Hernández

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela.

Eudel Seijas

Universidad de Carabobo, Venezuela.

Marina Polo

Universidad Central de Venezuela.

Anel Carolina Núñez Herrera

Universidad Nacional Abierta, Venezuela.

María Alejandra Vega Molina

Grupo de Investigación Alteridad Latinoamericana y Caribeña,
Universidad de Carabobo, Venezuela.

Comité Técnico

Diseñadora y Diagramadora

Mayra Rebolledo

DTIC-FCS. Universidad de Carabobo, Venezuela.

Filóloga

Flor Gallego

Universidad de Carabobo, Venezuela.

Traductora

Patricia Cipollitti Rodríguez

CUNY Graduate Center. Estados Unidos.

Imagen portada:

Artista: Elianni Di Gregorio

Nombre de la obra: Salto Ángel

Técnica: óleo sobre papel moneda

Fecha de creación: junio 2023

Instagram: skartista

©Universidad de Carabobo, 2008

Hecho el depósito de ley

Depósito legal: CA2019000129

revista.estudios.culturales@uc.edu.ve

REGLAMENTO DE LA REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Artículo 1: La revista "ESTUDIOS CULTURALES" es una publicación científica semestral arbitrada, adscrita al Doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales, de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo, que tiene como objetivo publicar la producción científica en el área de las disciplinas y saberes humanos y sociales, especialmente en lo que se refiere a los estudios culturales, para construir un eslabón que se articule con el circuito mundial de flujo de información científicocultural, además de contribuir a la formación de un banco de publicaciones mediante la habilitación del canje con instituciones nacionales e internacionales. La revista "ESTUDIOS CULTURALES" se propone ser un instrumento de validación del conocimiento en un sentido disciplinario, inter, multi y transdisciplinario.

Artículo 2: La dirección de la revista "ESTUDIOS CULTURALES" la ejercerá un comité editorial encabezado por el director. Este será el organismo responsable de la publicación de los materiales y es el que dicta las pautas y políticas que orientarán las actividades de la revista.

Artículo 3: El director encabezará el comité editorial de la revista y, conjuntamente con el editor, cumplirá las funciones siguientes:

- A) Gestionar todas las diligencias necesarias para el financiamiento, procesamiento de material y edición de la revista.
- B) Coordinar la distribución de los materiales a los árbitros para su evaluación y posterior publicación.
- C) Coordinar conjuntamente con el editor la revisión del material para la publicación.
- D) Supervisar todo el proceso que conlleva la diagramación de la revista.
- E) Supervisar la distribución de la revista.
- F) Preparar y orientar las reuniones deliberativas del comité editorial.

Artículo 4: La secretaria de redacción colaborará con el editor en todas las funciones propias de su cargo.

Artículo 5: Un árbitro de la revista "ESTUDIOS CULTURALES" es todo aquel estudioso, investigador o especialista en una materia o área del saber, que evaluará los materiales presentados ante el comité editorial para su publicación. El comité editorial instruirá debidamente a los árbitros acerca de las normas para la evaluación de los materiales, así como los criterios mínimos a considerar. Los árbitros no deberán informar a los aspirantes a publicación acerca de sus deliberaciones. Su nombre se mantendrá en el más estricto anonimato. Una vez realizada la evaluación, la comunicará al comité editorial, dentro de los plazos establecidos por ese organismo.

Artículo 6: La presentación de los artículos deberá adecuarse a las normas formales que elaborará debidamente el comité editorial. Tales normas, además de aparecer en todos los números de la revista, deberán ser informadas a los interesados.

Artículo 7: La revista "ESTUDIOS CULTURALES" publicará anualmente un índice general de sus publicaciones.

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

<i>Laura Isabel Chirinos-Castellanos</i>	8
--	---

EDITORIAL

Sobre la pertinencia de los estudios culturales en tiempo de coyunturas

<i>Francisco Ardiles</i>	9
--------------------------------	---

Tema Central

Reescrituras

Los mundos que fabricamos

<i>Alejandra Borla</i>	14
------------------------------	----

Jugar las cartas. Notas sobre el epistolario entre Sigmund Freud y Lou Andreas Salomé (1911-1937)

<i>Antonella Sorrentino</i>	21
-----------------------------------	----

Desierto

<i>Alejandro García-Malpica</i>	30
---------------------------------------	----

Sobre la escritura del presente

<i>Ana Cecilia Olmos</i>	51
--------------------------------	----

«Las crepusculares»: la crónica de Alfonsina Storni como espacio de crítica feminista

<i>Ayelén Medail</i>	58
----------------------------	----

El cine moderno y el fin del *happy ending*

<i>Manuel Alejandro Silva-León</i>	66
--	----

“Sí, esto era el futuro”. Hacia una poética de la imaginación de la memoria en *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*

<i>Elena Cardona</i>	82
----------------------------	----

Resíduos e hesitações em António Franco Alexandre: uma leitura de *Os objectos principais*

<i>Ana Cristina Joaquim</i>	99
-----------------------------------	----

Normas de publicación de la Revista Estudios Culturales.....108

TABLE OF CONTENTS

PRESENTATION

<i>Laura Isabel Chirinos-Castellanos</i>	8
--	---

EDITORIAL

On the relevance of cultural studies in times of crisis

<i>Francisco Ardiles</i>	9
--------------------------------	---

Central Theme

Rewrites

The worlds we makes

<i>Alejandra Borla</i>	14
------------------------------	----

Playing with letters. Notes on the epistolary between Sigmund Freud and Lou Andreas Salomé (1911-1937)

<i>Antonella Sorrentino</i>	21
-----------------------------------	----

Desert

<i>Alejandro García-Malpica</i>	30
---------------------------------------	----

On the writing of the present

<i>Ana Cecilia Olmos</i>	51
--------------------------------	----

«Las crepusculares»: Alfonsina Storni's chronicle as a space for feminist critique

<i>Ayelén Medail</i>	58
----------------------------	----

Modern cinema and the end of the happy ending

<i>Manuel Alejandro Silva-León</i>	66
--	----

“Yes, this was the future.” Towards a poetics of the imagination of memory in *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*

<i>Elena Cardona</i>	82
----------------------------	----

Residues and hesitations in António Franco Alexandre: a reading of *Os objectos principais*

<i>Ana Cristina Joaquim</i>	99
-----------------------------------	----

Publication rules of the Cultural Studies Journal	108
---	-----

PRESENTACIÓN

Es un placer presentar este nuevo número, compilado y editado por el Dr. Francisco Ardiles, investigador destacado de la Universidad Federal de Río Grande (Brasil), cuyo trabajo contribuye significativamente al debate contemporáneo en el campo de los estudios culturales. En su editorial, el Dr. Ardiles traza con profundidad la genealogía y las transformaciones fundamentales que han atravesado los estudios culturales desde sus orígenes hasta la actualidad, señalando cómo estos mantienen su vigencia para atender y problematizar las múltiples y complejas coyunturas sociales, políticas y culturales que definen nuestro tiempo.

La compilación, titulada **Reescrituras**, se distingue por su marcado carácter crítico y reflexivo, con un enfoque que privilegia perspectivas mayoritariamente femeninas y experimentales. Los artículos aquí reunidos –voces provenientes de distintas latitudes: Argentina, Brasil, Estados Unidos y Venezuela– exploran diversas formas de escritura y de expresión artística que emergen desde los márgenes de la sociedad para (sos)tener un diálogo franco con las tensiones contemporáneas que cruzan la identidad, la globalización, la política y la cultura, lo que es un reflejo de la riqueza y diversidad del diálogo en los estudios culturales contemporáneos.

Desde la revista, agradecemos al Dr. Ardiles por su esfuerzo y dedicación que, sin duda, enriquecen la línea editorial y académica. Confiamos en que esta entrega será un aporte valioso para investigadores, docentes y estudiantes interesados en comprender las complejidades del presente cultural.

Dra. Laura Chirinos Castellanos
Directora-Editora

EDITORIAL

Sobre la pertinencia de los estudios culturales en tiempo de coyunturas

Francisco Ardiles¹

Universidad Federal de Río Grande, Río Grande, Brasil

Sabemos que los principios teóricos fundacionales de los estudios culturales se gestaron entre las décadas del 60 y 80, en un contexto político que, hasta ese momento, quizás por ingenuidad y falta de sentido común político e histórico –sobre todo eso, histórico–, creíamos superado. Me refiero a la Guerra Fría, la lucha de las organizaciones independientes por los derechos civiles, los movimientos antirracistas y lo que, de acuerdo a Eric Hobsbawm, representa la gran revolución cultural del siglo XX, el feminismo.

Desde entonces, todo cambió, o se fue transformando (no sé decirlo porque, en realidad, no sé cómo ocurrieron las cosas). Los cambios que se produjeron fueron tan drásticos que, en verdad, haría falta más tiempo para analizarlos con cierto nivel de entendimiento. Por eso, la vigencia de los estudios culturales debería fundamentarse en la capacidad que han tenido de contar e intentar explicar lo que está aconteciendo en el marco de ciertas prácticas sociales y culturales periféricas, usando los mejores recursos y conceptos teóricos disponibles porque, es innegable, que no dejan de surgir fenómenos culturales que superan los cálculos de la imaginación más osada, en medio de un proceso paulatino de globalización de la información massmediática, la economía capitalista y la cultura de masas.

El impacto del desarrollo y la capacidad de influencia que han tenido estos tres elementos modificaron las prácticas sociales y la manera de vivir y de relacionarnos entre nosotros como nunca antes en la historia de la humanidad. Justamente, por la implicancia de estas transformaciones, los estudios culturales han tenido que responder a las demandas de los nuevos tiempos, aprovechándose de manifestaciones ya estudiadas o existentes, adaptándolas a un contexto de fenómenos culturales insurgentes, cargados de elementos contraculturales y contradictorios, y cuidando de salvaguardar el principio más importante de estos estudios: la complejidad. Esto porque los estudios culturales surgieron de la tentativa de aprender a pensar la vida social y la condición humana en función de la complejidad, rechazando cualquier forma de pensamiento basada en la universalidad y el reduccionismo (como las identidades nacionales).

En tal sentido, son varias las razones por las cuales la construcción de las identidades nacionales se ha ido sustituyendo a nivel global. Una de ellas es la cuestión de las identidades de género, a la que, además, se asocian el movimiento LGBT y la condición *queer*. Junto a estas razones, tenemos la problemática de la crisis climática, la lucha contra el avance de la “ultraderecha” o las migraciones. Ante estos asuntos, no hay duda de que la realidad social ha sido modificada, trastocada, por un imaginario “identitarista” –que no identitario– que ha ido cambiando la dinámica política y cultural de los últimos veinte años. Desde sus orígenes, los estudios culturales fijaron su atención en ciertas cuestiones de etnia, clase, género y cultura, con el objetivo de abordar los problemas sociales que se desprendían de esos tópicos de estudio. Hoy en día, nadie se pregunta si es o no latinoamericano; la cuestión pasa por otros referentes de identidad.

¹ Poeta, traductor, editor, investigador y profesor universitario de lengua española y literatura. Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Magíster en Literatura Venezolana y Doctor en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales por la Universidad de Carabobo. Identificador ORCID: 0000-0001-7154-0053.

La globalización también trajo consigo otros asuntos más restringidos a la problemática que asumen para sí ciertas minorías culturales, y ha provocado un tipo de desarraigo de los segmentos económicos y culturales respecto de las sociedades nacionales, lo que ha dejado aún más marginados e invisibilizados que antes a todos esos grupos sociales más pobres y apartados del mundo postcapitalista moderno. Ante este panorama tan –digamos– esterilizado y compartimentado, habría que ser prudentes para no caer en cualquier forma de reduccionismo, porque se trata de coyunturas específicas, asociadas a las circunstancias de vida e intereses de ciertos grupos sociales bien definidos, formas de existencia y convivencia en las que se reconocen ciertas maneras de relacionar que son, a veces, contradictorias.

Los estudios culturales siempre han girado en torno a la cuestión del margen, para enfocarse en estudiar aquello que ocurre en las orillas sociales. Sin embargo, en el contexto de esas periferias sociales, cuyos habitantes trabajan jornadas diarias de ocho horas y semanales de 40, enfrentando los pesares de la cotidianidad, la lucha de clases parece haber quedado en el pasado, como si la hubiésemos superado. Por eso vemos que, en ciudades como San Pablo, Buenos Aires, Ciudad de México, Nueva York, París, Tokio, Berlín, Roma, Caracas y Lima, los movimientos sociales se han distanciado tanto de la dura realidad que prevalece en sus periferias urbanas que, hoy en día, parecen desconocerse mutuamente. Ya nadie marcha por la precarización del trabajo doméstico, los repartidores de comida en bicicleta, los choferes de aplicaciones de transporte urbano, los peluqueros a domicilio ni las trabajadoras sexuales, ni por los migrantes sin seguridad social que se agolpan en las periferias urbanas. En cambio, las protestas y debates públicos se centran en las declaraciones homofóbicas y retardatarias del presidente de Argentina en Davos, mientras que todavía hay más de dos mil millones de personas sin acceso al agua potable en el tercer mundo, y millones de refugiados que deambulan por la frontera entre Estados Unidos y México en busca de un permiso de residencia. Esos asuntos fundamentales perdieron legitimidad y resulta sorprendente constatarlo: es como si el mundo hubiese asumido que ya superó esas problemáticas estructurales.

Los estudios culturales surgieron hace más de medio siglo en Inglaterra con el objetivo fundacional de reformular el sentido singular y unilineal de los conceptos de civilización y cultura, y asociarlos a un modelo más pluralista que encarnase la diversidad de la vida moderna e incluyera todas aquellas prácticas de comunicación, lenguaje y arte que habían sido consideradas expresiones marginales y periféricas, por ser derivadas de procesos sociales secundarios e intrascendentes. Desde entonces, el objetivo ha sido investigar aquellos procesos reales y complejos mediante los cuales una “cultura”, cualquiera que sea, o una “ideología”, cualquier también, manifiestan sus formas de expresión y la producción de sus fenómenos materiales e inmateriales. Es decir, los estudios culturales mantienen su vigencia porque continúan analizando las prácticas y relaciones sociales que se producen, no solo en el contexto social de una cultura o una ideología, sino también en aquellos estados y obras que se reproducen en la vida social.

Estudiar las formas artísticas específicas y los procesos de reproducción cultural y social de los que surgieron esas formas fue su objetivo inicial. Otro de sus propósitos fue profundizar en los problemas generales y específicos de la organización cultural, así como los sistemas significantes presentes en los tipos especiales de formación social. Hace algunos años, Renato Ortiz afirmaba que era imposible entender el proceso de mundialización de la cultura como una homogeneización de los gustos, hábitos culturales, prácticas sociales, preocupaciones y causas de lucha. Sostuvo que era poco probable, o casi inimaginable, que llegásemos a vivir una realidad unidimensional. Sin embargo, a la luz de los tiempos actuales, considero que en ese detalle tan particular se equivocó.

En el contexto latinoamericanista, autores como Martín Barbero consideraban que, para entender los fenómenos culturales en esta parte del mundo, era necesario pensar América Latina a partir de la economía política; es decir, desde la perspectiva de una política que se enlazara con la economía siguiendo a Marx y que se enfocara en la cultura y sus manifestaciones. Ahí, en ese foco, se irían a configurar los estudios culturales porque se basarían, precisamente, en la tentativa de eso: juntar cultura y política, en, según sus propias palabras, arañar lo social y lo político desde y en lo cultural.

Tomando en cuenta estas raíces y objetivos fundacionales, decidimos dedicarle este número a ciertas formas de escritura que se han ido dando al margen de las preceptivas tradicionales. Formas de escritura y de expresión plástica y visual que se han ido expresando a partir de su singularidad experimental, su irrelevancia y su meta-interdisciplinariedad. Esto significa que han brotado en las ranuras intersticiales de las formaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias del siglo pasado, a partir de una serie de coyunturas sociales, aquellas que en un principio dieron origen a los estudios culturales.

Sabemos que cuando mencionamos el término coyuntura nos referimos a un concepto que proviene de las ciencias sociales y que fue adoptado posteriormente por los estudios culturales. Este término se refiere a aquellos fenómenos que se develan en un momento histórico determinado, como un evento ocasional que se manifiesta en oposición a determinadas formas estructurales y orgánicas, en un espacio y momento ubicados entre situaciones específicas. Una situación en la cual ocurre una lucha entre una vieja y una nueva realidad. Por tanto, más que un evento en desarrollo, la coyuntura es algo que comienza a surgir de manera irrevocable. Pero eso no es lo importante; lo relevante de las coyunturas es que de ellas se desprenden discursividades, formas de escribir, de componer expresiones estéticas y comportamientos. Surgen tendencias y formas experimentales, transgenéricas, que no son más que la manifestación de una crisis orgánica y coyuntural, constituida por la articulación de múltiples crisis materiales, discursivas y fenomenológicas que, a su vez, tienen sus propias formas de expresión.

Es por esa razón que nos pareció interesante elegir una serie de textos, escritos casi todos por mujeres, en los que se reflexiona sobre algunas de esas discursividades que se desprenden de ciertas coyunturas, de una realidad emergente, producto de una crisis orgánica que, colateralmente, ha generado una serie de construcciones narrativas y estéticas, que son producto de la crisis de un sistema de representaciones políticas, intelectuales y culturales que opera y se manifiesta en todos los niveles de la comunicación humana, con una lógica fractal.

El número comienza con un texto sobre el sentido que le ponemos al nombre de las cosas, cómo adaptamos nuestras sensaciones y problemas no definidos al nombre que les encontramos y al sistema imaginario asociado a ese sistema de sentido. Luego, pasa por una relectura del epistolario formado por una serie de cartas que intercambiaron entre sí Sigmund Freud y la irresistible Lou Andreas-Salomé, en una especie de espiral erótica sublimada por la atracción intelectual. Posteriormente, transita por el estilo expresionista del pintor venezolano Félix Royett y su mirada en tiempos de pandemia, sus temores, su angustia inmanente arrojada hacia el afuera, hacia la existencia encarnada en sus sublimes figuras circundadas por la muerte y el desasosiego. De ahí, pasa a la escritura fragmentaria, reconocida en la estrategia discursiva de ciertos autores asociados a las vanguardias experimentalistas de América Latina. Después, se asoma a los albores de la modernidad argentina para revisar la columna «Bocetos femeninos» de la poeta Alfonsina Storni en *La Nación*, con el fin de estudiar y evidenciar algunas formas de enmascaramiento de la cultura patriarcal. Le sigue una reflexión sobre el cine moderno, que ha dejado atrás el

tradicional *happy ending* para convertirse en un espejo de la decadencia humana y el placer de odiar, mostrando cómo la tragedia y el sufrimiento ajeno son una vía para comprender las pulsiones sociales de nuestro tiempo. Al final, el volumen cierra con dos artículos dedicados a las poéticas del presente. El primero se centra en una propuesta dual e indeslindable que deriva de la interacción entre poesía y fotografía, y abre las puertas a la memoria traumática de un país que tiende a resonar sin centro. El segundo se presenta como la respuesta de la dignidad lastimada de un poeta ante un desastre político, como la crítica descarnada de un hombre o un murciélago que sabe que solo la germinación del silencio tiene sentido.

Ante este abanico que se ha ido abriendo, intentamos evidenciar la escritura que refracta algunos fenómenos de transformación que exigen ser interpretados y redefinidos. Procuramos abordar las claves de la escritura coyuntural de un presente que se manifiesta en una discursividad heterogénea, descentrada, hecha con un lenguaje de fragmentos, pedazos, irrupciones y rupturas. Además, buscamos especificar las claves del presente de una atmósfera cultural inconsistente, movable, separada de la cuestión social y marcada, atravesada por los afectos, por los vestigios de cierto cansancio, de un decir elusivo que la atraviesa. Nos referimos a las variables de una discursividad que no tiene nada que ver con la preocupación secular por aquello que alguna vez llamamos cultura, sin el más mínimo atisbo de duda.

Tema Central

Reescrituras

Los mundos que fabricamos¹

The worlds we make

Alejandra Borla² 

Fundación Cultura Analítica, Salta, Argentina
aleborla@gmail.com

Recibido: 21/1/2025

Aceptado: 4/3/2025

RESUMEN

Este artículo se apoya en la conceptualización freudiana sobre la falsa dicotomía entre lo individual y lo colectivo, así como en la teoría lacaniana del discurso, para plantear que existen una serie de variaciones en la manera en que cada sujeto puede posicionarse frente al orden dominante –el significante amo– y su capacidad de consentir o resistirse a su reproducción. A partir de estos fundamentos, se aborda cómo el discurso y el lenguaje estructuran tanto la subjetividad como las posibilidades de transformación social. Asimismo, se explora la incidencia de fenómenos culturales y lingüísticos contemporáneos en la configuración de identidades, subrayando la tensión permanente entre integración e impugnación del orden simbólico establecido.

Palabras clave: discurso, lenguaje, Lacan, Freud

ABSTRACT

This article draws on the Freudian conceptualisation of the false dichotomy between the individual and the collective, as well as Lacanian discourse theory, to argue that there are a number of variations in the way each subject can position themselves in relation to the dominant order –the master signifier –and their ability to consent to or resist its reproduction. From these foundations, it addresses how discourse and language structure both subjectivity and possibilities for social transformation. It also explores the impact of contemporary cultural and linguistic phenomena in the configuration of identities, underscoring the permanent tension between integration and contestation of the established symbolic order.

Keywords: discourse, language, Lacan, Freud

¹ El título está tomado de una actividad realizada en la Fundación Cultura Analítica (Salta, Argentina, 2023) en la que participé como panelista. Este escrito es una versión revisada de esa presentación.

² Practicante del psicoanálisis. Miembro de la Fundación "Cultura Analítica", institución que fundó en el año 2008. Actualmente dirige la editorial de esa Fundación y es asesora y supervisora en Atención Analítica Salta, dispositivo de asistencia e investigación en psicoanálisis. Durante su gestión en el Centro de Investigación y Docencia Salta, del Instituto Oscar Masotta (2002/2010), dirigió la revista Diagonal, el psicoanálisis en la cultura.

*No es lo mismo ser rebelde en América Latina que serlo en Europa.
Ni las obsesiones parecen perdurar con independencia del lugar en que nacen.*

José Luis Valenzuela

La estructura del lenguaje es interhumana, una verdad de Perogrullo que suele olvidarse cuando creemos que la lengua que habitamos es única. Ahora bien, no existe aquello de que lo individual va por un lado y lo colectivo por otro. Somos producto del lenguaje en el que estamos inmersos desde antes de nacer; ese “caldo de lenguaje” constituye la cultura. Desde Freud se comprende que la psicología individual es también –y siempre– psicología social:

La oposición entre psicología individual y psicología social o de las masas, que a primera vista quizá nos parezca muy sustancial, pierde buena parte de su nitidez si se la considera más a fondo. Es verdad que la psicología individual se ciñe al ser humano singular y estudia los caminos por los cuales busca alcanzar la satisfacción de sus mociones pulsionales. Pero sólo rara vez, bajo determinadas condiciones de excepción, se puede prescindir de los vínculos de este individuo con otros. En la vida anímica del individuo, el otro cuenta, con total regularidad, como modelo, como objeto, como auxiliar y como enemigo, y por eso desde el comienzo mismo la psicología individual es simultáneamente psicología social en este sentido más lato, pero enteramente legítimo. (Freud, 2003, p. 2563)

Lacan modaliza una idea equivalente en algunos de sus aforismos: “el inconsciente es el discurso del Otro”, y también “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, y aun, “el deseo es deseo del Otro”. El sujeto, así, aparece como efecto de la palabra. Si se expusiera este planteamiento como un silogismo, podría ser más o menos así: el inconsciente, el modo más particular de un sujeto de estar en relación con el Otro (figura que, por estar escrita con mayúscula, remite a un universal) está estructurado como el lenguaje de la sociedad en la que ese sujeto habita; y es, a la vez, el vehículo del deseo en cada uno. Aunque quizás no siempre fue esa la intención original de Lacan, sirve presentarlo así en este contexto.

El inconsciente es transindividual, es «el discurso del Otro» y, bajo ese principio, el lenguaje es capaz de crear y dar forma a las cosas, al mundo y a los propios sujetos. Por otra parte, aunque no sin él, el discurso puede reconocerse como ese dispositivo que realiza esta operación, dando sentido a las palabras que se profieren. Por esa razón, conviene precisar la noción de discurso en psicoanálisis, ya que, para Lacan, el discurso excede la palabra como simple enunciado. La formulación de las cuatro modalidades del discurso (del Amo, de la Histórica, Universitario y del Analista) pone en cuestión la idea de un discurso absoluto, en tanto no hay La Verdad, sino aquello que cada sujeto toma como una verdad a partir de su posición en un discurso.

Mediante el instrumento del lenguaje se instaura cierto número de relaciones estables (...) algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas. Estas no son necesarias para que nuestra conducta, eventualmente nuestros actos, se inscriban en el marco de ciertos enunciados primordiales. (Lacan, 1992, pp. 10-11)

Se trata, entonces, de un aparato que funciona por las relaciones entre sus términos (sujeto, significante amo, saber y objeto) a partir del lugar que ocupan en un discurso (agente, trabajo, producción, verdad) y que

no tiene nada de impuesto, como se diría desde cierta perspectiva, nada de abstracto respecto de ninguna realidad. Por el contrario, está ya inscrito en lo que funciona como esa realidad de la que hablaba hace un momento, la del discurso que ya está en el mundo y lo sostiene, al menos el mundo tal como lo conocemos. (Lacan, 1992, p. 13)

Sin embargo, no todo se agota en el Otro normativo de la matriz neurótica; no se trata de caer en el estructuralismo. Freud advirtió sobre la oscura tendencia humana a la servidumbre voluntaria y, en *El malestar de la cultura* (2003), señaló que el hombre

no es una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osaría defenderse si se le atacara, también [entre sus disposiciones pulsionales] debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no es solamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, explotar su capacidad de trabajo sin retribuirla, y aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento. (p. 3046)

Esto significa que los fenómenos sociales son variados ya que, en los intentos del sujeto por encajar con los imperativos de la época, puede producirse un particular desarreglo subjetivo expresado en sus síntomas, su demanda y, por qué no, sus quejas. Es posible constatar también cómo lo que el sujeto considera su sufrimiento se modaliza según las categorías puestas en juego en cada época por ciertos discursos sociales. Ya lo decía Freud: el bien-estar en la cultura es el mal-estar del sujeto.

Para Bárbara Cassin (2014), una lengua no es simplemente un medio para comunicarse: es también una cultura, un mundo de frases, de ritmos que difieren. A partir del momento en que se considera que una lengua dibuja un mundo, uno se vuelve muy prudente, muy atento:

Una lengua materna es una cosa que no se parece a ninguna otra, aun cuando no pertenece y cuando, por suerte, existe más de una. Porque existe más de una, el mundo es más interesante, más variado, más complicado. Esta complicación nos prohíbe creer que somos los únicos que poseemos la verdad. (2014, p. 31)

Encontramos esto también en relación con la impregnación de palabras que, a través de personajes exitosos socialmente o de periodistas reconocidos por el marco referencial político-ideológico de quien los usa, instalan expresiones sobre las cuales no nos detenemos a pensar demasiado. Por ejemplo, no hace mucho la expresión "claramente" comenzó a ser usada y repetida en el ámbito periodístico, sin pensar en las resonancias de transparencia, coherencia y acuerdo tácito sobre la veracidad de los dichos. Actualmente, el "tuki", de la mano del "está todo bien", "lo que se hace fácilmente, sin complicaciones" o lo que se dio en llamar "lo políticamente correcto", obliga a compartir ciertos códigos sociales para evitar la exclusión.

"Planteada la dicotomía en términos excluyentes, al sujeto solo le cabría la mítica elección entre la privacidad autista y el total despojamiento de su singularidad en la homogeneidad del *socius*. Se trata, claro está, de una dicotomía puramente teórica" (Valenzuela, 2021, p. 89). En ese cruce entre la lengua (del Otro) y la lengua particular (del sujeto), algo se cortocircuita y no "entra" en el código. Claro que tener un lugar en el Otro, ser incluido, es una manera de eludir la exclusión inherente a la estructura misma, lo que en el sujeto remite a la castración: la propia, por no ser "suficientemente bueno" para pertenecer al conjunto, o la del Otro, que no llega, por estructura, a responder a nuestra demanda. Así, el ser humano se debate entre el rechazo a la alienación y el temor a la separación, es decir, entre el hábito y el riesgo, sin advertir que sin alienación no hay posibilidad de separación y que, sin el hábito, no hay oportunidad para la contingencia que abre el potencial de emergencia de lo nuevo.

Surge, ahora, la pregunta: ¿es posible "darle la vuelta al guante" y forjar un sujeto colectivo que se despegue del signifiante amo, ordenador, es decir, que no descansa en la inercia identificatoria? Esta es una posibilidad, cabe decir, no forzosamente sencilla de alcanzar sin que derive en aislamiento o segregación, pues el ideal y el gregarismo no se socavan fácilmente. ¿Cómo, entonces, mantener una distancia fecunda con ese Otro que tanto exige para acogernos? En términos de Jacques-Alain Miller, ¿cómo rebelarse de buena manera ante el encuentro con lo imposible de soportar? (Miller, 2012, p. 171).

Pienso en ese juego infantil que se conoce como “¿en qué se parecen...?”, donde se busca lo común en cosas aparentemente disímiles. Entonces, ¿qué ramillete obtendríamos con Eugenio Barba (director de teatro) y su “archipiélago de islas flotantes”³, Vila-Matas y su conversación con Jean Echenoz, la llamada generación Beat y Germán García (escritor y psicoanalista)? En principio y rápidamente, se parecen en que llevan la marca de cierta “pasión inútil”, esa que traza a su alrededor el círculo de la diferencia inocultable. Trasponiendo la línea, hallamos lo irreductiblemente *otro*, aunque este hable la misma lengua. Al respecto, Valenzuela (2021) dice:

El Orden Simbólico que estructura la cultura dominante entre lo real de la economía y lo imaginario de la ideología, es una alteridad con la que se confrontan, un Otro legislador que habla su propio discurso y ante el cual habrá de enunciarse un decir divergente. (p. 86)

Si seguimos a Valenzuela en su antropología teatral, el *Odin Teatret* era, propiamente, un teatro de provincias, atendiendo a esa genealogía etimológica que deja oír la palabra “provincia”: el rumor del lugar que el imperio reserva a sus vencidos. Más aún, los grupos del “Tercer Teatro” eran provincias en las provincias, puesto que muchos de ellos insertaban su condición artísticamente periférica en diversas periferias socio-políticas.

El grupo barbiano era una organización cerrada a sus vecinos, pero sus miembros seguían exponiéndose a las “profundas transformaciones” de la historia, pues es únicamente esta capacidad de reorganizar en el interior todos los aspectos que regulan la convivencia, lo que permite a un grupo adaptarse al exterior sin depender totalmente de este. Los pequeños grupos de actores se abrirían, así, como pequeñas trampas en el corazón mismo de nuestra sociedad. (Valenzuela, 2021, p. 23)

Lo que en el fondo les resultaba inadmisibles a esos actores del Odin era suponer que existiera “una Palabra literaria que pretenda legislar sobre el discurso de los gestos y una Palabra crítica que intente medir sus productos escénicos con un patrón estético o temático más o menos universal” (Valenzuela, 2021, p. 819). La oposición a la Palabra sería así un modo de situarse ante el Poder, porque allí residiría la dimensión política del Tercer Teatro. Este movimiento fue representado por un grupo conformado por actores de diversos países que llevarían su espectáculo por todo el mundo. Este alejamiento de su lengua materna hace del Odin un grupo que experimenta el exilio de su propio idioma, lo que ya los coloca a una distancia oportuna del Otro y de sí mismos.

En el libro *El juego del otro* (2010) conversan y reflexionan cuatro de los más destacados e influyentes escritores de la segunda mitad del siglo XX: Paul Auster, Enrique Vila-Matas, Barry Gifford y Jean Echenoz. ¿Y sobre qué? Sobre el placer de la impostura, el difícil arte de la imitación o la sana reinención del plagio. En otras palabras, sobre el escritor y su sombra: el impostor que gira alrededor de diversos personajes del mundo literario para cernir el uso de la palabra impostura (el placer de la impostura, el difícil arte de la imitación o la sana reinención del plagio). Lo que más me interesó del libro fue la conversación entre E. Vila-Matas y J. Echenoz, porque aborda directamente la impostura como apropiación de un relato a los fines de construir uno nuevo, donde la identidad de los personajes “reescritos” se funda en la vida de alguien o en lo que alguien escribió sobre sus vidas. Así, Vila-Matas conversa con Echenoz y recuerda una anécdota que transcurre en el bar “El avión”, de Buenos Aires; dice que, dado que ese bar ya no existe y “tuvo una existencia fugaz”, lo único que podría salvarlo de la suposición de que su relato es una

³ A mediados de la “década prodigiosa”, Barba –quien venía de pasar unos años observando el trabajo de Grotowski en Polonia– reunió a un grupo de aspirantes a actores rechazados por el Conservatorio de Oslo y fundó una compañía que más tarde tendría por prójimos a muchos otros desheredados del establishment teatral dispersos por el mundo; ese archipiélago flotante que en 1976 sería bautizado Tercer Teatro. Las islas de este archipiélago son grupos de actores y directores que, en la mayoría de los casos, no han recibido una formación profesional institucionalizada, no siendo, sin embargo, meros aficionados. No sería un estilo ni unos presupuestos técnicos compartidos lo que tipificaría a este movimiento, sino una actitud, un modo de situarse ante y en el trabajo escénico, centrándolo en la edificación de una cultura del actor.

impostura es que su entrevistado también lo recuerde: "Lo recuerdo como si hubiera ocurrido ayer por la noche", responde Echenoz, aceptando la complicidad que le proponen. Pensé, entonces, ¿nuestra realidad tiene también la fugacidad de un recuerdo? ¿Necesitamos a otro para constatar que existió?

Vila-Matas trae otro recuerdo, esta vez de una anécdota contada por su interlocutor, en la que rescata una escena: en una visita a su mecánico, la mujer de este le ofrece una silla para esperarlo. Al sentarse, el perro de la casa quería subírsele encima, a lo que la mujer comenta: "A estos perritos les encantan las rodillas". Esta escena es luego recuperada por Vila-Matas para usarla en un cuento. Por cómo lo dice, el cuento mismo ("el marco de ficción") estuvo construido para poder usar esa imagen. "Sin darme cuenta pasé a olvidarme de mi impostura y de qué garaje había salido, y fui lentamente apropiándome de la frase". Por su parte, Echenoz había utilizado esa misma frase, pero pronunciada ya no en un taller de coches, sino en un avioncito (aquí su gusto particular por los aviones y los aeropuertos). "Esto es una prueba de que se puede reciclar todo en las circunstancias más diversas", dice, y disiente con el uso de la palabra "impostura" para referirse a una frase que se toma prestada. "Aquí estamos hablando de nuestro trabajo mismo: captar, robar, apropiarse, desviar, romper en mil pedazos la percepción del mundo y reunir esos pedazos en un orden diferente para dar una imagen reconstruida de ese mundo" (2010, p. 19).

La generación Beat, un movimiento de contracultura que surgió en Norteamérica en los 50 y en Argentina en los 60⁴, es nombrada por Juan Sasturain como "un grupo revulsivo de la segunda mitad de los cincuenta". Tomo entonces esa palabra, revulsivo, para establecer cierta ligazón entre el lenguaje y la escritura, pero, sobre todo, entre la palabra –oral o escrita– y el cuerpo. Una palabra pulsional, que nos afecta con ese "eco en el cuerpo" porque hay un decir.

Como sea, lo interesante son las modalizaciones que tuvo el término *beat*. *Beat*, en inglés, significa ritmo, latido, golpe; los *Beats* tomaron el sentido de su uso en el *underground*: cansado, abatido, pobre, exhausto; hasta ahí, es el cuerpo puesto en juego. El "sistema", por su parte, pone en juego el término *beatnik* para parodiar y desprestigiar el movimiento ya que, al aludir al Sputnik, sugería una condición antiestadounidense y comunista (Federico Barea en *Déjalo Beat*). Es con la palabra que se construyen mundos.

El abuelo de Burroughs había inventado la famosa máquina de calcular que llevaba su apellido como marca, pero sus padres habían vendido casi todas las acciones y apenas le pasaban un estipendio de 200 dólares. El padre de Ginsberg, Louis, era un poeta tradicional, y Ginsberg, quien deseaba ser un poeta dentro del molde tradicional que le agradaba a su padre, vivía atormentado por el miedo a la locura que había visto en su madre y con el deseo de llevar una vida normal, casarse con una mujer y tener hijos. Pensaba que, mediante largos tratamientos psicoanalíticos, podría curarse de sus tendencias homosexuales cada vez más claras, pero la figura clave para resolver los dilemas que lo atormentaban fue el psiquiatra Philip Hicks, que le preguntó qué quería hacer en realidad. Reconoció que deseaba vivir con Peter Orlovsky, dejar su trabajo en publicidad y escribir poesía. "¿Por qué no lo haces?" fue la pregunta liberadora. A partir de allí, los trozos en conflicto comenzaron a combinarse y potenciarse y "la culpa oculta abrumadora se convirtió en la necesidad de expresar lo oculto, aquello de lo que solía hablarse

⁴ En Argentina este movimiento aparece en los años 60, como movimiento de contracultura del que participaban artistas plásticos y escritores no académicos que reivindicaban la literatura maldita contra el sentido común y la rutina, a través de dos grupos: Opium y Sunda, y que tenían como centro el Bar Moderno (Museo del libro y de la lengua). En teatro, hacia fines de los 60, la revolución social recorría nuestros escenarios imponiendo la creación colectiva, como "un género en sí, una manera de hacer teatro en contacto con una realidad siempre distinta", y nace en Córdoba el Libre teatro libre, con María Escudero como coordinadora.

en un conversación pero nunca escribirse, en especial los aspectos sexuales" (Gandolfo, 2010, p. 14).

El padre de Jack Kerouac le pronosticó, antes de morir de cáncer, que jamás sería escritor; su madre, quien estuvo siempre allí para recibirlo, detestó a la mayoría de sus amigos y arruinó con su mera presencia (o ausencia) sus relaciones con otras mujeres. Según James Campbell, Kerouac decía que "quería que una novela real de Jack Kerouac se transformase en una imaginaria de Wolfe y Melville, para poder situarse en ella como personaje".

De este ramillete, nació la generación *beat*, "que rompe la cristalería de las buenas conciencias". Dice Elvio Gandolfo (2004):

Como Burroughs o Kerouac, toda la poesía "beat" suele irse y volver, una y otra vez. No es necesario ser taoísta para percibir la sístole y diástole del campo cultural, literario, poético y social, histórico. Por su alto juego con los temas de una hipotética "poesía civil", el momento parece hoy especialmente apto para volver. No solo en Estados Unidos hay un regreso de las actitudes rígidas, del ánimo simplificador y además bélico. De modo consecuente, retornan los sueños de felicidad conformista, esta vez consumista, que caracterizaron a los '50 pero que ahora suelen convertirse en pesadillas no muy disimuladamente autoritarias. Como un martillo, el terrorismo golpea una y otra vez. (p. 21)

Burroughs solía ser el pie a tierra del entusiasmo, a veces ingenuo, de los jóvenes Kerouac o Ginsberg. Este último le preguntó un día: "¿Qué es el arte?". Parsimonioso, Burroughs contestó: "Una palabra de cuatro letras". alguna vez leí una respuesta así cuando le preguntaron a un psicoanalista qué es el amor: amor filial, nunca recibido o prodigado en su medida adecuada; amor a una causa, sin descuidar su amante, el ideal; amor entre diferentes, aun cuando se sueñen iguales; amor de transferencia, antiguo amor lanzado a la búsqueda de lo nuevo.

Arte/Amor: el psicoanálisis, para otra cosa... Arte tomado como modelo, como modelo para otra cosa. Esta expresión, proferida por Jacques Lacan, es retomada por Germán García en su libro *El psicoanálisis entre vanguardias*: se trata de situar al psicoanálisis entre las vanguardias "que convierten la ausencia de institución en una institución eficaz" (García, 2019, p. 17). En una entrevista radial, Eduardo Aliverti (2019) le pregunta a Germán García, a propósito de su estadía en España y París en el 79, si considera esos tiempos "un exilio o una decisión absolutamente voluntaria". Germán le responde que voluntario es mucho decir, que para él fue "pura coincidencia o accidente, ya que, en el 76, tuvo razones para inquietarse, como todo el mundo; ¡bah! todo el mundo que uno habitaba, porque también eran parte del mundo los que creaban esa inquietud" (2019).

Más adelante, a propósito del ingreso en Argentina de ciertas categorías de la llamada salud mental, concretamente la categoría de bipolaridad –versión nueva de la antigua maníaco-depresiva– cuenta que:

en el 99, viene un equipo de gente para hacer análisis de gente que fueran bipolares, y se dan con qué ¡en Argentina no existía esa clasificación! Cómo resuelven el problema: publican en una revista "científica" y crean la bipolaridad; al poco tiempo todo el mundo utilizaba esas categorías. (García, 2019)

Agrego que, de esta manera, se reemplazó una siempre intermitente felicidad cotidiana por una categoría psicopatológica. Cuestiones de intensidad "casualmente" descuidadas.

En esa misma entrevista, Germán García dice más: “Es así como el nombre hace a la cosa, en el sentido de que cuando le ponemos nombre a algo, adaptamos nuestras sensaciones y problemas no definidos al nombre que encontramos, al sistema imaginario en que uno se introduzca” (2019). Este sistema, que antes era regulado por un significante al cual el sujeto podía identificarse dentro de ciertas coordenadas simbólicas, hoy explota en una multitud de formas de gozar que establece “comunidades de goce” sin más ley que la hegeliana ley del corazón.

Referencias

- Auster, Paul; Vila-Matas, Enrique; Echenoz, Jean; Gifford, Barry; Klee, Paul y Calle, Sophie. (2010). *El juego del otro*. Errata Nature.
- Cassin, Barbara. (2014). *Más de una lengua* (V. Waksman, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. (2003). El malestar en la cultura. En *Obras Completas*. Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1930).
- Freud, Sigmund. (2003). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras Completas*. Biblioteca nueva. (Trabajo original publicado en 1930).
- Gandolfo, Elvio. (Selección, traducción y prólogo). (2004). *Poesía Beat*. Ediciones Colihue.
- García, Germán. (2019). *Entrevista a Germán García por Eduardo Aliberti* <https://archive.org/details/decimequiensosvos-archive/20140511garcia.mp3>
- García, Germán. (2019). *Para otra cosa. El psicoanálisis entre las vanguardias*. OTIUM ediciones.
- Lacan, Jacques. (1992). *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis*. Editorial Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. (2012). ¿Cómo rebelarse? *Revista Freudiana* (65), 171-178.
- Valenzuela, José. (2021). *La mirada antropológica. Lecturas sobre tercer teatro y antropología teatral (1987-1995)*. UNR editora.

Jugar las cartas. Notas sobre el epistolario entre Sigmund Freud y Lou Andreas Salomé (1911-1937)

Playing with Letters. Notes on the epistolary between Sigmund Freud and Lou Andreas Salomé (1911-1937)

Antonella Sorrentino¹ 

Universidad Católica de Salta, Salta, Argentina
asorrentino@ucasal.edu.ar

Recibido: 21/1/2025.

Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

Este artículo examina la función de la carta en la escritura y el psicoanálisis desde la perspectiva de Jacques Lacan y la correspondencia epistolar de Sigmund Freud con Lou Andreas-Salomé. Se presenta la noción lacaniana de la *lettre* como un elemento sin significado fijo que estructura el discurso y distingue entre destinatario y destino en la comunicación epistolar. Se analiza la correspondencia de Freud, que revela no solo su pensamiento sino también relaciones intelectuales y afectivas, destacando la relación con Lou como un monólogo dirigido a sí mismo que refleja la ambigüedad del lenguaje. Además, se contextualiza la figura de Lou Andreas-Salomé, su formación intelectual y su influencia en el psicoanálisis, al subrayar cómo forma parte del proceso de escritura de Freud. La investigación se basa en análisis teóricos y fuentes epistolares, y concluye que la carta es un acto complejo de lectura y escritura.

Palabras clave: cartas, psicoanálisis, escritura

ABSTRACT

This article examines the role of the letter in writing and psychoanalysis from the perspective of Jacques Lacan and Sigmund Freud's correspondence with Lou Andreas-Salomé. It presents Lacan's notion of the *lettre* as an element without fixed meaning that structures discourse and distinguishes between addressee and destination in epistolary communication. Freud's correspondence is analysed, revealing not only his thought but also his intellectual and affective relationships, highlighting his relationship with Lou as a monologue addressed to himself that reflects the ambiguity of language. Furthermore, the article contextualises the figure of Lou Andreas-Salomé, her intellectual formation and her influence on psychoanalysis, emphasizing how she is part of Freud's writing process. The research is based on theoretical analysis and epistolary sources and concludes that the letter is a complex act of reading and writing.

Keywords: letters, psychoanalysis, writing

¹ Practicante del psicoanálisis. Profesora y Licenciada en Psicología, Especialista en Drogodependencias (UNT), Especialista en Psicología Clínica, Magíster en Clínica Psicoanalítica (UNSAM). Docente adjunta a cargo de Psicolingüística y Seminario I: Lenguaje y psicoanálisis. Ayudante docente de Historia de la psicología en la Carrera de Psicología UCASAL.

En la clase del 20 de diciembre de 1961 del Seminario 9 sobre *La identificación*, Lacan habla sobre la función de la *lettre*² como determinante en "la estructura psíquica del sujeto". Allí, toma el carácter idiótico del nombre propio para situar a la letra como aquello que no tiene significación y que le otorga un carácter distintivo. Esto nos da una idea de por qué en el cuento de Poe "La carta robada" (2014) nunca se llega a conocer el contenido de la carta, su sentido. La carta adquiere un valor de acuerdo a quien la porta; en ese juego de intercambios cumple una función: llegar a destino.

Que la correspondencia sea llamada de esa manera resulta paradójico, ya que la función de la escritura epistolar no es solamente la de la comunicación sino también la potenciación de la ambigüedad del lenguaje. Suponer que una carta es un medio de comunicación implicaría caer en la trampa de creer en la correspondencia entre significado y significante. Esta es una correlación que Lacan cuestiona cuando propone sus modificaciones al signo lingüístico de Saussure³.

La práctica epistolar no es un diálogo entre dos personas, sino entre lugares del discurso. Ricardo Piglia (2014) señala en uno de sus ensayos, titulado "Un relato sobre Kafka", que las cartas que el escritor checo le dedicó a Felice Bauer entre 1912 y 1918 no fueron dirigidas a ella sino a una lectora que él se inventó. No se trata, entonces, de Felice Bauer sino de ese lugar que Kafka construyó como destino de su escritura. Esto quiere decir que destino y destinatario son dos lugares diferentes. En este sentido, podría entenderse al destinatario como un otro imaginario (el pequeño otro), mientras que el destino correspondería al gran Otro. Es así como se quiebra la idea de comunicación.

Nora Esperanza Bouvet explica en su texto *La escritura epistolar* (2006) que este es un género del discurso que puede definirse desde la ambigüedad; primero, porque implica la presencia en ausencia de alguien que no está y a quien se dirige una carta; y segundo, porque es un texto íntimo que puede volverse público. Por último, porque toda carta es una conversación oral que se produce por escrito.

¿A cuál conversación se refieren las cartas? A una conversación entre el autor y el lector. Las cartas son el resultado de esa conversación –ya lo he dicho– y de su registro inminente. Bouvet (2006) lo explica en estos términos: "sólo las cartas narran la historia por sí mismas" (p. 209). Antonio Oviedo (2013) define las cartas de Kafka como esos textos que fueron escritos al margen de su obra pero que forman parte de ella. Esas anotaciones serían la *marginalia* que el lector apunta en un libro y que, en un momento dado, comienzan a formar parte de la obra porque son la puesta en acto de su lectura.

La escritura al margen es incomprensible si se la considera separada del texto principal, si se la considera, para decirlo con un juego de palabras bastante común, al margen del pretendido texto principal. La correspondencia de Kafka, sostiene Elías Canetti en un estudio dedicado a las cartas enviadas a Felice Bauer, se halla al servicio de la creación literaria y esta aseveración toma como ejemplo que "El veredicto" haya sido escrito en medio de la euforia epistolar que estalla durante los primeros meses de la relación con Felice. (Oviedo, 2013, p. 273)

² Recordemos que la palabra letra y carta (*lettre*) son homofónicas en francés.

³ Lacan invierte el orden entre significado y significante, dando primacía al significante. Además, engrosa la barra de significación y quita tanto la elipse que envuelve al signo como las líneas de correspondencia.

Bouvet (2006) explica que, si bien las cartas fueron tomando protagonismo desde las obras de Shakespeare, en las que adquieren el estatuto de personajes, comienzan a circular como moneda corriente en la vida cotidiana de la modernidad a partir del siglo XVII, ya que "el desarrollo de la lectura de cartas entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII parece explicarse por el cambio de la relación que mantiene el lector con el texto" (Bouvet, p. 186). La carta (que aún se debate si se trata o no de un género), que, según Lacan, se presenta como el cuarto personaje del cuento "La carta robada" de Poe, es el elemento que rompe con el relato lineal, cambiando el lugar del lector y transformándolo en un lector participante, un colaborador activo en la construcción del relato.

Recordemos que el texto con el que Lacan decidió abrir el primer volumen de los *Escritos* (2005) es el "Seminario sobre la carta robada" de 1956, desafiando el principio de la cronología en que se produjeron. Armando Suárez explica que la organización y el orden de los textos de sus escritos obedecen a una intención didáctica precisa del autor. Intención que Lacan aclara en la *Obertura a los Escritos* en estos términos: "(...) quisiéramos llevar al lector a una consecuencia en la que sea preciso poner de su parte" (Lacan, p. 4). Intención que, además, revela la relación entre la lectura y lo epistolar. Probablemente a ello responda el título con el que Masotta reúne las seis clases sobre "La carta robada": *Introducción a la lectura de Jacques Lacan* (2009).

Iniciarse en el estudio del pensamiento de Lacan, para Masotta, consiste en una operación de lectura. El destino de la carta a la que se refiere Lacan en la obertura también se relaciona con una lectura: "Toca al lector dar a la carta en cuestión, más allá de aquellos a los que fue dirigida un día, aquello mismo que encontrará allí como palabra final: su destinación" (Lacan, p.3).

Las cartas de Sigmund Freud

Freud escribió numerosas cartas a distintos interlocutores. Se calcula que redactó más de 20.000 cartas a lo largo de su vida. Esta ingente correspondencia da cuenta no solo de sus proyectos, anhelos y debates sino también del desarrollo de su pensamiento. Según aquello que cuenta Peter Gay en su biografía sobre Sigmund Freud, Harold Blum –quien fue presidente de los archivos Sigmund Freud– dijo sobre las cartas a Martha Bernays que esa correspondencia "era la mayor colección de cartas de amor de la historia de la cultura occidental" (Gay, 1995, p. 878). Son clave en este inmenso corpus epistolar las "Cartas a sus hijos", la "Correspondencia Freud/Jung", las "Cartas a Wilhem Fliess", las epístolas que dirigió a Martha Bernays bajo el nombre "Cartas de amor" y la correspondencia que mantuvo durante más de veinte años con Lou Andreas-Salomé.

Lou Andreas-Salomé

Lou fue una mujer multifacética que formó parte del movimiento psicoanalítico y participó de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, es decir, en las célebres "Reuniones de los miércoles". Conoció a Freud en el tercer Congreso Internacional de Psicoanálisis, celebrado en Weimar en septiembre de 1911. A partir de ese primer encuentro, entablaron una relación de amistad que se consolidó hasta la muerte de Salomé en 1937. Como señala Gay (1995), en su biografía sobre Freud:

En una oportunidad, Freud calificó afectuosamente a Lou Andreas Salomé como una "musa" pero "Frau Lou" (como a ella le gustaba que la llamaran) era mucho más que la mujer dócil que brinda apoyo al genio; se trataba de una fecunda mujer de letras por derecho propio, dotada de una inteligencia impresionante, aunque excéntrica, y de una

no menos impresionante capacidad para asimilar ideas nuevas. Una vez atraída por el pensamiento de Freud, leyó por su propia cuenta sus escritos; Abraham, que la conoció en Berlín en la primavera de 1912, le comentó a Freud que nunca antes se había “encontrado con una comprensión tan amplia del psicoanálisis”. (p. 227)

La lectura de la correspondencia que compartió con Lou es inagotable, puesto que, como se planteó anteriormente, el llamado género epistolar rompe con la lectura lineal y es el lector de estas cartas quien puede construir el relato (en este caso, el relato de la historia del psicoanálisis). Son múltiples las lecturas posibles de estas cartas entre Freud y Lou Andreas-Salomé porque, como ya hemos sugerido, el género epistolar poco tiene que ver con la comunicación ya que “es un pretexto literario para encubrir formalmente un monólogo” (Saer, 2014, p. 233).

Las cartas, como dice Miller, siempre están dirigidas a uno mismo. La correspondencia Freud-Andreas-Salomé no escapa a este principio. Respecto de su relación, Dessal y Koop la caracterizan como de mutua inflexibilidad, en la que cada uno “habla de lo suyo”. Nora Bouvet lo expresa en estos términos:

No obstante, a pesar de las apariencias, la correspondencia solo “simula” dirigirse al destinatario; juega con su presencia, pero en realidad no hace sino retornar el mensaje a quien ha sido su destinador. Aunque se dirija a otro, la carta se envía primero para sí mismo. En este sentido, “el retorno al remitente” no es un accidente postal, sino una verdadera economía del comercio epistolar... (2006, p. 83)

Miller, en *Signos del goce* (2006), plantea que las epístolas enseñan cómo funciona el lenguaje, introduciendo el equívoco en el engaño de la comunicación. El significante vuelve siempre al punto de partida: ¿por qué Freud escribe tantas cartas a Andreas-Salomé si, al fin y al cabo, siempre son cartas a sí mismo? A partir de esta noción aceptamos que las cartas no constituyen una conversación, sino un monólogo, y nos enfrentan a la lengua, a una no-correspondencia entre la palabra y su referente. Quizás por eso es que Alejandra Pizarnik, en una de sus cartas dirigidas a León Ostrov, escribió lo siguiente: “Mis palabras suenan extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie”.

“¡Mi querida indestructible amiga!”

Cuando se trata de Lou Andreas-Salomé, siempre se corre el riesgo de no decir lo suficiente.

Dessal, G.; Koop, G.

En esos términos Sigmund Freud se refería a la bella Lou Andreas-Salomé en una carta fechada el 11 de mayo de 1927. ¿Quién es esta enigmática mujer a quien Freud nunca termina de conocer? Luíza Gustávovna Salomé nace en San Petersburgo el 12 de febrero de 1861, cinco años antes que su “querido profesor Freud”. Si bien hacía gala de haber nacido en una familia aristocrática, su padre había recibido su título nobiliario como una mera formalidad administrativa: “...esto es todo lo referente a los orígenes aristocráticos con que le engalana Lou. No es una snob: sueña, su imaginación siempre galopará” (Giroud, 2004, p. 15). Fue la última de seis hermanos. Cuando Lyolya, como la llamaban en su hogar, nació, su padre tenía más de 50 años. El nacimiento de Lou coincide con un hecho histórico de suma importancia: la abolición de la servidumbre decretada por el Zar Alejandro II. Ese contexto de libertad marcará la vida de Lou, a quien Francoise Giroud llama en su biografía “una mujer libre”.

Su padre murió cuando ella tenía 17 años, coincidiendo este hecho con dudas sobre la religión parental. Comienza a estudiar en secreto con el pastor protestante no ortodoxo Hendrik Gillot, “un pensador riguroso y un orador apasionado” (Appignanesi y Forrester, 1996, p. 270),

quien introdujo a Lou no solo en la formación de la historia filosófica y de la religión comparada, sino también en los misterios del lenguaje, interés que se mantuvo a lo largo de toda su vida.

Estos hombres a quienes hablaba, o a quienes prestaba oídos, tienen una particular relación con la palabra. Su marido: un filólogo extraño de talento lingüístico asombroso. Paul Reé: filósofo. P. Bjerre: psicoanalista. Nietzsche: primero filólogo, luego filósofo. R Rilke: el gran poeta, al decir de Freud. V. Tausk: abogado, médico, psicoanalista. H. Guillot: predicador y teólogo. Pineles: un médico notable. S. Freud: el fundador del psicoanálisis. (Musachi, 1991, p. 68)

A esta lista podría añadirse el dramaturgo alemán B. F. Wedekind, quien luego, en venganza por un desaire de la encantadora dama, llama homofónicamente Lulú a la bailarina de su obra de teatro trágica *La caja de pandora*. Lou comienza una relación platónica con Gillot hasta que se entera de que pensaba proponerle matrimonio. En ese momento, ella decide terminar con el vínculo que mantenía con su profesor:

La súbita revelación de que Gillot, en quien ella había confiado como un guía en los severos caminos apartados del espíritu y el intelecto, podía ser un simple hombre con las necesidades de un hombre, constituyó un devastador paralelo de su desilusión de Dios. (Appignanesi y Forrester, 1996, pp. 270-271)

Lou tiene que viajar a Zúrich. Para conseguir su pasaporte debe estar bautizada, por lo que recurre a Gillot, quien acepta confirmarla en la iglesia de un amigo en Holanda. En la ceremonia, el pastor proclama a modo performativo el texto bíblico de Isaías 43: "No temas, porque yo te redimí; te puse nombre, mía eres tú...", y, al no poder pronunciar su nombre en ruso, la llama Lou, nombre propio que adopta para que la acompañe el resto de su vida:

...lo que está en juego en la incidencia del nombre propio, no es solamente el carácter de identificación de la marca que habría debido poner de manifiesto en su construcción, sino también el carácter distintivo (...) es en tanto que vehicula cierta diferencia sonora que es tomado como nombre propio. (Lacan, 1961, pp. 14-16)

Entra en escena la vieja Malwida, salonièr feminista e idealista revolucionaria que mantiene un lazo estrecho de amistad con Friedrich Nietzsche y, por medio de este, con el poco apuesto Paul Reé. Lou Salomé frecuenta su casa en Roma gracias a la carta de presentación de uno de sus profesores. Allí cautiva con su belleza a Reé y contradice los mandatos de Malwida, quien considera descarado que la acompañe de noche hasta el hotel donde se encontraba la señora Von Salomé. Estos paseos se repiten, y Lou con Reé llevan a cabo una de las actividades favoritas de ella: conversar. Lou propone fundar una comunidad intelectual de tres integrantes. Reé propone que sea Nietzsche el tercer participante de este trío. Ambos se enamoran de Lou. Ella rechaza las propuestas de Nietzsche, quien, en un estado de tristeza y desesperación, escribe en tan solo diez días la primera parte de su obra *Así hablaba Zaratustra*. Una vez más, las intenciones de Lou eran las de conversar: "A sus 19 años y a pesar de haber superado, al menos intelectualmente, todos los prejuicios burgueses y los viejos tabúes contra la sexualidad, su amistad por ellos no se tradujo en otra cosa que en una apasionada conversación" (Suárez, 1968, prólogo a la correspondencia Freud-Andreas-Salomé, p. XI), haciendo, como afirma Musachi, circular la palabra entre los grandes hombres y ella (Musachi, 1991, p. 68). Lou titula en sus memorias este período de su vida *Una experiencia de amistad*. Esta historia le costó a Lou la animadversión de Elizabeth, la hermana de Friedrich, quien la difamará cada vez que sea posible.

Para sorpresa de todos, Lou se compromete en 1886 con el profesor Friedrich Carl Andreas, hijo de una alemana y de un príncipe armenio que cambió su apellido: "Hombre de incomparable

talento lingüístico, mezcla de rasgos occidentales y orientales" (Suárez, 1968, p. XII). En la víspera de su compromiso matrimonial, Andreas se clava un cuchillo en el pecho ante la negativa de Lou. Finalmente se casan con la bendición de Gillot, pero nunca llegaron a consumar el matrimonio, a pesar de los vanos intentos de Carl. Lou incorporó el apellido de Carl a su nombre y se llamará de ahora en más: Lou Andreas-Salomé.

Un poeta y Lou se conocen en 1897. René cambió su nombre por Rainer, dado que a ella le parecía un nombre más masculino. Pasará a la posteridad como Rainer Maria Rilke. Una vez más, Lou juega con los nombres propios. Él, quince años menor y muy enamorado, cambia su letra para que se parezca a la de ella. Lou, Carl y Rainer emprenden un viaje a Rusia. Rilke, convencido por Lou, aprende el idioma antes de comenzar la travesía. Conocen a Tolstoi. Esta aventura queda registrada en un diario de Lou. Ella y su amante emprenden un segundo viaje, esta vez los dos solos. No fue un viaje soñado como el anterior y ella lo abandona.

Escribe una carta que encabeza como *Última llamada*, en la que termina su relación con Rilke argumentando: "Tuve que seguir creciendo hasta encontrar mi juventud; pues hasta ahora no había sido joven, hasta ahora no he podido ser lo que otras personas son a los dieciocho años: yo misma, enteramente" (Giroud, p. 120). Ella no tolera cumplir con la sugerencia del neurólogo vienés Zemek (o Friedrich Pineless), hombre que se convertirá en un capítulo aparte en la vida de Andreas-Salomé: "Seguir aguantando para que Rilke se cure". Luego del casamiento de Rainer con Clara, vuelven a escribirse. Él le hace una petición: "Quiere poder escribirle, confiarle todas las variaciones de sus estados de ánimo, que pasan por todos los matices de la angustia. Quiere poder confiarle todo" (Giroud, p. 64). Mantuvieron una relación de amistad todos esos años. Tras mucho sufrimiento por causa de su enfermedad, Rilke muere en 1926 a los 51 años.

Zemek y Andreas-Salomé mantuvieron prácticamente una relación de matrimonio en Viena. Ella quedó embarazada de un niño que nunca nacería, no se sabe si por aborto espontáneo o provocado. Este episodio constituye uno de los enigmas que Lou y Freud dejan abierto. Algunos sostienen que a esto se refiere Freud en su nota necrológica sobre Lou Salomé con "el más conmovedor episodio de su destino femenino". Musachi (1991) se pregunta si se trata de su relación amorosa con Reé en Viena. Esta intriga conduce a lo que Lou le recordaba a Freud: que el goce femenino sigue allí, imperturbable (Prólogo de Dessal y Koop a *El narcisismo como doble dirección*). Tal vez por ello Freud afirma, en 1937, que ella constituía "una nueva confirmación de las doctrinas analíticas" (Freud, tomo XXIII, p. 299).

"Muy estimado señor profesor"

Con esta frase encabeza Lou su primera carta a Freud. Se acerca al psicoanálisis por medio del psiquiatra sueco Paul Bjerre, con quien vivió una corta historia de amor. Se conocieron en la casa de Ellen Key en Alvastra en 1911, año en que se llevó a cabo el III Congreso Psicoanalítico Internacional en Weimar, entre el 21 y 22 de septiembre. Algunas de las presentaciones fueron: *El tema de la desnudez en la poesía y en las artes* (O. Rank), *El simbolismo* (Jung), *La homosexualidad* (Ferenczi) y la lectura por Freud de un epílogo del caso Schreber. Un año después, el 27 de septiembre, Lou escribe en una carta a Freud: "el estudio del psicoanálisis se ha adueñado de mí" (Andreas-Salomé-Freud, 1982, p. 1). Su participación en el psicoanálisis será catalogada por Freud 25 años después como un honor.

Durante su formación como analista, participó en las reuniones de los miércoles (o lo que, a partir de 1908, se llamó *Sociedad Psicoanalítica*), registró en su diario –publicado por la editorial Laertes bajo el título *Aprendiendo con Freud*–, escribió artículos e intercambió una importante

cantidad de cartas con Sigmund Freud, a quien Lou llamaba "Profesor". Así lo describe Suárez (1968): "Como psicoanalista Lou no fue nunca una discípula dócil y fanática, sino un espíritu crítico que asimiló los descubrimientos psicoanalíticos y los enriqueció con sus propias intuiciones (particularmente penetrantes en lo relativo al narcisismo y a la psicología femenina" (p. XIV).

Asistió a las reuniones de los miércoles desde el 30 de octubre de 1912 hasta el 2 de abril de 1913. En la mayoría de las oportunidades fue la única mujer presente, lo que desde un principio la ubicó en un lugar de excepción y le permitió asistir a las veladas de los jueves, es decir, al grupo de Adler.

Nos hemos visto obligados a suprimir toda relación entre los disidentes adlerianos y nuestro grupo, y rogamos también a nuestros visitantes médicos que escojan entre aquellos y nosotros (...). Nada está más lejos de mi pensamiento que hacer extensiva a usted, estimada señora, semejante restricción. (Freud-Andreas-Salomé, 1968, pp. 2-3)

El desenlace de esto fue que Lou descubre que Adler, en complicidad con Stekel, planeaba un complot: apoderarse del *Zentralblatt*, la revista psicoanalítica. Freud, que no logró que el editor despidiera a Stekel, lanzó rápidamente una nueva revista oficial de la IPA: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*.

Durante esta etapa, Lou vivirá un romance que dura hasta 1913 con el apuesto Viktor Tausk, un psicoanalista dieciocho años menor. Tausk se quita la vida en 1919 y son varias las voces de la historia que atribuyen parte de la culpa a Lou por no haber respondido a sus cartas.

Son varios los textos que escribió Lou en relación con el psicoanálisis, entre ellos *Anal y sexual*, publicado en *Imago IV* en 1916. Este es el texto que Freud elogia y cita en varias oportunidades: en una nota en *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal*, y en la 32ª *Conferencia Angustia y vida pulsional*. Frente a la pregunta de si Lou fue o no una psicoanalista, Dessal y Koop, en su prólogo a las obras psicoanalíticas de Lou Andreas-Salomé, responden que, para afirmarlo con certeza, "habrá que investigar y hallar qué hay de cierto en la obra de Salomé" (Dessal y Koop, 1982, p. 10).

Entre Freud y Lou hubo varios encuentros y desencuentros teóricos, por ejemplo, en lo que respecta al narcisismo o al sentimiento oceánico, que evidenciaron un abismo entre la mirada sumamente optimista de Lou y el pesimismo de Freud (a quien Lou llamaba cómicamente "Freuden"). El profesor escribió a Abraham en una carta: "Su optimismo posee unas raíces demasiado profundas para poder socavarlo" (Giroud, 2004, pp. 88-89). Entonces, cómo responder a la pregunta de Lou: "¿Por qué estamos supeditados tan totalmente a la necesidad de escribirnos?" (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 189). En la última carta, antes del fallecimiento de Lou Andreas-Salomé, Sigmund Freud le escribe: "Únicamente, pues, lo que experimento en todas sus cartas: que sé demasiado poco de usted" (Freud-Andreas Salomé, 1968, p. 281).

Un detalle en las cartas: cuando Lou le envía a Sigmund su texto "Mi agradecimiento a Freud", este le sugiere cambiar el título "Mi agradecimiento al psicoanálisis". Lou, como dice Freud, "con su agudeza habitual", no acepta sustituir el nombre propio por la palabra psicoanálisis:

puesto que el trabajo mismo no es en realidad más que esta sola palabra: ha sido vivido con el pensamiento en la persona que así se llama; en cuanto a lo que hubiera sido como simple saber objetivo, sin esta vivencia humana ni me lo puedo imaginar. (Después de todo soy mujer). (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 262)

Con la lucidez que la caracteriza, lee que la historia de Freud es la historia del psicoanálisis: "esta historia es la historia de quien la escribe" (Musachi, 2014).

Cartas Freud/Andreas-Salomé

La correspondencia entre Freud y Lou Andreas-Salomé inicia en 1912 y se mantiene hasta la muerte de la psicoanalista en 1937. Lou fue siempre para él una excepción: "Es la única mujer, fuera del círculo familiar, que participó en una secuencia de cartas que perduró durante tantos años" (Appignanesi y Forrester, 1996, p. 288).

La relación de Lou y Freud no solo incluye cartas, sino que también circulan entre ellos algunos objetos. Junto con las cartas se envían textos, libros y artículos. Freud escribe a Lou:

Las conferencias grandes no se las envié, porque no son más que una reimpresión inalterada de aquello que usted ya posee en tres partes. Pero bastará una palabra de usted indicando que desea también esta edición en un volumen para que el ejemplar le sea inmediatamente enviado. (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 119)

Otros objetos comienzan a circular entre ellos: Freud, en un generoso gesto de amistad, le envía dinero a Lou; ella, una vez más, le da las gracias a su estimado profesor. Graciela Musachi (1991), en su artículo sobre las cartas de Freud y Andreas-Salomé, interpreta el dar las gracias como otorgar aquello que falta. Lou aclara a Freud que, además de la felicidad del agradecimiento, no siente vergüenza por el presente. En otra de sus cartas lo culpa por: "semejante despilfarro", puesto que utilizó los cincuenta dólares que le envió Freud por medio de Eitington para arreglar su vieja piel con la cual podrá "pavonearse" nuevamente. "Le doy a usted de todo corazón las gracias por haberme orillado a esta tentación, porque la mujer inmoral que soy se complace siempre al máximo de sus pecados" (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 187). Freud no solo le envía dinero, sino que también la exhorta a subir los honorarios a sus pacientes.

Las fotos circulan también entre ellos, al principio y al final de su correspondencia. En una de las últimas cartas, Lou le envía su retrato en un sobre, y le dice que es "mal recuerdo"; Freud, en cambio, se abstiene de enviarle la suya. Lou recibe un importante presente: uno de los anillos de oro que el Profesor obsequiaba a su círculo más íntimo. Como símbolo de otra muestra de lealtad, Freud le confía a Lou su hija predilecta, Anna, para que inicie su análisis con ella.

En la carta que Freud escribe dos días después de su sexagésimo cumpleaños, agradece a Lou por sus bellas palabras. Le agradece por regalarle aquello que ella no tiene y que expresa abiertamente en varias de sus cartas: "Y ahora quisiera decir todavía muchas cosas, pero no sé cómo hacerlo" (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 214); "Por desgracia es tan difícil verter esas cosas en palabras (a lo menos para mí, que lucho siempre con la expresión)" (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 241); "Por el momento se trata únicamente de este "no poder contenerlo" que por desgracia no se puede exteriorizar fácilmente con palabras" (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 279).

La hipótesis que puede hacerse sobre las misivas de Freud a Lou Andreas-Salomé es que ella formó parte de su proceso de escritura. Esa podría ser una de las razones por las cuales Freud le obsequia parte del dinero que recibe cuando gana el premio Goethe el 28 de agosto de 1930. Ese dinero fue otro de los tantos presentes que circularon entre ellos. En una carta, le dice que considera que este gesto le permite "deshacer una parte de la injusticia que se cometió en la concesión del Premio" (Freud-Andreas-Salomé, 1968, p. 254), porque de alguna manera también le pertenecía a ella.

Referencias

- Appignanesi, Lisa y Forrester, John. (1996). *Las mujeres de Freud*. Planeta.
- Andreas-Salomé, Lou. (1982). *El narcisismo como doble dirección. Obras psicoanalíticas* (G. Dessal y G. L. Koop, Eds.). Tusquets.
- Bouvet, Nora. (2006). *La escritura epistolar*. Eudeba.
- Freud, Sigmund y Andreas-Salomé, Lou. (1968). *Correspondencia*. Siglo XXI.
- Gay, Peter. (1995). *Freud: una vida de nuestro tiempo*. Paidós.
- Giroud, Françoise. (2004). *Lou: Historia de una mujer libre*. Paidós.
- Lacan, J. (1961). *Seminario 9. La identificación. (Versión Crítica). Clase 6: 20 de diciembre de 1961* (R. Rodríguez Ponte, Trad.). <https://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.3.6%20CLASE-06%20%20S9.pdf>
- Lacan, Jacques. (2005). *Escritos I*. Siglo XXI.
- Masotta, Oscar. (1999). *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. Corregidor.
- Miller, Jacques-Alain. (2006). *Los signos del goce*. Paidós.
- Musachi, Graciela. (1991). *Nombres del psicoanálisis*. Anáfora.
- Musachi, Graciela. (2014). El acto en cuestión, su objeto. *Virtualia*, (29). <https://www.revistavirtualia.com/articulos/146/psicoanalisis-y-literatura/el-acto-en-cuestion-su-objeto>
- Oviedo, Antonio. (2013). Kafka, la ficción de las cartas. *Escrita* (Comp. César Mazza), pp. 264-279. Euvim. (Trabajo original publicado en 1982).
- Piglia, Ricardo. (2014). *El último lector*. Debolsillo.
- Poe, Edgar Allan. (2014). La carta robada. En *Cuentos Completos*. Edhasa.
- Saer, Juan José. (2014). *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Suárez, Armando. (1968). Prólogo. En S. Freud y L. Andreas-Salomé, *Correspondencia* (pp. IX-XIV). Siglo XXI.

Desierto

Desert

Alejandro García Malpica¹ 

agarciamalpica@gmail.com

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela

Recibido: 21/1/2025.

Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

El estilo expresionista del pintor venezolano Félix Royett, si lo miramos dentro de la atmósfera y su actual producción, en los tiempos de pandemia, post-pandemia y amenazas de plutocracias accionadas por el globalismo, transfiere en sus obras a partir del año 2020 hasta el presente la fuerza del artista existencialista, su insistencia, sus temores, su angustia inmanente arrojada hacia el afuera, hacia la existencia encarnada en sus sublimes figuras circundadas por la muerte y el desasosiego ante la posible extinción causada por la decadencia de la cultura occidental.

Palabras clave: Occidente, desierto, pandemia, globalismo, existencialismo, Félix Royett

ABSTRACT

The expressionist style of the Venezuelan painter Félix Royett, if observed from within the atmosphere and his current production, in times of pandemic, post-pandemic and threats of plutocracies driven by globalism, transfers in his works from 2020 to the present the strength of the existentialist artist, his insistence, his fears, and his immanent anguish thrown outwards, towards existence embodied in his sublime figures surrounded by death and unease in the face of possible extinction caused by the decline of Western culture.

Keywords: West, desert, pandemic, globalism, existentialism, Félix Royett

¹ Antropólogo y Sociólogo (UCV). Doctor en Sociología de la Literatura (École des Hautes Études en Sciences Sociales, París). Profesor jubilado de la Universidad de Carabobo. Antiguo profesor y coordinador del área "Estética y Sociedad" del Doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales (Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela).



Félix Royett, *Las Ondinas de los Manglares*.
Óleo sobre papel encolado en tela, 40.6 x 50.8 cm. 2016. Maracaibo

Concurrimos al naufragio del deseo de la civilización occidental en estos tiempos de estragos del “alma fáustica”: Occidente. El cúmulo de pulsiones heterogéneas e interindividuales se entroncan de manera desacorde. Occidente: la tierra del ocaso, del poniente, de los rezagados, tierra del sucumbir o declinación (*declinatio*) o envejecimiento del día, vergel de las Hespérides (*Ἑσπερίδες*), las del crepúsculo vespertino, hijas de Érebo (*Ἔρεβος*) (el de la oscuridad) y de la diosa Nyx, (*Νύξ*) la Noche, según Hesíodo, (v. 123-125, 1978); de la unión de las tinieblas se procrean los elementos opuestos a sus progenitores, los hijos como Éter (*Αἰθήρ*), el cielo esplendente y Hémera (*Ἡμέρα*), la mañana, el día, apoyada por la aurora (**h₂eúsōs*), conocida en griego como la diosa Eos (*Ἠώς*) que por medio de sus dedos rosas se escurre el alba y los rayos del sol para anunciar el día, despidiendo, así, a Érebo, la espesura de la penumbra. Occidente, cuyo sustantivo proviene del verbo latino *occidere* guarda la metáfora del perecer o morir, la imagen del exterminio, la matanza; asimismo expresa el sentido de la puesta del sol, la declinación del día, (*dies occidit*), el *tramónto*, el ocaso de la vida (*vita occidens*): “Occidente demacra su franja carmesí” –escribía Victor Hugo; Occidente derivado de la raíz *kad*, *cad*, participio presente de *occidere*, compuesto de *ob*, objeto, por, a causa de, y *cadere*, decaer, cadáver, lo que tumba, perece, el otoño, lo que sucumbe, la ruina (*praecipites*), la esperanza malograda, lo inverso del nacer, contrario a lo que despunta, surge, brota como lo es el Oriente (*oriens*), del verbo *orior*, donde nace y se origina el Sol.

La civilización Occidental situada en el umbral noctívago, luego de lucir triunfante desde el siglo XVIII, por medio de las ideas del *Aufklärung*, es decir, las ideas claras, de donde el adjetivo *klar*, procedente del latín *clarus*, forman junto al adverbio *auf* la palabra *aufklaren* en alusión al cielo despejado, aclarado (*Aufklärung*), la iluminación que desmonta los dogmas, los artículos de fe, las

supersticiones, los mitos; el resplandor de la libertad para criticar las anquilosadas y opacas ideas, la polémica contra la jerarquía consagrada, frente a los prejuicios, el oscuratismo, la defensa de la razón humana (*lumen naturale*) contra las lóbregas imposiciones metafísicas y teológicas, pues *la naturali rationis lumen* ("la luz natural de la razón") anticipada por Descartes o luz innata (Regla I, 1628, p. 66) concibe a la razón como el paradigma del conocimiento, *les Lumières*, *Iluminismo*, *Ilustración*, *Enlightenment*, unido a la experiencia, a los hechos, la verificación de lo acontecido; proponen incluso la ideología del Progreso inagotable a proporción universal, pues la razón continúa las marchas de la persistencia de la naturaleza humana, el movimiento hacia adelante; a ello se adiciona el laicismo independiente de las consideraciones de la iglesia y las órdenes religiosas; la tolerancia y su aquiescencia farsante al no asumir abiertamente la prohibición de las costumbres contrarias y convenir un margen muy a su pesar; se invoca imaginariamente la ucronía o la fe optimista en el porvenir sin dificultades. Si bien, con todo el avance ufanado por el conocimiento, la iluminación de Occidente se extingue, su período ascensional se degrada, sus dioses han desertado desamparándonos, arrojándonos en la *déréliction*, la soledad moral y paulatinamente Occidente va recobrando su nombre que la filología le encontró en sus raíces, va semejándose a su perecer, a su ritmo astronómico, substancialmente en estos tiempos de la homogenización globalista, de voluntad de un poderío supranacional de tendencia "totalitaria" (*lato sensu*), según su intento de liquidar los estados naciones, efectuado por medio de la ciencia y la técnica (*instrumentellen Vernunft*) (Horkheimer, 2002) y, por extensión, regida a través de la acción racional (*Zweckrationalität*) aplicando, de acuerdo con las condiciones, los medios para alcanzar fines o rentabilidad máxima cuya aspiración e imposición universal de establecimiento de uniformidad cultural deviene en su opuesto, urdiendo su intención en la realización de su fracaso, al relegar la variable demográfica, pues la población mundial en el año 2024 es de 8.2 mil millones de habitantes, mientras que en Occidente es un millardo y representa el 10% de la población mundial, más la desventaja de tener la tasa de natalidad sumamente baja y ha engrosado la población longeva. No obstante, este efecto búmeran, arrojado por la cantidad poblacional y las extensiones de cultura colonial y postcolonial, no es admitido por las poderosas y encubiertas élites ejecutoras de la dominación total: tal es la avidez que la ofuscación no permite ver los límites de tal designio prescrito como lo es el etnocidio o extinción cultural de lo diferente ejercido por la identificación mundial, cuyo discurso ventrílocuo, cínico, es emitido en nombre de la defensa del derecho a la diferencia, o, dicho de otra manera, se trata de la renovada sumisión histórica, asentada en un imperio donde quedan suprimidas las naciones, sus estados, las lenguas, las culturas o los fermentos étnicos cuyos hábitos y escogencias son decisiones de los algoritmos programados por las redes digitales.

¿Soportarán el globalismo y el progreso a las perturbaciones de las armonías totales que estamos concurriendo, a la decadencia de Occidente?, ¿resistirán al arrebató de la cultura islámica y al aparecimiento de China a la avanzada? ¿Occidente tolerará el etnocentrismo de esas culturas aparte de las migraciones anti-integración inmanentes que ha promovido y se han alojado en su seno? ¿Occidente aguantará el sinnúmero de inmigrantes clandestinos, refugiados, y la gama heteróclita de sus culturas aún sin residencia permanente que nos recuerdan aquellos grupos marginados, excluidos de la polis (πόλις) griega entre los siglos VIII y IV a.c., denominados para ese entonces *métèques* (μὲτοικος), los que cambian de residencia?

Si la existencia de lo que está feneciendo zozobra en el deseo, esta vez en el sentido taxativo de ¿la codicia, la ambición?, dicho anhelo se hace difícil asirlo por tener múltiples facciones, a saber, la curiosidad, la inquisición, el aspirar, el pretender, acariciar, la avidez, las ganas, la sed, la ambición, el placer, el amor, el goce, el sosiego, la felicidad, el conocimiento, el odio, la envidia, el ansia, la pelea, la cólera, el rencor, y es por ello que Platón veía el deseo como "una bestia

polícroma y policéfala" (Platón, 1986, República IX), cuyo significante es heterónimo, esparcido en múltiples lenguas:

Eros ("Ερως), epithumia(ἐπιθυμία), ansia, ardor horme (Ὁρμή), appetitus libido, cupiditas, concupiscentia, conatus, desiderio, volere, voglia, deseo, endeavour, appetite, lust, Sehnsucht, Wunsch, Wille, Begierde, inclination, souhait, élan, fringale, ønsket, halu, Chciatbym, wens, verlangen, желание, vágy, touha, želja, túžba, poželenje, Dorința, Önskan, 愿望, 願い, toive, inquietud, Unruhe, 欲望 Yokubō, deseo que abriga las máscaras recurrentes del apogeo y la decadencia.



Félix Royett, *La deidad María*. Óleo sobre Papier Canvasette, 50,7 X 40,7 cm. 2016

El venezolano Félix Royett (n. 1949) en su trabajo como pintor y grabador se pregunta por el extraño deseo de la existencia y la extraña existencia del deseo inconsciente, una forma de escrutar la falta en ser por su salida del cuerpo materno, la falta en ser de lo que existe y se desea reinstaurar en una suerte de unidad perdida.

En el presente de la asolación insistente, tanto el lenguaje como la acción humana muestran un desacuerdo en el decir y el hacer, un desajuste entre la enunciación, el enunciado y su ejecución; asistimos por medio del lenguaje a la alteración o burla hacia el vacío perceptible del significante (*sêmainon* - σημαῖνον) (imagen acústica), la depreciación de su carácter arbitrario y el consentimiento de su convención, burla del mismo modo a la ausencia del objeto en el significado (*sêmainomenon* - σημαινόμενον) (o concepto) y desvío de los referentes habituales, en fin: un asalto a la denotación, lo prestamente referencial y su conversión en connotaciones de anuencias globalistas, conformidades de ídoles ideológicas y de escamoteos masivos, haciéndolos pasar como naturales (Barthes, 1957, p. 187), despolitizadas, sin inscripción histórica.

Si el deseo de la completud para reducir la falta en ser, en la actualidad de la decadencia, dicho vacío, la referida carencia existencial se rellena con los espejismos, simulacros, el fingimiento, la mentira, la simulación, la abulia; podemos agregar la ausencia de intervención y efusión en lo relativo a lo político, apatía e incuria fascinada por la insignificancia, la indiferencia, la atracción por la futilidad; frecuentamos el descalabro de tal cinismo instigador del desierto y la incomunicación, cumpliendo la incoherencia con respecto a los valores promovidos, soledad ya aludida por Michelangelo Antonioni en el film *Zabriskie Point* de 1970, rodada en el paisaje erosionado de Amargosa Range, ubicado al este de El Valle de la Muerte en California, donde la existencia retraída está desprovista de la solidaridad humana, y es la metáfora del terreno agreste de la pintura Royett donde anda con el similar propósito de examinar el escenario de la devastación de la existencia, su *érimos* (*έρημος*); la afinidad de las formas Royett en alusión al desastre despliegan su percepción del entorno, del conjunto, correlaciones expresivas procedidas de los contenidos del ocaso de Occidente, captadas por medio de analogías libres, sufridas e internalizadas desde el malestar de la cultura viva como violencia simbólica y violencia salvaje en las relaciones entre los hombres afines a la agresividad, la crueldad, la hostilidad y la insignificancia entre ellos y por lo demás son aprobadas como fuentes de placer; las formas Royett crean traslaciones imaginarias del contexto desolado de extrañas similitudes, inusitadas atingencias, *analogon* del pavor como si fuese una suerte de iso (*igual-ἴσος*) morfismo (*forma – μορφή*) abierto, no delimitado al sentido lógico-matemático de relaciones homogéneas entre los términos, ni está supeditado a la exacta mimesis de las formas y configuraciones, pues desde Royett las formas inconscientes emergen desde algunos estados psíquicos sentidos como si fuesen derivados del ambiente; un isomorfismo no restringido entre las manifestaciones fenomenológicas y sus asimilaciones; es todavía la congruencia del mundo alejado de Dios, escenario maldito condenado por el Dios ausente. El desierto en su condensación metafórica, más allá del desamparo es el lugar de los demonios, de los espíritus malignos, suelo de espinas y zarza (Isaías, 15, 13), andurrial donde se ejecutan los juicios, sitio de los proscritos que han prevaricado (Éxodo, 32, 7-8), paraje de la perfidia (Ezequiel, 20), y de la punición como fue la de Caín –“Puesto que me arrojas hoy de la tierra cultivable, oculto a tu rostro habré de andar fugitivo y errante” (Génesis, 4, 14), igualmente, zona de la condena infligida por parte de Dios a Agar por el desierto de Berseba (Génesis 21, 12-15); “vasto y horrible desierto de serpientes de fuego y escorpiones” (Deuteronomio 8, 14-16). Así, a su estilo, Royett quiere exponer un sacar a luz, a pesar de la correspondencia, la figura capaz de expresar la falta en ser, presentar lo impresentable o invisible, la profundidad de lo visible o la reversibilidad de su abismo, lo que no se logra ver, para hacerlo ver, ver el extravío de la representación, la infecunda aspiración de encontrar la unidad con la madre oscurecida por lo imposible; rodeos de la imagen (*eidōlon* - *εἰδωλον*) a partir de la errancia, o lo inalcanzable de la figura de la existencia amenazada, la cual principalmente a través del rostro y por diversos desvíos se significa a sí mismo: deseo de la expresión y expresión del deseo, la falta que lo humano pretende, henchir, simbolizar, la tentación de aferrar el enigma de lo real inquietante, donde lo simbólico trata de atraparlo con su supuesta “representación del mundo exterior”: es el rostro, la cara donde se registran las pasiones, las emociones, las ansiedades, los sentires, el ícono por donde se enuncian los significantes, el rostro donde se forjan los pensamientos, revelado hacia el afuera delatando su debilidad, los rostros que afrontan, compelen con su mirada, el órgano de la subjetividad, de la interioridad, no precisamente volcado a una exterioridad o un cuerpo objetivo como lo conciben los fisiólogos; allí se da lo invisible para sí (a falta de un espejo), y la develación para el otro, su desocultamiento; es lo inobservable reversible, la visión del vidente que no se puede mirar a sí mismo, así como lo inaudible de nuestra voz en el momento de la enunciación, lo impresentable del Ser vuelto ostensible por la expresión, tal vez, el rostro como el pórtico de lo invisible, insignia de la incógnita, misterio de la vida interior, tornado estético, la relación sin contacto, sin acercamiento, pero con la visión del otro, el rostro, descubre mi ser

objeto y la perspectiva o puntos de vistas de los otros. Pero rostro procesado como si fuese arena, texturizado a manera de arenalejos movedizos, recebo de la piel derruida no por el desgaste de los años, sino por el deslustre suscitado a la cultura.



Félix Royett, *María la Ilusionista*

En Royett, el rostro por lo general deformado (*deformis formosita*) se desnuda como una fenomenalidad, modificándose por las ofensivas del tiempo ensombrecido y el afuera que lo trata y lo maltrata a golpes de azadas; su vulnerabilidad se mide en la malla de estrías, surcos y heridas, se percibe desollado por la angustia de esa “falta en ser” (*manque à être*, Lacan, 1960), el vacío, la falta en ser por lo cual el ser existe y no es la carencia de algo, sino un objeto insustancial alrededor del cual se gira, y de allí emerge la matriz fantasmática o causa del deseo, figura imaginaria que dramatiza un deseo inconsciente y le permite sostener su deseo, esta vez invadido de nuevo por la ingénita barbarie humana causante de la *phthora* (φθορά) o destrucción.



Félix Royett, *La Veneración de María La Ilusionista*.
Técn. mixta, acrílico y texturas. 16 x 20 cm

De manera que la expresión de sus rostros en las circunstancias actuales, la del eclipse de la civilización etnocéntricamente autodenominada inventiva y creadora, le ha incitado a mirar el ocaso de la demanda de amor, es decir, el deseo, en la existencia humana sustraída de la satisfacción y de su impetración. El "final" de su obra artística, coetáneo con el desvanecimiento de Occidente o la falta de sentido de la convención simbólica podría ser la abolición del color, el empuje hacia el negro, el color del caos, su abstrusa previsión, la textura de las tinieblas, míticamente el símil de Érebo y Nyx, la angustia, el hundimiento de los ángeles caídos al perder la iluminación, desplome en el absoluto, el retorno a lo oscuro donde se agazapa la nueva barbarie que anteriormente se envanecía de ser ilustrada, civilizada. Del mismo modo, paralelamente Royett se ha adentrado en las texturas, las ha retomado, nunca las ha desahuciado a pesar de la seducción de lo bruno, los matices sombríos aplicado a su arte gráfico, y reanuda el color de manera profunda, azotada y a su vez opaca, el gatuperio heteróclito de los colores que rememoran la argamasa lodosa, el pantano inquieto y pesaroso del drama humano ante el declive, colores atormentados, convulsivos que son movimientos ctónicos, que son monstruos, que son rostros, que son heridas empastadas manualmente en la piel del lienzo, la metonimia de la piel humana hurgada desde el inconsciente primitivo hialino a un infralenguaje profeta del desierto.



Félix Royett, *Máscara Interior*, 2024

Inconsciente primitivo, rayano a las alucinaciones cuya indagación no deja de ser obstinada por sus recorridos escabrosos o espeleología del alma. Insistencia de Royett al escudriñar lo que germina, principia, desde el cieno viscoso donde yacen descompuestos los seres de La Tierra. El rostro es modelado a partir de un amasijo de cascarrias que una vez fue piel lozana y fue desgastada en su devenir carroña despidiendo pestilencias mefíticas y aun así, embarrado, nos muestra, nos *monstra* la bondad y lo posible, su zalema epidérmica. Rastreo de los brotes, de las

raíces, lo seminal, obcecación por lo fototrópico, lo que emerge de la hondura, sensibilidad al espectro deslumbrante, el fulgor encandilador que ciega igual y semeja a la obscuridad; pareciera que los trayectos *fuscus* y las pinceladas lucífugas nos convidan asimismo a una sensación de claror a la par enneguecedora, excitando aproximarse a las texturas con una efusión fototáctica y háptica, fascinación a palpar el lienzo más allá de la mirada, aun si hiere, aun si desgarrar; "analogon visual" (Maldiney, 1973, p. 194), (Deleuze, 2002, p. 39), relámpago pático de la sensación reluctantante a lo representativo, más allá de lo distintivo, lo descriptivo o lo que uno cree como color inherente a las cosas o con lo que por lo general las identifica como parecido, simulacro; no se trata de una correspondencia de identificaciones, referencias propias de los clichés, y de las representaciones de la doxa u opinión espontánea sobre el mundo sensible, pues la sensación pática nos sumerge en un mundo insistencial de vibraciones, pasiones, conmociones, trastornos, estremecimientos lejos de un acto de consciencia definida, más bien es una afección del sistema nervioso sin intervenciones de la lógica intelectual expuesta en la pintura simbólica o narrativa; afecciones sentidas por el cuerpo humano como imágenes de las cosas, cuerpo sometido y receptor de las incesantes agresiones del mundo exterior hasta que este espejo del mundo sea destruido por el mismo mundo; son rizomas entreverados no narrativos ni procesados por una lógica cerebral sino por los impulsos, las fuerzas que dejan ver la circulación de la savia de la piel a través de múltiples laminillas a desprenderse, a pesar de ser córneas, membranas de capas desgastadas como si padecieran de escamosis, ictiosis del rostro, paisaje de la resequedad, un futuro desierto, arruinado. Son texturas del desmoronamiento, sensaciones del derribo que buscan salir de lo plácidamente figurativo y exploran las fuerzas, las convulsiones y espasmos de la existencia absurda que impugna el mundo sin acceder abandonarlo, contradicción además que buscó iluminar y saber en torno a su ser y ahora; de nuevo su existencia está conminada por la decadencia, su ocaso, contradicción entre el anhelo del conocimiento, la luz sobre el hombre, sobre el mundo y la inmersión en la opacidad: "El absurdo nace de esta confrontación entre el llamado humano y el silencio irrazonable del mundo", escribía Albert Camus (1942, p. 45).



Félix Royett, 2024
El demiurgo de Soledad



Félix Royett, 2024
Personaje de los Siderales Acústicos



Félix Royett, *Mister Cat Face*, 2024

Estas obras, desde el expresionismo de Royett, reemprenden el desafío antaño contra el Impresionismo afincado en el plano de lo epidérmico, impresionismo auxiliado en la fotografía inventada por Joseph Niépce a fin de hacer la mimesis de la naturaleza y aprovecharse de la superficie y los efectos ópticos. Conjuntamente, coadyuva los experimentos del químico Michel Eugene Chevreul al presentarlos como “De la ley del contraste simultáneo de los colores y objetos coloreados”, donde se exponen modificaciones de los objetos coloreados, pues cada color tiende a colorear con su color los colores contiguos, ya que la consecuencia de su yuxtaposición consistiría en aminorar el elemento común.

Royett, a diferencia del Impresionismo, se ahonda y hierve en la textura, el entramado, las redes de lo que estamos hechos, enzarzado en lo complejo que desde su etimología romana, *complectere* proviene de la raíz *plectere* cuyo significado es entrelazar, trenzar; en cambio en el Impresionismo, la representación es superficial y no encara la sensación de una hondonada que se ostenta como tejido donde las conexiones palpitan, bombean la piel, sus sonidos inaudibles retumban sordamente, sonidos imperceptibles de los síntomas de algo que nos pasa, algo nos resquebra. Con todo, los Impresionistas al asumir la luz no lograron revelar todo el marasmo, los entresijos de una biología lastimada. Royett grita el deseo de renacer de nuestros gestos despedazados, de una existencia vacía y estéril, deseo de rebasar la sensación de la raíz, su punto de desborde antes de llegar al desgarramiento de la carne sugerido por los pintores Chaim Soutine y Francis Bacon. La exhibición de la profundidad del cuerpo obstinadamente se adentra y aflora en la raíz donde se halla la germinación de la figura posible, informe, raigón cuyo soterramiento se desnuda y nos ofrece la savia de la angustia, la secreción insistencial emergente, atiesa las venas, inflama la capilaridad existencial: un sobrevivir, una sed insaciable que pareciera no tiene sentido ¿o será ese su sentido? Royett enhebra las raíces, las redes, los vasos, las texturas, las neuronas para comprender las imbricaciones de las sensaciones, los colores, el dolor y la agonía. No obstante, la humanidad, su devenir, sus ofuscamientos impulsados por un deseo equiparado a la ambición y su disipación tienen su reflejo en la historia de la maldad.

Pero en el facto histórico, su testimonio del declive sucede la precipitación de la existencia hacia la periódica decadencia de las normas de la cultura, donde se despeñan por un lado

los valores morales, como lo arguyó Montesquieu (1734), con respecto al Imperio Romano, despotismo que seguidamente de sus conquistas imperiales se resquebraja al otorgarle enormes poderes a sus generales triunfadores como lo fue Lucio Cornelio Sila, pervirtiendo Roma sus dignidades cívicas por el abuso de poder ripostada por el cristianismo. Si invocamos la génesis de los síntomas, la ruina de los valores morales según Edward Gibbon en su *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, sería a causa del aherrojamiento y la depravación impugnada por el cristianismo que a su juicio lo enervó y propició por su desgaste la penetración de la *plebs barbara*.

Activada por las secuelas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y por un método analógico, la decadencia no sería atribuible como lo piensa Spengler en su libro publicado en 1919, *La decadencia de Occidente*, a una extensiva morfología cíclica biológica-histórica análoga a las estaciones del año, donde la primavera histórica atañería al período mítico-místico, es decir, el alba del pensamiento filosófico y matemático, y luego lo releva el estío racionalista-religioso, período ascendente (apolíneo) y así prosigue el otoño caracterizado por el dominio de las Luces y la racionalidad y continúa en esta biologización de la cultura, la fase invernal o de declive cultural (*untergang*) indicado en las tendencias pragmáticas, escépticas, materialistas o fáusticas expresado en los síntomas mórbidos científico-técnico de desenlace entrópico.

Por su parte, Arnold Toynbee (1952) apunta su investigación a la Civilización, dejando de lado la Nación y la Humanidad; en este caso, la Civilización alude a lo que es vivo, la acción y el devenir no concebida como un organismo, pues ella constituye la travesía de lo estático a lo dinámico, la perseverancia y los retos proyectados por un grupo social donde una élite creadora es idónea para descubrir soluciones no resultante del mundo exterior, físico y humano, sino del fuero interno, su voluntad, su autodeterminación, respuestas que no deben ser atribuidas por el hecho de abarcar grandes territorios o ser una potencia tecnológica. Dicha minoría creadora debe ser imitada por las mayorías, pero el declive se presenta cuando se crea un cisma en esta mimesis y la civilización no se encuentra en capacidad de ofrecerlas, no tiene las respuestas victoriosas a los nuevos desafíos; ocurre pues el momento del *breakdown* (descomposición) donde la élite es víctima de la *némesis* (*Νέμεσις*), la venganza divina; la minoría sufre el recurso de aniquilar el orgullo y la injusticia, la retribución a quien se le debe, es el castigo realizado por sus enemigos por el consiguiente desgaste de la creatividad; así las minorías pierden su poder innovador, se tambalea su Estado Universal heroico como lo hubo en Roma y es dominada por el "proletariado interior", la masa de esclavos resentida que, ante la decadencia, funda la Iglesia Universal que garantizaría sus valores. Las minorías, asimismo, son amenazadas por el "proletariado exterior" que penetra a través de la *Völkerwanderung*, la migración de los pueblos y forman las hordas bárbaras envidiosas que la empuja a la guerra y balcanización.

El facto histórico ilustra la figurabilidad de las formas artísticas de Royett, siempre y cuando se entienda que no es una mimesis de los síntomas culturales, sino la expresión de la angustia moral y la incertidumbre de una cultura que está llevando hasta los extremos la impasible sordera e invidencia de sus propios preceptos, expresión que nos hace recordar a Francisco de Goya cuando escribía en 1799, a propósito de sus aguafuertes: "cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones".

Paralelamente, la preservación de los imperios y las unificaciones forzosas en el transcurrir histórico ha avivado el fracaso, como lo vimos con Carlos V, Luis XIV, Napoleón Bonaparte, Klemens von Metternich, Otto von Bismarck, Adolf Hitler, Iósif Stalin. Bien, el auge técnico-científico en los siglos posteriores incurrirá todavía en la corrupción moral por sus aplicaciones al asumir la neutralidad axiológica (*Wertfreiheit*) en nombre de la objetividad, al suprimir los juicios de valor y

encomiar los juicios de hecho (*chosisme*), anulando al individuo, el devenir sí del individuo singular (*den enkelte*), “el pensador subjetivo existente”, recordado por Kierkegaard y, en consecuencia, la objetividad siendo “válida” para todas las mentes acompañará de manera instrumental –asestada hacia el beneficio– la degeneración incitada a la naturaleza; tal ímpetu reificador (*verdinglichung*), cosificador (*versachlichung*), presagia la devastación provocada por la razón instrumental de los tiempos modernos en manos de la voracidad de las élites encubierta con discursos progresistas que dicen seguir el sentido único de la historia y divisar el futuro. Sin embargo, cada progreso técnico, económico, diría Marx “es al mismo tiempo una calamidad pública”; la reificación de tal progreso opera primeramente en el dominio económico de la sociedad y los valores de cambio, y, a través de su *mediación*, convierte los valores no reificados, privados en valores de cambio, se adentra en todos los intersticios de la vida humana, consigo mismo, con los otros, con la naturaleza y las cosas, generando el código de un pensamiento único, la represión en la lengua reproductora de lo coercitivo, paradigmático, que en nombre de la actitud puramente objetiva (*wertfrei*) excluyente de toda valoración deviene al mismo tiempo en valoración y no puede apartarse de los efectos de la reificación por ser un producto socio-histórico (Adorno, 1973, p. 134). Dicha reificación, proferida por la Agenda 2030 de la ONU y sus objetivos de desarrollo sostenible en mira de un futuro mejor, más allá de sus preceptos progresistas, tomando el soporte del desarrollo científico técnico y el primado de la objetividad y paradójicamente estimulando la supresión de la subjetividad para significar una sensación democrática, neutra, de la igualdad ciudadana, como si tal disociación fuese posible, se vincula a lo contrario de su propósito de prosperidad, se liga, enlaza al hiperindividualismo, o atomización social, para conferir al supuesto albedrío la compensación de su deseo, pero de manera imaginaria, ilusoria, escamoteando sus pautas científicas, en lo que tiene de verificación, comprobación, falsabilidad, adecuación entre lo empírico y lo lógico, pues al presente se promueve en nombre de la libertad indiferente a los determinismos sociales, la preponderancia del individuo sobre la sociedad donde cada quien puede “elegir” o cree “escoger” sus valores, su capricho, su identidad sexual sin ninguna fijeza. Es la proclamación de la libertad del individuo, la autonomía que debe cortar con la heteronomía y los constreñimientos de los poderes exteriores. La “diferencia”, (el derecho a la diferencia) o reclamación de las minorías alegada por la filosofía progresista del derecho de la no-discriminación, jurídicamente su énfasis corre el lance de la atomización del lazo social al cimentarse en una postura bastante individualista del derecho en un mundo dominado por lo idéntico y se convierte la escogencia, el libre antojo en una actitud inmoderada o podría llegar a ser desatinada y ningún mandato ya sea arbitrario o de la mayoría debe ser forzosamente obedecido, por lo tanto, se requiere una constante modificación de la ley a fin de considerar las nuevas disimilitudes.

La identidad individualismo-racionalidad blandida por la Ilustración agranda su despegue, pierde su equilibrio, donde la posibilidad de la discusión se aminora y mucho menos las disputas fundadas en demostraciones conceptuales; tal desmedido individualismo acentúa el narcisismo en detrimento de la racionalidad y la coherencia, haciendo caso omiso a la contradicción a la inexactitud que predica. Se impone el perspectivismo, como el “punto de vista” pretendidamente “universal” y se asume como verdaderas y sin disensión las infinitas perspectivas arrojadas por la realidad, las cuales no pueden ser demostradas por argumentos científicos. El perspectivismo inmola el ser e instaura el ser para mí; de fondo desarma a la crítica, no tolera la evaluación, el análisis, ni los argumentos contrastables: se trata de un juicio de gusto que pacifica la contradicción, juicio de gusto no fundado en conceptos sino en lo agradable, el valor hedonista y se comparte en la adoración, donde todos toman parte de la Epifanía, y son reconocidos; los participantes triunfan en la banalidad de su reconocimiento, advirtiéndose la dilución de las clases sociales, la disgregación de la familia nuclear tornándose en un “agregado difuso de

hojas volantes compuesto de individuos" (Beck, 1998, p. 18), transformados en valores de cambio nivelados cuantitativamente según las reglas del mercado, cosificándose las relaciones sociales; y, con respecto a la naturaleza, se supedita a la objetividad científica o neutralidad de valores que escamotean la rapacidad de sus patrocinadores y sus beneficios. Esta modalidad progresista reluctante al antiguo progresismo de la izquierda arbitraria Partido/Nación se concentra en los sitios urbanos y se difunde por medio de los profesionales universitarios y liberales, empresarios del ramo digital, una élite burocrática, política y administrativa y se aúnan tanto la derecha y la izquierda en el mismo plan ideológico que incentiva la globalización haciendo uso de las redes sociales y desatiende a los sectores rurales, las periferias, los jubilados y pensionados y la antigua clase obrera desconsiderándolos como un sector perdedor, o *loser*, que no ha sabido superar su retardo local con respecto al universalismo de la historia lineal.



Félix Royett. *Los Amantes Lúdicos de Pantano Azul*, Téc. mixta sobre tela, 2019. Katy. Texas

Royett, sin adherirse analíticamente a los estudios metódicos sobre los síntomas de la decadencia de la civilización Occidental, el expresionismo de la pintura y sus grabados, coincide a su manera artística con las propuestas de Georges Bernanos (2017) en lo relativo al vacío de la modernidad, la desustancialización de lo humano y su transformación robot y cyborg en medio de un totalitarismo global ejercido por la tiranía del Número o el devenir cuantitativo del hombre que le hace perder su libertad, correspondiendo con las distopías descritas por el ruso Yevgueni Zamiatin (2008) y su novela *Nosotros* (*Мы*), escrita en 1920, aparte de ser censurada por los bolcheviques (no fue hasta el año 1988 cuando la volvieron a publicar en Rusia). *Nosotros* describe una sociedad de implacables constreñimientos que hace perder la individualidad por la sumisión colectiva del nosotros dictado por un gobierno totalitario. El maquinismo de la industrialización inglesa le repercutió para detectar la deshumanización del hombre y, para esa fecha, la historia humana desconocía los avances de la nanotecnología, la ingeniería genética, la inteligencia artificial actualmente promovida por empresas Nano, bio, info y cogno (convergencia de tecnologías NBIC) que intentan, con el transhumanismo, apoderarse de la condición humana al fundir su cuerpo con la ataujía de dispositivos tecnológicos, pues se cree en la afinidad del cerebro con el *hardware* de las computadoras con la extensión de que la conciencia individual podría emularse en un dispositivo digital, transferencia denominada *Mind uploading* (carga mental) o copia de la mente a una sustancia no biológica, transhumanismo cuyo gran deseo sería abolir la muerte. Entendido dentro de esta forma "neutra" u "objetiva", el transhumanismo escamotea el propósito de sujeción humana por parte de las grandes compañías de redes sociales.

Asimismo, en 1949, años después, la contra-utopía inspirada en *Zamiatin* es narrada por George Orwell en 1984, donde los hombres son amnésicos e instruidos para la guerra y Aldoux Huxley en *Brave New World* (*Un mundo feliz*). Uno encuentra en estas dos últimas novelas un pronóstico disímil, pues en la distopía de Huxley hay una fascinación a la droga, la seducción hedonista y el estímulo al amor libre en una sociedad de abundancia incapaz de suprimir el sufrimiento humano, aprobando a partir de su consumo y adicción, la ilusión y la evaporación de la depresión y la infelicidad, mientras que Orwell está en las antípodas y nos exhibe una sociedad de carestías y de contención sexual. No obstante, como se trata del mismo mundo, se dirige a la desvalorización del hombre, del amor, la devaluación de su existencia propiciada por el totalitarismo difundido con cínicos discursos o "metarrelatos de emancipación" (Lyotard, 1979), (1993, p. 166) donde se universaliza y se unifica, en nombre de la justicia social, tanto el capitalismo, el socialismo, el fascismo, metarrelatos de "emancipación" que ocultan sus afanes tiránicos y para los adeptos ortodoxos de los mismos constituirá algo *intratable* que no se debe discutir, y quien refute hacerlo corre el riesgo de ser tachado de complotista o secuaz renuente en consentir tales ideologías y las explicaciones de los acontecimientos. Complotista, conspiranoico es la nueva escisión para trazar la divisoria contra aquellos que refutan las ideas y las acciones del progresismo, pues arguyen que existe un plan oculto concertado por las élites poderosas. Más allá de las caricaturas proferidas por los progresistas al menospreciarlos como delirantes e ignorantes, la denominación aparece en el libro de Karl Popper, *La Sociedad Abierta y sus Enemigos* (Popper, 1945, p. 310).



Félix Royett, *El Corona*. Acrílico sobre cartulina, 77.1 x 75.9 cm. 2020. Katy, Texas

Royett converge con Franz Kafka al sentir que el mundo no está del todo destruido a pesar de mostrar sus aciagos avances. Presenciamos tanto el declive generado por causas exógenas, palmarias con la incitación al negocio de la guerra, la venta de las armas argumentándola en esta oportunidad por medio de la rusofobia alentada por la OTAN y su expansión militar; se arguye también la excusa del calentamiento global y su efecto invernadero causante de las emisiones del óxido nítrico, dióxido de carbono y metano, coledas por las predicciones de la Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC); e inoculaciones virales que son eufemismos de la eutanasia; así como también la decadencia tiene fuentes subjetivas o internas al convertir la fatalidad y la inacción en una cualidad, convirtiendo la inercia en la repuesta mutis ante la vejación; ambos pretextos rehúyen de la reversibilidad, sin rumbos a escoger. La congoja fue intuita por Franz Kafka al avizorar el camino que nos ha acarreado hasta este punto de desvanecimiento de las visiones de futuro anheladas: solo hay silencio y aislamiento en esta multitud: "El entrelazamiento de los valores del mundo y los valores propios ya no funciona correctamente. No vivimos en un mundo destruido [zerstörter], vivimos en un mundo roto [verstörten]" (Janoush - Kafka, 1978).



Félix Royett, *El Abyssal*. Abril 2020, Katy, Texas

Siendo la sombra la actividad del hombre, la cultura en movimiento, la sombra viajera que extravía su sentido, la actividad que pierde su fin y busca su principio, porque su fin no fue conseguido porque era un fin perdido necesitado de la luz para poder encontrarlo, un ensombrecer mina a La Tierra y recuerda la admonición de Nietzsche a través del viajero que es la sombra de Zaratustra, al entonar la canción entre las hijas del desierto: "el desierto crece: ¡ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!" (Nietzsche, 1997, p. 413), infortunio para aquel que deserta a La Tierra y expande la desolación y la resequedad del desierto en su propia casa: desdicha para quien devasta la vida, abandona al ser –diría Heidegger (2006, p. 30)– y, por ende, deserta de la existencia. Sobre el zócalo sabuloso, arruinado, el hombre sostenido encima de los valores retóricos desagregados siente el vértigo del vacío que lo solicita distanciándole de la trascendencia ideal ya revocada y traicionada por él mismo bajo los nombres de ciudadano, libertad, progreso. Trascendencia desertada devenida en crueldad, brutalidad, utilidad, exterminio, computación, genética, maquinación tendiente a la sujeción totalitaria del ente que renuncia a la vida y abandona el ser.



Félix Royett, *El malévolo de los pantanos azules*. Acrílico sobre Canson, 154,2 x 55 ,9. 2020. Katy, Texas

Royett, en su obra tardía (la de la década de los veinte), registra el ocaso, donde las cepas espirituales se desecan aún más, como sucede con el desarraigo avalado e infundido por la ONU y su agenda 2030, al anular las obstrucciones internacionales de los países, prohibiendo sus negativas contra la inmigración masiva y condenándolas como delitos de odios y disuadiendo las opiniones antagónicas por medio de las redes sociales y *mass medias*. La migración, a la mirada de los progresistas, es la fase imperiosa hacia una gobernanza mundial, sin naciones, el gran modelo liberal democrático que quiere gobernar de acuerdo con los principios de las empresas multinacionales y la administración de empresas. La migración promovida, entre otros, por Georges Soros y según sus principios de la Fundación Open Society, más los financiamientos de la European Network Against Racism (ENAR) hace de estos movimientos de poblaciones las simulaciones de la economía de mercado de constante expansión en detrimento del Estado Nación.

Un sinfín de problemas incitan tales constreñimientos, especialmente en los países receptores de emigrantes y refugiados furtivos, encontrados heridos o muertos por encallamientos en los cayos rocosos de Sicilia, Malta, islas Canarias y Melilla, sumando la defunción de 28.000 personas desde hace 10 años, cuyos esfuerzos han sido vanos en su itinerario subrepticio desde el norte de África o de Turquía; zozobras dramáticas acaecieron en la isla de Lampedusa y en Catania donde sufrieron 100.000 migrantes sirios, libios y del África subsahariana o aquellos que intentan trepar los muros de la ciudad de Ceuta en el estrecho de Gibraltar, o aquellos que se arriesgan por la selva del Darién entre Colombia y Panamá, o los que osan irse a través del Sahara, o por el mar Egeo, luego acorralados sin papeles de identificación y sometidos a la trata de seres humanos por grupos esclavistas que los someten al meretrício forzado.

De la misma forma se hace pasar por natural el exilio, los exterminios ocultos con los embozos de la pandemia, la aprobación de la eutanasia, la coacción del uso de las vacunas sin la verificación científica debida; vemos el frágil vínculo de afinidades instaurado por la red virtual identificado por pseudónimos o *nicknames*, la pérdida del lazo social acarreada por el narcisismo, cuyo desgaste ontológico estimula el parecer en detrimento del ser, el goce sin fin de las apariencias y simulacros y detrás las simulaciones de una sociedad estallada, inauténtica por no ser forjada por el mismo individuo impelido por la corriente mass-mediática; nuevos patrones de vida pretenden instalarse deshaciendo a la autoridad parental, limitando el número de sus integrantes, trabando la socialización de los hijos por parte de sus progenitores; se cuestiona la heterosexualidad, la dieta carnívora se quiere suplir por la ingesta de insectos y se coarta la libertad de desplazamiento automotor, salvo si es medida por las cuotas de contaminación ambiental ocasionadas. Se fomenta la disminución de la natalidad como renuncia a la vida, la anuencia del aborto, la ideología de género y su convertibilidad fluida, la cual objeta la visión biológica del sexo (natural) a favor del género (cultural) según una categorización constructivista de causalidad política y social, ideología de género ya incrustada en las instituciones militares, escolares y la Iglesia; acompañada con la del clima y el racismo, la cultura de la cancelación (*cancel culture*) y su rechazo impropio de personas acusadas por proferir afirmaciones vejatorias ya sean prejuiciosas, segregacionistas, insidiosas; el neo-esclavismo se actualiza bajo la forma de explotación del trabajador inmigrante a partir de amenazas de deportación y pérdida de sus documentos de identidad o usufructúan el estatus de indocumentado y se les incita a la esclavitud sexual de las mujeres y niños. Se adjunta a esta cultura el movimiento woke ("estar alerta", "estar despierto"), un arma escudada en lo "políticamente correcto" frente a los cuestiones de racismo, desigualdad e iniquidades sociales y políticas, activados por movimientos decoloniales, adeptos al antirracismo como el Black Lives Matter, *Antifa* o congregaciones radicales internacionales antifascistas y anticapitalistas que acometen contra los grupos de

extrema derecha; el feminismo del MeToo y otros grupos identificados con el acrónimo LGBT (lesbianas, gays, bisexuales, trans: transgéneros, transexuales y travestis) más otras categorías anexionadas que congregan todas las distinciones posibles de la diversidad sexual (Q por *queer*, I por intersexual, A por asexual, K por *kink*).

Algunos de estos movimientos sociales son empujados por el fanatismo, y sus demandas de justicia social se focalizan en el género, la identidad y sexo, reclamaciones usufructuadas por acaudalados grupos económicos cuyo acicate es desenfrenar la revuelta, el desvalijamiento a la propiedad privada, siendo el blanco de ataques las pertenecientes a las clases media y la consiguiente pauperización de ellas, víctimas del latrocinio perpetrado por la incursión de terroristas entrenados.

Índices del declive o caída de la cultura Occidental son el gran acrecimiento de las tasas de mortalidad aunado a los homicidios cotidianos, el aumento del suicidio y el consumo de drogas; suma la uniformidad igualitaria animada con el populismo y el discurso de la igualdad social causante del derribo de las democracias, la cual ocasiona la tiranía de las élites sobre los rebaños pasivos antiguamente comentado por Platón (República, VIII, 562a-569c); a más del descenso del protestantismo de Lutero y Calvino que al comienzo impulsó el apogeo de Occidente comentado por Max Weber y luego su muerte analizada por Emmanuel Todd (2024) en términos de *derrota* al perderse la ética del trabajo, la promoción del alfabetismo no solo para el estudio de las Sagradas Escrituras, sino por el resultante ensanchamiento del desarrollo económico, tecnológico y cognoscitivo conferido por el estudio y la lectura. La doctrina de la predestinación, según Martin Lutero, consistía en la humillación del hombre ante Dios, desistir a la ostentación de sus virtudes y remitirse a la gracia divina. Mientras que la predestinación en Calvino, Dios no creó a los hombres en igualdad de condición y eligió a unos a la vida eterna y a otros a la condena, es decir, están predestinados a la muerte o a la vida, por lo tanto, no hay igualdad entre ellos. Ceñidos a la voluntad de Dios, el trabajo sería la manifestación de la gloria del Señor y un reconocimiento del ideal ascético, puesto que esa fue la condena del Creador. Tal es la prueba que nos ofrece el individualismo del *ethos* protestante, la *fides eficaz* o la fidelidad eficaz con la que se obtiene el éxito en una empresa: el control metódico de sí mismo, la voluntad ahorrativa, la racionalización en la propia disciplina y el ejercicio riguroso de gestión harían distorsión con respecto a una fe cristiana que renunció al mundo, pues la ética puritana atestiguaría por medio del éxito. Occidente descuidó estos principios generadores y optó por salidas populistas, igualitarias, hedonistas, drogadictas y consumistas.

Aldoux Huxley atisbó que la tecnología conveniente para dirigir a las masas iletradas sería aquella en la que lograría más allá de las porras y la violencia, la ejercida por

un estado totalitario realmente eficaz en el cual los jefes políticos todopoderosos y su ejército de colaboradores pudieran gobernar una población de esclavos sobre los cuales no fuese necesario ejercer coerción alguna por cuanto amarían su servidumbre. Inducirles a amarla es la tarea asignada en los actuales estados totalitarios a los ministerios de propaganda, los directores de los periódicos y los maestros de escuela. (Huxley, 2004, p. 14)

En nombre de la corrección política se despliega la corrupción del lenguaje a partir de las violaciones lógicas, gramaticales, la pérdida del significado o la indiferencia semántica de las palabras al proponer un habla inclusiva por parte del juicio de un neo-analfabetismo generalizado que asume acríticamente una *novlangue* publicitada por medio de la repetición, la gregaridad de léxico exiguo, pleno de insuficiencias sintácticas, penurias nominales y de adjetivación, donde la contradicción lógica es abolida y se logra aceptar sin ningún problema aserciones cuyos

significados quedan neutralizados o indiferentes y admiten el mundo porque es abierto, liberal, comprensivo, flexible, resiliente, solidario, esperanzador, inclusivo, de compartir, sustentable, ecológico, palabras plenas de eufemismos compasivos.

Por su parte, los actos creadores y artísticos son suplantados por las simulaciones masivas, haciendo patrocinar el arte contemporáneo legitimado por el mercado, arte que repulsa las artes representativas y estéticas, las de herencia civilizatorias, aminora la intensidad del *aiein*, (*αἰεῖν*) su para siempre, su percibir, o del *aisthanomai* (*αἰσθάνομαι*) que es el sentir y acrece la *noêta*, (*νόησις*) el concepto, lo inteligible, arte que en mucho de sus casos es un elogio al presentismo, al instante, lo efímero, la ausencia de contextos y su aclamación individualista suscita la mudez, o el desencanto, esquivo el enfrentamiento con la crítica, prefiriendo el juicio de los *marchands* y de los opulentos receptores quienes escamotean el blanqueo de capitales con las adquisiciones de ese arte de las "ideas", el cual se muestra pueril, tautológico, autorreferenciado, escudándose en una supuesta e insincera multiculturalidad discursiva que no le permite ver su fondo manipulado como lo es la hegemonía de la uniformidad postcolonial occidental conectada al mundo financiero que lo promociona.

Hallamos, igualmente, a un ejército atrapado en la cobardía oficial, seducido por los negocios de la guerra, la venta de armas, el narcotráfico, la contratación de contingentes mercenarios, las incertidumbres con respecto a lo que vendrá, la moral es depuesta por la frivolidad y la perversión, el detrimento de la verdad falseada por simulacros, representaciones y ficciones que ocupan su lugar donde otrora fundaron a Occidente y le dispensaron la ilusión, ahora exangüe, reseca; además, la realidad no posee constancias identificativas y lo biológico sufre por los cambios genéticos programados, fragmentando aún más lo reconocible tanto en el hombre como en la naturaleza.



Félix Royett, *La trepadora de Pantano Azul*. Acrílico y collage sobre tela, 51x 415 cm. Abril 2019. Katy, Texas

Hace décadas, en los años 70 y 80 del siglo XX, cuando levemente se proyectaban las medianas sombras de la decadencia y sus síntomas erosivos, Royett rastreaba el preludio del naufragio del deseo en pinturas y grabados sumidos en el pantano, plasmaba un expresionismo intempestivo de los contextos, del afuera; era un expresionismo de sus "cavernas interiores", de su "paleolítico interior", siempre suprahistórico, una travesía enferma a través de los cenagales extraviados antes de develar el Caos, la luminaria tempestuosa de su camino de sombras, pintura que penetra en una atmósfera húmeda, densa, pastosa o lodosa de innumerables laberintos donde se escuchan murmullos, una voz terrífica que en ecos recita:

¡Oh, dioses de la noche! ¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen, de la melancolía y el suicidio! ¡Oh dioses de las ratas y de las cavernas, de los murciélagos, de las cucarachas! ¡Oh, violentos, inescrutables dioses del sueño y de la muerte! (Sábado, 2004, p. 240)

Ciénagas donde se perciben respiraciones mefíticas, sensaciones frías, alucinaciones auditivas en su recorrido sinuoso, escalofríos de sentir la fricción de una piel escurridiza de sangre gélida, la caricia gótica de aterradores aleteos, risas y gritos histéricos de habitantes de esas filtraciones silenciosas, empozadas; allí se condensaban sueños contrapuestos a la brevedad del tiempo, suscitando dilemas a la muerte, conjurándola o poseyéndola, también. En aquel lugar, la existencia estaba conminada a la depredación, el miedo acechante en esas aguas estancadas, fangosas, uterinas, conectadas con el infierno, podridas porque allí transitaban los muertos, la aquerusia ('Αχερουσις) maligna que confluye en el río Aqueronte. Prontamente, el sudor de las ciénagas y el olvido se requemaron como los girasoles de los campos infecundos arrasados por la guerra, así como los pintó Anselm Kiefer; Royett traza, a través de esas metáforas de paulares y cenegales, los nuevos síntomas de la desolación y nos recuerda a Claude Lévi-Strauss cuando advertía:

realidad del no-ser cuya intuición acompaña indisolublemente al otro ya que al hombre le toca vivir y luchar, pensar y creer, sobre todo conservar el valor, sin dejarle nunca la certeza adversa de que no estuvo una vez presente en la tierra y que no siempre lo estará, y que con su inevitable desaparición de la superficie de un planeta también condenado a muerte, sus trabajos, sus penas, sus alegrías, sus esperanzas y sus obras se volverán como si no hubieran existido, sin que exista conciencia alguna; ya no hay que conservar ni siquiera el recuerdo de estos movimientos efímeros excepto, por unas pocas líneas rápidamente borradas de un mundo cuyo rostro es en adelante impasible, la observación abrogada de que tuvieron lugar, es decir, nada. (Lévi-Strauss, 1971, p. 621)



Félix Royett, *Cercanía a la Muerte*, (Serie Corona). 2020. Katy, Texas

Aún la deserción del ser, el abandono de la existencia en Occidente tiene el color de las dunas: áureo por las hebras agónicas del sol, la vespertina o la ninfa Héspere rielando el atardecer; luego la expansión inminente de los crepúsculos; posteriormente la invasión de las tinieblas, la noche gélida. En la pintura y grabados tardíos de Royett, las grandes certezas se disipan y se ennegrece el deseo: se atisban, en sus pinturas, el acecho de mini rostros maléficos, diluidos en el torbellino de las texturas. Es decir, se trata de monstruos inapreciables donde se condensa lo indiscernible entre el no-ser (monstruo) y el ser (rostro humano) compartiendo la misma piel, la misma bondad y la misma crueldad de su substancia. Confluye en ese cuerpo la mixtura del horror y lo sublime, la brutalidad y la magnificencia, la sordidez y la honestidad. Monstruo, del latín *monstrum*, mostrándose mucho más allá de la norma, lo que le otorga el misterio, conduciéndonos a la adivinación, quizá el hecho prodigioso o la advertencia o el mal presagio de los dioses, *moneo* o conjetura de la devastación. Lo excesivo e irregular de los monstruos de Royett radica no en su grandeza colosal, su desmesura, sino en su pequeñez que permanece en lo micro del cuadro, sumergido en los fangales de texturas de la gran dimensión expresiva. Se trata de la malignidad del mal incrustado en el Ser y en el Ente emitiendo aullidos desesperados que previenen el declive de la existencia, pues perforan la epidermis del bien, relegan la mostración del bien del bien, le restringen su demanda de amor, el deseo. Asedios análogos encontramos en un expresionista como Chaim Soutine.



Félix Royett, *La Dama y el Pequeño Hombre de la Tierra Quemada*.
Acrílico y creyón sobre canson, 24x 18 inch. 2019, Katy, Texas

Aquí Royett se acerca a Heidegger y la amenaza de la devastación (*Verwüstung*): "la malignidad del mal, bajo cuyo rostro la devastación viene a voluntad, bien puede seguir siendo un rasgo fundamental [*Grundzug*] del ser mismo" (Heidegger, 2006), olvidado de sus raíces, pues la malignidad del mal (*die Börsartigkeit des Bösen*) es el destierro de Mnemosina (*Μνημοσύνη*), la expiración de la memoria, la disolución histórica, inmersión sorda provocada por la guerra cuando el hombre se edifica en sí mismo, se desorienta en el descomedimiento del progreso y sus anhelos de dominación desmedida nos empuja a ser "un signo sin sentido (*bedeutungslos*), una lengua perdida insensible" –nos diría Hölderlin– que debemos regresarla a su auténtico recuerdo que coexiste con el dolor humano.



Félix Royett, *Los Amantes de Pantano Azul*

El mal se irradia como la intemperancia, el desmán arrogante e inherente a la subjetividad suprema, la insuperable soberbia donde el hombre se exhibe como el amo de la luz, pero como todo aquel que ilumina su llama se extingue.

Ser que, habiendo nacido de las tinieblas y alcanzado la claridad, va perdiendo su iluminación y se va hundiendo en lo negro, el color del sufrimiento, el color del principio y el fin, la anulación, la reducida esperanza, la nada.

Referencias

- Adorno, Theodor. (1972). Sobre la lógica de las ciencias sociales. En *La disputa del positivismo en la sociología alemana* (J. Muñoz, Trad.). Grijalbo.
- Barthes, Roland. (1957). *Mithologies*. Seuil.
- Beck, Ulrich. (2016). Le conflit de deux modernités et la question de la disparition des solidarités. *Lien social et politiques*, (75), 191-201.
- Bernanos, Georges. (2017). *La France contre les robots*. Le Castor Astral.
- Camus, Albert. (1942). *Le Myth de Sisyphe*. Gallimard.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Seuil.
- Descartes, René. (1628) (1996). *Reglas para la dirección del espíritu* (3ª reimpresión). Alianza Editorial.
- Gibbon, Edward. (1776). *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano II* (J. Mor Fuentes, Trad.). Imprenta de Antonio Bergnes y Compañía.

- Heidegger, Martin. (2006). *La dévastation et l'attente: Entretien sur le chemin de champagne*. Gallimard, col. L'Infini.
- Hesíodo. (1978). Teogonía (v. 123-125). En *Obras y Fragmentos*. Gredos.
- Horkheimer, Max. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Trotta.
- Huxley, Aldous. (2004). *Un mundo feliz*. Casa Editora El Tiempo.
- Janouch, Gustav. (1978). *Conversations avec Kafka*. Les Lettres Nouvelles.
- Lacan, Jacques. (1960). *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*. Seuil.
- Lacan, Jacques. (1966). Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personnalité. En *Écrits*. Éditions du Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude. (1971). *Mythologiques IV, L'Homme Nu*. Plon.
- Lyotard, Jean-François. (1993). *Political Writings*. University of Minnesota.
- Lyotard, Jean-François. (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Minuit.
- Maldiney, Henri. (1973). *Regard, parole, espace*. L'Âge d'homme.
- Montesquieu, Charles. (1734). *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Editions de Édouard Laboulaye, Garnier Frères.
- Nietzsche, Friedrich. (1997). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Alianza.
- Platón. (1986). República VIII, 562a-569c. Gredos.
- Platón. (1986). República IX, 388 c. Gredos.
- Popper, Karl. (1945) (2017). *La Sociedad Abierta y sus Enemigos* (E. Loedel Rodríguez, Trad.). Paidós.
- Sábato, Ernesto. (2004). Informe sobre ciegos. En *Sobre Héroes y Tumbas* (2ª edic.). Biblioteca Ayacucho.
- Spengler, Oswald. (2013). *La decadencia de Occidente*. (M. García Morente, Trad.). Austral. (Obra original publicada en 1919).
- Todd, Emmanuel. (2024). *La défaite de l'Occident*. Gallimard.
- Toynbee, Arnold. (1952). *Estudio de la Historia* (Compendio de los Volúmenes del I al VI) (L. Grasset, Trad.). Emecé.
- Zamiatin, Evgueni. (2008). *Nosotros* (S. Hernández-Ranera, Trad.). Akal.

Sobre la escritura del presente

On the writing of the present

Ana Cecilia Olmos¹ 

Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil, Brasília, Brasil
anaolmos@usp.br

Recibido: 21/1/2025. Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

Este análisis aborda la función ética y política de la escritura fragmentaria en la literatura contemporánea latinoamericana, explorando sus raíces desde Novalis y Nietzsche hasta Blanchot y Barthes. Se señala cómo esta modalidad textual, al cuestionar la obra definitiva y el sentido pleno, desdibuja la frontera entre creación literaria y reflexión crítica. En América Latina, esta práctica se consolidó con los vanguardismos y se radicalizó con la influencia posestructuralista, expandiéndose actualmente hacia formas discursivas diversas y soportes digitales. Se examinan dos obras emblemáticas: *Dolerse* (2011) de Cristina Rivera Garza, que despliega una escritura dialógica frente a la violencia neoliberal, y *El ruido de una época* (2023) de Ariana Harwicz, que reivindica la polémica como motor de la comunidad literaria. Ambas propuestas reafirman la escritura como espacio de exposición al otro y práctica política que enfrenta las violencias contemporáneas, proponiendo una concepción expandida y desjerarquizada del texto y de la crítica literaria en el presente.

Palabras clave: escritura fragmentaria, modernidad, literatura latinoamericana, nuevos horizontes de experimentación discursiva

ABSTRACT

This analysis addresses the ethical and political function of fragmentary writing in contemporary Latin American literature, exploring its roots from Novalis and Nietzsche to Blanchot and Barthes. It highlights how this textual modality, by questioning the definitive work and its complete meaning, blurs the boundary between literary creation and critical reflection. In Latin America, this practice was consolidated with avant-gardism and radicalized with the influence of post-structuralism, currently expanding into diverse discursive forms and digital media. Two emblematic works are examined: *Dolerse* (2011) by Cristina Rivera Garza, which deploys dialogic writing in the face of neoliberal violence, and *El ruido de una época* (2023) by Ariana Harwicz, which vindicates polemic as the engine of the literary community. Both proposals reaffirm writing as a space of exposure to the other and a political practice that confronts contemporary violence, proposing an expanded and de-hierarchized conception of text and literary criticism in the present.

Keywords: fragmentary writing, modernity, Latin American literature, new horizons of discursive experimentation

¹ Profesora Doctora en Literatura Hispanoamericana. Magíster en Teoría de la Literatura (UFSC) y Doctora en Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana (USP). Especialista en literatura y cultura hispanoamericana del siglo XX. Actualmente centra su investigación en el ensayo de escritores, la narrativa contemporánea y los discursos críticos latinoamericanos. Es investigadora del CNPq y miembro del GT ANPOLL "Literaturas extranjeras modernas".

La reivindicación del fragmento que la modernidad emprende, de Novalis y Nietzsche a Blanchot y Barthes, pone en valor lo inacabado, lo liminar y lo discontinuo como rasgos de una escritura que, al cuestionar las pretensiones del sentido pleno y de la obra definitiva, empuja la literatura hacia zonas de indeterminación discursiva que desestabilizan la distinción entre palabra creativa y reflexión crítica. En América Latina, la escritura fragmentaria, como estrategia discursiva por la cual la literatura indaga sobre sus propias condiciones de posibilidad, prolifera con los experimentalismos vanguardistas de inicios del siglo XX, se radicaliza a mediados del siglo con la apropiación de la noción posestructuralista de *escritura* y es frecuentada por prácticas literarias actuales que, aunque distienden el gesto autorreflexivo de señalar el propio cuerpo escritural de la literatura que los experimentalismos precedentes habían explotado al máximo, responden también a un impulso similar de desestabilización de los límites de las pautas discursivas tradicionales que separaban la crítica de la expresión creativa.

Si bien es posible trazar una continuidad en este recorrido temporal, cabe plantear la pregunta acerca de las inflexiones que el fragmento asume en los días de hoy, en que la literatura se expande hacia otras prácticas, discursos, lenguajes y soportes. En este sentido, es posible percibir cómo el ejercicio de la crítica de los últimos años ha legitimado su indistinción con relación a la palabra creativa al experimentar con formas discursivas antes consideradas menores, como la anotación y el diario, por ejemplo, y también con los soportes digitales que habilitan las nuevas tecnologías (el blog, el ex-twitter, el facebook, etc.).

Este movimiento expansivo no supone necesariamente el abandono de las bases de la práctica crítica en cuanto ejercicio de juicio y discurso portador de valores; sin embargo, es posible imaginar que comporta otras formas de participación en la escena cultural y política del presente. De hecho, se trata de un momento en que la expansión de los soportes digitales parece marcar una inflexión no solo en los medios, sino también en las formas de la intervención pública, lo que incluso lleva a especular sobre la irrupción de un nuevo paradigma en el ámbito de la participación cultural.

En este contexto, parecen haber quedado lejos los proyectos colectivos y el trabajo casi artesanal de organización y publicación de las revistas literarias y culturales del siglo pasado, en cuyas páginas impresas, y apelando a la expresividad del ensayo, los escritores debatían sus posiciones estéticas y políticas. No obstante, más allá de los cambios que comportan las nuevas posibilidades de formas, medios y soportes, las prácticas críticas actuales no dejan de debatir y, menos aún, de colocar la pregunta sobre la dimensión crítica de la literatura y su proyección ético-política en el campo cultural. Situación que, de alguna manera, sugiere que lo que no ha cambiado es la experiencia de la cultura como una conversación diversificada, dispersa, ajena a estructuras jerárquicas y animada, como sugiere Gabriel Zaid (2010, p. 34), por la convivencia en el ágora o los libros, con tecnología reciente o medieval.

En esta línea de indagación, propongo una reflexión sobre prácticas de escritura que, apelando a lo fragmentario, colocan, una vez más, la pregunta sobre el valor, la función y los desafíos ético-políticos de la escritura en el presente. Tendré en cuenta los libros *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), de Cristina Rivera Garza, y *El ruido de una época* (2023), de Ariana Harwicz. Los dos títulos, publicados con una diferencia de doce años en el inicio de este siglo, reúnen textos que originalmente circularon por otros espacios y que, rescatados de la dispersión, encuentran en el libro otra forma material de dar continuidad a esa conversación dispersa que nos propone la cultura. En este caso, el libro no se limita a ser una tentativa de preservar estas escrituras fragmentarias, de cierta vulnerabilidad, que están expuestas en algunos medios y

soportes donde corren el riesgo, si no de desaparecer, al menos, de ser activadas únicamente en función de búsquedas aleatorias; sería también una forma de asumir la necesidad de fragmentar la conversación, en el sentido de apelar a otras interlocuciones que existen fuera de lo digital, dado que, como dice Zaid, “que todo el mundo participe en una sola conversación, no la enriquece, la reduce” (p. 28).

Se trata, además, de dos títulos que, así como muchos otros que proliferaron en épocas anteriores en la literatura de América Latina, se alejan de la idea tradicional de libro. De hecho, las escrituras que no responden a un plan general que organiza el flujo del discurso y se esparcen en fragmentos colocan en crisis la forma institucionalizada del libro. Recordemos con Barthes (2005) que el libro –en su acepción tradicional– se postula como un homólogo del mundo y reproduce la estructura, la jerarquía y la razón que supuestamente lo organiza; en contraposición, el álbum representa un universo disperso, no jerarquizado, hecho de puras contingencias, sin trascendencia alguna. El escritor puede escoger una forma u otra en función de la verdad del mundo en la que cree, sin embargo, advierte Barthes (2005), el álbum prevalecerá sobre el libro por más grandioso que sea, porque lo que resta del libro en el lector es la cita, el fragmento. Recupero estas ideas de Barthes porque describen con propiedad la forma fragmentaria que asumen estos libros, pero también porque permiten señalar el modo peculiar en que estos libros se incorporan a la conversación ya iniciada, que es siempre la participación en el debate cultural.

Una aproximación al libro de Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, publicado en 2011, abre caminos de indagación interesantes sobre el hacer crítico en los días de hoy. El libro reúne una diversidad de textos inespecíficos que se desplazan entre el ensayo, la crónica, el poema en prosa y la ficción; algunos de ellos inéditos, otros publicados previamente en periódicos o presentados en lecturas públicas. Se trata, por tanto, de un libro heterogéneo en lo que se refiere a las formas textuales, pero que traza un horizonte común en el ejercicio de disenso que moviliza la escritura. Como explica la autora en la presentación, todos los textos buscan señalar y aspiran a desarticular la gramática violenta de las políticas neoliberales que impuso el poder en el México de las primeras décadas del siglo XXI, llevando al Estado a abandonar los deberes mínimos de cuidados de la ciudadanía y provocando miles de muertes. Junto a esta empresa de desmantelamiento de las gramáticas de poder, el libro se propone como una práctica de escritura dialógica que se abre al encuentro del otro en la experiencia compartida del dolor:

Se trata de palabras sueltas y palabras tomadas, de oraciones gramaticales y espirituales y estéticas, de párrafos concatenados que intentan, a su vez, concatenarse a otros fuera de la página, en la calle de nuestros días, en las voces que van a parar, tumultuosas, en los pabellones de nuestras orejas. Se trata de un libro que es, a su vez, una conversación, una visita, una insistencia. Un sampleo. Un loop y un remix. Y una alterada alteración. (Rivera Garza, 2011, p. 20)

Esta dimensión dialógica –marcada en los términos del sampleo, el remix y el loop– se presenta ya en el primer texto del libro. Se trata de la transcripción de una poesía titulada “La reclamante”, que fue leída en El zócalo, en 2011, cuando se realizó la “Marcha nacional por la paz”. El poema trae a un primer plano la voz de Luz María Dávila, una madre que reclama justicia por la muerte de sus hijos asesinados en una masacre en Ciudad Juárez, junto con fragmentos literarios de Ramón López Velarde y textos de la periodista Sandra Rodríguez Nieto y de la propia Rivera Garza. El carácter coral del poema –ciertamente reforzado por la lectura pública– así como el encuentro de la palabra testimonial con el registro literario y el periodístico sin que se explicita el origen de las respectivas voces, abre en la escritura una dimensión comunitaria que, como explica la autora, busca fundar un pensamiento otro en lo político, entendido, esta vez, como “una ética de la co-responsabilidad y de cuidado” (Rivera Garza, 2011, p. 24).

Los rasgos que singularizan este primer texto, que exhibe una escucha sensible a la pluralidad de voces y discursos sociales, pueden ser proyectados hacia la composición general del libro. Algunos ensayos exponen lecturas literarias que, al poner en escena diálogos con autores y textos que lindan con la ficción, actualizan las posibilidades de significación de la literatura en su relación con el presente. Es el caso del diálogo que la autora establece con Juan Rulfo al intentar responder a la pregunta que resuena en el desolado paisaje de su cuento "Luvina". Dice Rivera Garza:

...todo se vuelve remolino e intemperie. Aquí no escribo como analista política, porque no lo soy. Escribo desde más adentro. Escribo como lo que alcanzo a ser a veces: una escritora. ¿Qué país es este Agripina? Me preguntas desde tan lejos. Es el país en el que nos convertimos, Juan. Acaso por callar. Acaso por no escuchar las voces de los otros. Acaso por cerrar los ojos. (2011, p. 92)

La pregunta *¿Qué país es este, Agripina?*, que samplea un relato paradigmático de la literatura mexicana, retorna explícita o implícitamente en varios textos del libro, y las tentativas de respuesta traen al presente, en un movimiento en loop, los espectros de las víctimas y de los verdugos de la violencia histórica que pueblan la ficción rulfiana.

También los sufrimientos de los cuerpos y los tortuosos destinos de los migrantes se hacen visibles en los textos que describen y analizan obras artísticas que remiten a esas experiencias ("2501 migrantes", de Alejandro Santiago). Otros textos refieren casos de mujeres víctimas de la violencia del narcotráfico, no únicamente con intención testimonial, sino, sobre todo, buscando desmontar la masculinidad patriarcal de ese universo social del cual no escapa el imaginario femenino ("Las neo-camelias"). La ficción encuentra un espacio en el relato de una conversación casual con un taxista, es decir, con ese otro anónimo con quien se coexiste en la ciudad ("Non-fiction") e, incluso, con cierta dimensión poética, la ficción se hace presente también en rememoraciones de visitas a paisajes naturales amenazados por el avance devastador e inescrupuloso del progreso capitalista ("Cacaluta").

Con esta rápida descripción de algunos de los textos que componen el libro apenas pretendo señalar el trazo inespecífico que los atraviesa, así como la sensibilidad atenta al otro –al dolor del otro– que impulsa la escritura en cuanto instancia que permite hacer visibles y audibles dimensiones de la vida en común capturadas en las gramáticas violentas del neoliberalismo capitalista. Es en este sentido que debe ser pensada la presencia de nociones como la necropolítica de Mbembe, la biopolítica de Foucault, la vulnerabilidad de los cuerpos según la teoría de género de Butler, el reparto de lo sensible de Rancière, entre otras, en el horizonte ético-político de la perspectiva crítica de Rivera Garza. Estas nociones son convocadas en sus textos a la manera de conceptos operatorios que, aunque no respondan exclusivamente a una especificidad de lo literario, permiten colocar una vez más la pregunta por el valor, la función y los desafíos de la escritura en contextos donde la muerte –como ella dice– es experiencia cotidiana: "¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?" (Rivera Garza, 2013, p. 19).

La pregunta condensa la perspectiva crítica de Rivera Garza en la medida en que busca indagar cuál es la relación que puede establecerse entre la materia del lenguaje en la que se sostiene la escritura y la experiencia de mundo que la moviliza. Esta pregunta presenta una inflexión provocativa para pensar el ejercicio de la crítica. En su libro *Los muertos indóciles*, Rivera Garza sostiene que la literatura, a lo largo del siglo XX, en su crítica a la instrumentalización del lenguaje, apeló a estrategias de intransitividad discursiva que, formalizadas en una sintaxis compleja y distorsionada, rechazaban la referencialidad, corroían la posición del sujeto del

discurso y desmantelaban constantemente las expectativas del lector en lo que se refiere a la constitución de un sentido estable del texto. Desde su punto de vista, las estrategias violentas del poder en los días de hoy, que ella define en términos de bio y necropolítica, han vuelto obsoletos muchos de estos procedimientos de escritura que expulsan al sujeto del lenguaje, impidiéndole cualquier tipo de respuesta ante los embates de la violencia. Esto explicaría –argumenta la autora– la relevancia que, en los últimos años, han asumido las prácticas de escritura eminentemente dialógicas, es decir, escrituras que se inclinan al otro y atienden a la sensibilidad política del ser en común. En palabras de Rivera Garza:

Se trata de una poética, pues, que ha dejado de creer que el único afuera del lenguaje, como diría Barthes, o la única alteración del lenguaje, como sugería Benjamin, se consigue a través del código de lo literario y que, por consecuencia, explora críticamente las estrategias de producción, distribución y archivación de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura. Se trata de escrituras que exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros. (2013, p. 25)

Al afirmar que la crítica a la instrumentalización del lenguaje o, en otros términos, la posibilidad de acceder a un pensamiento exterior al lenguaje ya no se consigue apenas en el dominio específico de lo literario y que las poéticas actuales optan por explorar el “entre” de los discursos y de las voces que traman el acontecer social del lenguaje, Rivera Garza abre una dimensión ética en su literatura que asume la forma de un acto de escritura como política de lo común. En efecto, la idea de comunidad literaria de Jean-Luc Nancy tiene en la perspectiva de esta autora un protagonismo singular. Al relacionarla con la práctica de trabajo comunitario de las culturas indígenas *mixes*, denominada *tequio*, la autora resignifica, con la referencia local, la relación comunitaria que sostiene la práctica de la escritura. En ambos casos –el *tequio* y la *escritura*– se rescata no solo el lazo con el otro en el cual las dos prácticas se fundan, sino, sobre todo, la relación de desapropiación y desubjetivación que ambas suponen. En el caso de la escritura, sería ese “entre” de los discursos y de las voces que traman el acontecer social del lenguaje, figurado por Rivera Garza en términos de *sampleo*, *remix* o *loop*.

Cabe recordar, como explica Jean-Luc Nancy (2001), que no se trata de postular una escritura sobre la comunidad, sino más bien de pensar el reparto de la comunidad en y por la escritura, vale decir, como instancia de exposición al otro en el trazo interrumpido de la escritura. Desde este punto de vista, la escritura ofrece una experiencia particular de lo que entendemos por comunidad. En la relación de desapropiación que separa el trazo de las referencias exclusivas al autor, el estilo, la obra e, inclusive, el mensaje, la escritura sería el espacio común en el cual, como afirma Martínez Olguín (cf. 2021, pp.140-144), lo que se comparte es la orfandad de la letra. En este espacio –que sabemos no tiene lugar, simplemente acontece– cualquiera escribe, cualquiera lee, incluso estando lector y escritor ausentes a título provisorio o definitivo, porque lo que se comparte es la pertenencia a un lenguaje común, cada vez que se escribe, cada vez que se lee. A esta desapropiación de la letra parece apuntar la expresión impersonal –*Dolerse*– que Rivera Garza elige como título de su libro e impulsa, así, una política de escritura que trabaje en favor de una vida en común, fundada en la “ética de la corresponsabilidad y del cuidado mutuo”, para que, como ella dice,

podamos articular la desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y retórico del lenguaje. *Dolerse*, como quien se guarece a la intemperie. *Dolerse*, que siempre es escribir de otra manera. (Rivera Garza, 2011, p. 14)

Dejo resonar esta política de escritura que Rivera Garza reconoce en las poéticas actuales y, aunque no pretendo trazar propiamente una comparación, propongo una breve aproximación al otro libro, *El ruido de una época*, de la argentina Ariana Harwicz, publicado en 2023. Dividido en dos partes, la primera se titula "La escritura adoctrinada" y reúne los posteos de la autora en el ex-Twitter, evidentemente intervenidos después, dado que exceden los 140 caracteres; la segunda parte, de carácter más reflexivo, reúne ensayos breves bajo el título "El escritor aparenta ser un moribundo". En ambas secciones, los textos despliegan posiciones y reflexiones críticas acerca del lugar, el valor y la función de la literatura en el campo discursivo del presente. El libro, presentado por los editores como un "libro prematuro", en la medida en que su carácter discontinuo cuestiona la idea de obra acabada, recupera el gesto espontáneo de la intervención pública sin atenuar las contradicciones que pueden surgir entre los textos y, menos aún, el tono polémico que la participación en redes sociales frecuentemente estimula. De esta manera, el libro preserva la escena original del debate, pero, sobre todo, subraya la dimensión agónica –de lucha, de disputa– que para Harwicz definiría a la escritura. En el primero de los textos, leemos:

Escribir sin ofender a nadie es un oxímoron. Montaigne es el mejor adversario de Pascal. Aron el de Sartre. Escribir es una controversia subterránea. En el año 1918, los alemanes escribieron libros de revancha. Los franceses, en cambio, escribieron libros de paz. Es fácil imaginar cuáles fueron mejores. Lo políticamente correcto es la gangrena del arte en este siglo. Un dibujante francés dijo: "Lo que es bueno para la caricatura, no lo es necesariamente para la democracia". Que cada cual elija a qué amo responder. (Harwicz, 2023, p. 17)

Sin rodeos, el texto explicita que, para Harwicz, lo controversial sostiene la dinámica de la pluralidad de voces que define a la comunidad literaria, cuando pensada en los términos de Nancy que mencioné antes, es decir, como exposición al otro en el trazo interrumpido de la escritura. El juego con el tono apodíctico del aforismo que marca algunas de las frases exagera esa dinámica controversial, no solo dejando resonar el contexto original de debate público en que circuló el texto, sino también como apuesta a una política de escritura que no quiere renunciar al gesto provocador y excluyente que caracterizó a la modernidad literaria de inicio del siglo XX. Uno de los textos, cuyo título es "Nostalgia del manifiesto", condensa este tono instigador que permea el libro: "Decir que todo es relativo y no poder expresar nunca una idea en términos tajantes no es siempre signo de lucidez", se afirma en una de las frases del supuesto manifiesto.

Además del tono instigador, el primer texto que estratégicamente abre el libro advierte sobre los peligros que, desde la perspectiva de la autora, acechan a la escritura del presente. En apretada síntesis, puede afirmarse que es el riesgo a la enajenación del lenguaje por la corrección política, las definiciones identitarias, la ideologización instrumental de las minorías, la espectacularización de la figura del artista o la imposición de una moral de los tiempos lo que amenaza con neutralizar la potencia crítica del lenguaje. Al referirse a estos riesgos, que retornan aleatoriamente en la diversidad de fragmentos reunidos en el libro, Harwicz insiste en la idea de que la escritura, transgresiva en sí misma, supone un trabajo sobre la letra que resiste al uso masificado del lenguaje: "Las palabras por fuera de la escritura están lobotomizadas [afirma Harwicz]. Pero al escribir se rehace el lenguaje, se reconfigura, renace". En este sentido, las referencias a Nietzsche, Kertész, Jean Genet o Marguerite Duras que se dispersan en los fragmentos insisten en señalar a la escritura como una experiencia de desalienación del lenguaje que habilita "la capacidad de ver la existencia en su trágica dimensión" (Harwicz, 2023, p. 100).

Si para Rivera Garza la escritura del presente –en su perspectiva crítica ante las gramáticas violentas del poder– opta por explorar el acaecer comunitario del lenguaje, convocando por sampleo, remix y en loop los discursos y los decires de los otros que atraviesan el espacio público

de la cultura, para Harwicz, sin atenuar un horizonte crítico para la práctica literaria, se trata de escribir en el sentido de no hacer obra o –como ella dice subrayando el movimiento de desapropiación y desubjetivación que toda escritura supone– se trata de “no escribir, sino buscar el deseo de la escritura, la búsqueda de ese deseo ya es un procedimiento literario. La lengua se arma en ese deseo único, no existe antes ni después, no fue creada” (Harwicz, 2023).

Referencias

- Barthes, Roland. (2005). *A preparação do romance* Vols. I y II. Martins Fontes.
- Harwicz, Ariana. (2023). *El ruido de una época*. Editorial Marciana.
- Martínez Olguín, Juan José. (2021). *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura*. Miño Dávila.
- Nancy, Jean-Luc. (2001). *La comunidad desobrada* (P. Perera, Trad.). Arena Libros.
- Rivera Garza, Cristina. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Sur+ Ediciones.
- Rivera Garza, Cristina. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Zaid, Gabriel. (2010). *Los demasiados libros*. Random House Mondadori.

«Las crepusculares»: la crónica de Alfonsina Storni como espacio de crítica feminista¹

«Las crepusculares»: Alfonsina Storni's chronicle as a space for feminist critique

Ayelén Medail² 

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

ayelenmedail@usp.br

Recibido: 21/1/2025.

Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

En los albores de la modernidad argentina, las columnas femeninas de los periódicos sirvieron como vehículos de promoción de un modelo de «ser mujer», operando en un doble sentido: por un lado, le daban protagonismo al colectivo femenino y, por otro, incitaban a las mujeres a actuar de una manera determinada por el sistema patriarcal capitalista. En la columna «Bocetos femeninos» de Alfonsina Storni, en *La Nación*, estos mandatos se distorsionan y toman una forma de crítica feminista. A través de un seudónimo masculino y extranjero, Tao Lao, Storni logra enmascararse y organizar una crítica a la sociedad machista y a las propias mujeres que la perpetúan sin cuestionamientos. En estas páginas, analizaremos la crónica «Las crepusculares», para investigar y escrudñar las estrategias de enunciación de la escritora y mostrar cómo construyó su crítica y cuál fue su posición como mujer moderna en el Buenos Aires de las tres primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: modernidad, crónica, Alfonsina Storni, crítica feminista

ABSTRACT

At the dawn of Argentinian modernity, women's columns in newspapers served as vehicles for promoting a model of "being a woman." These operated in a double sense: on one hand, they gave a leading role to the female collective and, on the other, they encouraged women to act in a manner established by the capitalist patriarchal system. In "Bocetos femeninos," Alfonsina Storni's column in the newspaper *La Nación*, these mandates are distorted and take the form of feminist criticism. Writing under a male and foreign pseudonym, Tao Lao, Storni manages to disguise herself in order to launch a critique of machista society and the very women who perpetuate it without question. In these pages, we will analyze the chronicle "Las crepusculares", investigating and scrutinizing the writer's enunciation strategies to show how she constructed her critique and what her position was as a modern woman in Buenos Aires during the first three decades of the 20th century.

Keywords: modernity, chronicle, Alfonsina Storni, feminist criticism

¹ Este trabajo fue realizado con financiamiento de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Investigadora, traductora, editora y profesora. Licenciada en Historia (ISP-JVG, Buenos Aires) y en Letras (UNIP, São Paulo), con especialización en Educación Sexual Integral con Perspectiva de Género (UNSAM) y maestría en Ciencias de la Comunicación y Cultura (PROLAM-USP). Actualmente, cursa el Doctorado en Letras en la Universidad de São Paulo (DLM-USP), donde investiga ensayos de Gabriela Mistral desde una perspectiva crítica feminista. Editora de revistas académicas y docente en el Instituto Cervantes de São Paulo.

Introducción

La calle Florida se hizo famosa en la historia de la literatura hispanoamericana gracias a la rivalidad entre dos grandes grupos de escritores vanguardistas de la Ciudad de Buenos Aires: el grupo de Boedo (congregados en torno a la editorial Claridad, de tendencia socialista y preferencia por la prosa) y el grupo de Florida (reunidos a partir de la revista *Martín Fierro*). Sin embargo, antes de que ese enfrentamiento simbólico representara toda la literatura argentina, una poeta mujer, de ascendencia suiza, bajita y mordaz, transformó la calle central de la capital argentina en su campo de estudios: Alfonsina Storni.

Durante los años veinte, la calle Florida (la primera que recibió pavimentación, alumbrado eléctrico y esos carteles luminosos que atraían a los *flâneurs* noctámbulos) era la arteria comercial de la ciudad. Tras varios reclamos de los comerciantes locales, debido al intenso flujo pedestre, se prohibió, a partir de 1911, la circulación de vehículos entre las once de la mañana y las nueve de la noche. Con eso, la calle Florida se convirtió en la primera en ser destinada a la circulación de peatones, lo que atrajo todo tipo de personas fascinadas por los elegantes escaparates de las tiendas de ropa, calzados, joyas, relojes, anteojos y, claro, también por las librerías y cafés. No obstante, la moda siempre fue la mayor atracción.

Era la época del esplendor argentino en el mundo y Buenos Aires era la capital nacional de la bohemia. *Flanar* era la actividad predilecta de los hombres de clase alta y de la incipiente clase media, que ya venía conquistando un protagonismo público y político. Eran observadores que, de acuerdo con Crary (2012, p. 15), fueron el resultado histórico del espacio urbano, así como de prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación. El proyecto expansivo dentro del proceso modernizador (García Canclini, 1990) permitió la circulación de esos hombres por las calles centrales de la ciudad en sus momentos de descanso, ya fuera tras los estudios universitarios o del trabajo en las oficinas de las flamantes nuevas empresas privadas y estatales. La calle Florida era uno de los escenarios predilectos, tanto de esas nuevas empresas como de esos nuevos sujetos de clase media que dedicaban parte de su tiempo a circular y observar.

Si «A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador» (Crary, 2012, p. 15), cuando estamos frente a una mujer que practica la observación, estamos frente a otra forma de ver. Las posibilidades que tenía una mujer para *flanar* por las calles porteñas de los primeros años de la década del veinte eran infinitamente menores que las de los hombres. Su circulación estaba limitada a las calles centrales, donde iba y venía en horario comercial, y también a la noche, en busca de un tiempo de ocio. Alfonsina se atrevió a ir más allá de las limitaciones impuestas al colectivo de mujeres, que solamente podían transitar acompañadas por un hombre o en grupos. Ella prefería andar sola y, aunque restringida por su condición de género, observaba. Ella «vê em un determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito(a) em un sistema de convenções e restrições» (Crary, 2012, p. 16). Dentro de esas posibilidades, la poeta se dedicó a observar, entre otros objetivos, a las mujeres que transitaban por las calles, y a analizar los tipos urbanos femeninos de su época.

Autodeclarada feminista, Storni fue una crítica sagaz de las imposiciones de la moda a los cuerpos femeninos: ya en su primer libro, de 1916, *La inquietud del rosal*, ella exclamaba: «¡Mujeres! La belleza es una forma y el óvulo una idea... ¡Triunfe el óvulo!» (Storni, 1999, Vol. 1, p. 90). Ese verso del poema “Fecundidad” revela la posición crítica de la poeta frente a la veneración de los cuerpos y de la belleza femenina. Beatriz Sarlo (2003, p. 79) da en el blanco cuando comenta que en la poesía de Storni «se invierten los roles sexuales tradicionales y rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer» y, al inaugurar un nuevo repertorio temático poético (la mujer),

ella se abre camino en la escena literaria. En ese sentido, para 1920 Alfonsina ya era una poeta reconocida por sus pares, con tres libros de poesía publicados (en 1918 publicó *El dulce daño* y, en 1919, *Irremediablemente*), frecuentaba las reuniones de escritores en los cafés porteños y escribía para varias revistas importantes de la época, como *Fray Mocho*, *Caras y Caretas*, *La Nota*, *Nosotros*, entre otras.

Sin embargo, los ingresos que la literatura y el periodismo le proporcionaban no eran suficientes, mucho menos para una madre soltera, llegada del interior del país y que, por lo tanto, tenía que cubrir sola los gastos personales de ella y su hijo, además del alquiler, claro. Es por eso que, para complementar sus ingresos, Alfonsina trabajaba como maestra (había egresado de la Escuela Normal de Maestras Rurales de Coronda, Rosario, en 1910) y daba clases de recitado, gracias a su fama de excelente oradora y recitadora de versos (Delgado, 2018, p. 71).

Alfonsina cronista

Fue también en 1920 cuando Storni recibió una invitación para escribir la columna «Bocetos Femeninos» en el conocido y tradicional diario *La Nación*. Se trataba de una columna femenina, es decir, una sección dirigida a las mujeres, y un nuevo intento del periódico por ampliar su número de lectores. Alfonsina había acumulado experiencia como columnista direccionada al público femenino en la revista *La Nota*, cuando firmaba con su nombre propio la columna «Feminidades», durante 1919. De acuerdo con Jaquier (2023), la performance de la escritora rompe las expectativas y «desestabiliza o espaço da coluna feminina, refaz seus limites a partir do seu interior. Com uma autorrepresentação ambígua e irônica, da poeta leitora e da mulher com o espelho de mão» (p. 30). Esta autorrepresentación queda estampada en la crónica que inaugura su autoría en la sección el 28 de marzo de 1919 –también llamada «Feminidades»– donde la escritora relata cómo y por qué aceptó escribir la columna:

A la pregunta: ¿Es usted pobre?, que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir, hago versos... pero en ese preciso momento miro la luz eléctrica y me sugiere una cantidad de cosas: la época moderna, el siglo en que nos movemos, la higiene, la guerra al alcohol, las teorías vegetarianas, etc.

En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo: mato, pues el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas), contesto: Regular Emir... voy viviendo.

Entonces el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en *La Nota* la sección «Feminidades»?

He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas).

También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar.

Emir –protesto– la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.

Me he convencido que el Emir, para su sección «Feminidades» quiere un genio. Pienso que ese genio soy yo misma; me miro en mi espejo de mano para comprobar si yo soy yo. Noto que, en efecto, estoy sin modificación. Bien, pues: me resuelvo por la sección «Feminidades». (Storni, 1999, vol. 2, p. 801)

Alfonsina acepta, pero no sin vacilar. Desconfía de la sección, algo perceptible en sus puntadas furiosas, pero confía en su genio, crítico e irónico, capaz de hurgar en las mujeres del nuevo siglo y desestabilizar así el orden social que las somete al reino del hogar, la belleza y la moda. Un reino superfluo que, como en el verso citado más arriba, ensalza la forma y subyuga la capacidad intelectual de los sujetos femeninos. Y ella acepta porque siente la «llamada» de su siglo, de la modernidad, y decide «matan» su romanticismo. «Hacer versos» se omite y se sustituye por «seguir viviendo» (como se pueda), como respuesta a la provocadora pregunta sobre si se considera «pobre». Entre líneas, aparece un «sí» conciso y rotundo. Su biografía lo atestigua: necesita este trabajo. Y así surge el artificio del disimulo, «escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas)» para responder.

Tao Lao y las crepusculares

La desestabilización del espacio sagrado de la feminidad y los trucos de su escritura (el disimulo, la ironía, la crítica) serán sus herramientas de trabajo en el atelier de escritura para mujeres. Y con ellas, Alfonsina ingresa a las páginas de *La Nación*, pero le añade otro artilugio: el seudónimo. Eligió a Tao Lao para firmar la columna «Bocetos Femeninos», un nombre que esconde justamente estas artimañas. Es un nombre masculino y extranjero, pero no cualquiera: es chino. Trae consigo siglos de sabiduría, reflejados en un nombre compuesto: «Tao», que hace referencia al taoísmo, y «Lao», que evoca al filósofo y maestro de esta doctrina (Lao-Tse). No vamos a disertar sobre este pensamiento; suficiente con decir que no hay pruebas que demuestren que Alfonsina practicara la filosofía china, pero sí hay evidencias de su sarcasmo. Por eso, nos aventuramos a decir que, al adoptar este seudónimo, Alfonsina se está preparando para una batalla pacífica contra la sociedad patriarcal, machista y androgénica, y sus perpetuadoras más complejas: las propias mujeres.

En esa contienda encontramos: un campo de batalla ampliado (la Ciudad de Buenos Aires), el arsenal enemigo (la moda, el consumo, los mandatos femeninos), los soldados enemigos (mujeres y, a veces, hombres) y su defensa (las páginas de «Bocetos femeninos» en el diario *La Nación*). De este modo, a lo largo de 1920, Alfonsina se esforzó por presentar los tipos femeninos que circulaban por la ciudad, así como algunos temas específicos de la mujer, entre los que destacamos: «¿Existe un problema femenino?», «La complejidad femenina», «Un simulacro de voto».

Para entender cómo llevó a cabo esta compleja actividad periodística y feminista, analizaremos la crónica «Las crepusculares». Ya en el título, Alfonsina prefigura el tipo de mujer urbana que tratará: son mujeres vistas en las calles de Buenos Aires al atardecer:

De 17 a 18 de la tarde, a la hora elegante en que la luz huye de las calles de Buenos Aires y se encienden los focos de las grandes casas, por la calle Florida, se mueve una romería de gente.

Ellas, las refinadas porteñas crepusculares, caminan por las aceras. Ellos van por la calle.

En las esquinas, frente a los negocios, al lado de los escaparates, numerosos grupos de jóvenes miran ondular a las muchachas sobre sus altos tacos. (Storni, 1999, vol. 2, p. 915)

En los tres primeros párrafos de la crónica, Storni justifica la elección de la hora del día por su elegancia, su encanto, porque es el momento en que la modernidad despliega toda su seducción: la luz del sol se va apagando y deja paso a la luz eléctrica de las grandes casas comerciales, que atraen al público consumidor hacia las tiendas y sus escaparates. La calle Florida, como anticipábamos, es la arteria comercial de la ciudad. Es lugar de encuentro de

jóvenes compradores y el espacio moderno por excelencia, donde llegan y se instalan los avances técnicos y donde la gente se agolpa para disfrutarlos. Gente de ambos sexos, pero las mujeres siempre acompañadas. Las crepusculares caminan en grupo por la acera, luciendo sus atributos femeninos con tacones altos y un andar serpenteante, que despierta la admiración de los hombres.

La calle Florida era uno de los mejores lugares del país para encontrar esposa o marido. Una actividad normal para los jóvenes que, a través de sus hábitos de compra, se presentaban ante el sexo opuesto. Como explica Delfina Muschietti (2006, p. 117), las mujeres reinaban en el territorio amoroso. Reinaban en el territorio amoroso e idílico, y este dominio se mantenía mediante la promoción de un sujeto transformado en «cuerpo-objeto», que operaba en varios frentes: un cuerpo que debe preocuparse por la belleza (consumidor de moda); un cuerpo que produce hijos (todas las mujeres estaban destinadas a la maternidad); un cuerpo custodiado y clasificado (según los parámetros de normalidad y anormalidad; sano o enfermo); un cuerpo de mercado (que consume, pero debe ahorrar el dinero del marido o del padre); un cuerpo explotado (el de las empleadas domésticas) y un cuerpo que precisa dar placer, pero no tiene derecho a recibirlo.

El «cuerpo-objeto» de las crepusculares sufre una completa deshumanización que Alfonsina describe al mejor estilo cortazariano. Al fin y al cabo, Julio lo explicó muy bien: cuando te regalan un reloj, «No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj» (Cortázar, 1973, p. 20). Los tacones que llevan las mujeres crepusculares acaban siendo los verdaderos protagonistas de la crónica:

Los pies de aquéllas (sic) son una especie de extendida epidemia en marrón, en azul o en topo; los zapatos se han enfermado de estos tres colores y las medias, dóciles, se dejan contagiar también por los tonos de moda.

Transportan estos zapatos a sus dueñas, dos o tres veces a lo largo de la calle Florida y las depositan frente a las grandes tiendas de vistosos escaparates. (Storni, 1999, vol. 2, p. 915)

El reloj, símbolo de la modernidad, de la era industrial, cuando se traslada al cuerpo femenino, se convierte en un zapato de tacón. Un zapato que estiliza el cuerpo femenino, a la vez que restringe su movimiento. No busca la comodidad, sino la mirada masculina. El zapato es el dueño de la mujer. Es el que conduce el «cuerpo-objeto» que se pasea por la calle Florida, haciéndolo desfilarse ante los hombres que lo juzgan y clasifican. La cosificación del cuerpo de las mujeres crepusculares es tan clara que Storni las convierte en muñecas:

Allí están las sonrientes muñecas con las plantas rígidas dentro del muerto y frío zapato, vistiendo lujosos kimonos, regias salidas de teatro, severos vestidos tallieur, graciosos visos de seda, bordados y espumosos peinadores, etcétera.

Y las muñecas dicen así, tan tontas como parecen:

–Entre usted, señorita paseante. Arriba las hay de carne y hueso y se pasean, y llevan espléndidos vestidos que se pueden apreciar por los cuatro costados. Por la derecha señorita, tome usted un ascensor, ¿se anima?

Y los zapatos azules, marrones o grises transportan entonces a sus dueñas hasta un ascensor, en el cual pende un cartelito que dice: modelos a tal, tal y tal hora. (Storni, 1999, vol. 2, p. 915)

Las crepusculares son llevadas hasta el interior de la tienda, donde un cuerpo sin vida –«plantado» con zapatos y vestido de acuerdo al último grito de la moda–, un cuerpo de muñeca, las anima a disfrutar del desfile. Las dependientas carecen de comprensión, son «tontas», en palabras de la propia Alfonsina, que en otras crónicas adopta la postura contraria, en defensa de las asalariadas. Por ejemplo, en las crónicas «La normalista», «Las mujeres que trabajan» y «La médica», Storni desempeña el papel de defensora de la mujer trabajadora, exponiendo los problemas a los que se enfrentan estas profesionales en un mundo moderno dominado por hombres y, al mismo tiempo, se sitúa como su «compañera», es decir, como una igual, como una mujer trabajadora más.

El juicio de valor que hace Storni sobre las distintas profesiones está en consonancia con su postura contra la dictadura de la moda, la belleza y el consumo al que estaban expuestas las mujeres. Recordemos que, para Alfonsina, la idea está por encima de la forma. Una mujer que fomenta este tipo de comportamiento en otras mujeres –la dependienta– merece un adjetivo duro: es «tonta», porque ha comprado la idea del mundo superfluo de la moda.

La crónica continúa en el piso superior, al que Alfonsina accede, junto con los zapatos que llevaban a sus dueñas, a través del ascensor «que es inteligente, sabe que de 17h a 18h tendrá que parar en ese piso especial». Junto a las tontas mujeres-muñecas y los zapatos-vehículos está la máquina, que adquiere más características humanas que ellas. La inteligencia del ascensor es producto de la estupidez de su carga:

Los zapatitos en epidemia lo han golpeado nerviosamente mientras hacia allí los transportaba, y él ha aprendido el lenguaje de sus suelas.

Es por eso que a la menor presión del botón, se para y deposita su preciosa carga en el codiciado lugar de las muñecas de carne y hueso que ofician de modelos. (Storni, 1999, vol. 2, pp. 915-916)

La moda emerge como una epidemia más que azota a la sociedad. Un año antes, la Ciudad de Buenos Aires había registrado alrededor de trece mil muertes por la gripe española. Por lo tanto, ante la moda, como ante cualquier epidemia, es necesario tomar precauciones. Sin embargo, como uno más de los discursos masivos de la época, la moda tenía al público femenino como principal destinatario, que era alentado a consumir a través de las columnas femeninas.

Si estas columnas, como explica Tania Diz (2014, p. 20), promovían un comportamiento adecuado en cuanto al cuidado del cuerpo y la apariencia física que las mujeres debían seguir para ser verdaderamente femeninas, Alfonsina subvierte este espacio periodístico y, a través del sarcasmo, critica directamente este comportamiento, dando vida a objetos de consumo, como los zapatos, que, en la planta superior, «se miran en tono de desafío y cada uno argumenta en su defensa. Yo tengo una hebilla original; yo mi elegante ribete blanco; yo un taco como para zapato de avispa...» (Storni, 1999, vol. 2, p. 916). La competencia entre mujeres fue otro de los temas que Storni trató en sus crónicas, pero, en «Las crepusculares» son los objetos de moda los que compiten entre sí por ocupar el puesto de «más moderno, más elegante».

Alfonsina avanza en su crónica con afiladas puntadas y sitúa al conglomerado de zapatos-vehículos, la epidemia, ya como espectador del desfile de modelos, o muñecas de carne y hueso. El público expectante de zapatos y mujeres adopta la forma de:

un anillo compacto que se distribuye en dos corrientes; una a la derecha y otra a la izquierda de un camino recorrido por dos cuerdas que se prolongan a lo largo de la sala, el camino de una sombra angulosa. (Storni, 1999, vol. 2, p. 916)

A la hora anunciada por el cartel del ascensor, «aparece por fin una mujer, alta, elegante, garbosa y la acoge un murmullo prolongado» (p. 916). La epidemia, que ahora es una ola, «como un cuerpo que no tiene voluntad, se mueve con ella, la sigue contemplándola» (p. 917). Sin embargo, esta masa inerte se ve afectada por la excitación de seguir de cerca la moda, que se mueve con elegancia, y acaba perdiendo sus buenos modales. Los zapatos «se atropellan» para ocupar la primera fila y así poder ver a la modelo, escaneando de arriba a abajo todos los adornos que lleva. Pero ahora es la modelo la que manda:

Y la modelo, como compenetrada de la influencia decisiva que ejerce sobre las damitas crepusculares, se contonea más y más y parece decir a la ola con una sardónica sonrisa: «Ahora a la izquierda, ahora a la derecha, para atrás, para adelante, damitas crepusculares...». Y las damitas, no menos dóciles a sus órdenes que los planetas a las del sol, describen la misma órbita que la muñeca de carne y hueso que lleva un vestido a la última moda y después de lucirlo un momento se pierde en el cuartito de donde salió, dejando atrás suyo una fuga de zapatos distinguidos hacia el ascensor". (p. 917)

La analogía entre la moda y el sistema solar dibuja la fuerte imagen de la influencia que la moda ejerce sobre las mujeres. Como autómatas, se someten al mercado de la moda, pierden todo rastro de su humanidad y se comportan como objetos consumidores. No hay sentido crítico en esta oleada de mujeres cegadas por la última moda. Y la estrategia de Alfonsina es denunciar ese comportamiento a través del humor, marcando distancia con ese tipo de mujer (Crary, 2012, p. 14). Al asumir la posición de *flanêuse* (o, en masculino, *flâneur*), Storni observa sin participar, describe y opina críticamente, levantando sospechas y cuestionando los dictados sociales que oprimían a las mujeres de su época. Se posiciona así de forma antagónica a este tipo femenino. Storni es mujer, sí, pero no cae en las trampas de la sociedad moderna, no se deja dominar por el mundo de la moda.

Conclusión

La distancia entre las damas crepusculares y ella funciona en el texto como una alternativa. Seguir la moda no es la única posibilidad. Alfonsina transita por el mismo espacio que las otras mujeres, la calle Florida, pero sus elecciones pueden ser otras. Al establecer una crítica tan severa en las páginas del periódico más importante del país, la escritora se opone abiertamente al opresivo sistema patriarcal, es decir, se posiciona como feminista. Abre una brecha en la sociedad y demuestra que el vulgar comportamiento imitativo y competitivo no es liberador, como se pretende. Según Bontempo y Quierolo (2012), la imagen de la «mujer moderna» publicitada en la prensa prometía una cierta modernidad a través de nuevos parámetros de belleza y consumo. No obstante, Alfonsina escribe la contraportada de este discurso y sitúa a la crítica como otra imagen posible de esta mujer moderna: una mujer que piensa, que discierne, que es capaz de tomar sus propias decisiones y que, por lo tanto, está preparada para su emancipación.

El periodismo en la vida de Alfonsina Storni fue mucho más que una necesidad económica, aunque esta haya sido la razón inicial de su acercamiento a las columnas femeninas. Las páginas de los periódicos eran un espacio de disputa entre la narrativa de la mujer moderna, la «muñeca-tonta», y la mujer capaz de criticar los mandatos impuestos a través del ejercicio de la escritura. La mayoría de los textos escritos por Storni en la sección «Bocetos femeninos» son crónicas que satirizan el «modelo» designado de mujer. Sin embargo, en otros textos de la misma sección, apuesta por la verosimilitud, como en «Las mujeres que trabajan» (Storni, 1999, p. 921), aportando datos, encuestas y cifras oficiales, y borrando las marcas de su subjetividad para denotar objetividad (Coração, 2009, p. 34). Era una columna de mujeres, sí, pero con objetivos

diferentes de los habituales, era un espacio de vanguardia, de denuncia feminista, de ejercicio de la libertad de expresión en busca de la emancipación de las mujeres. El uso del seudónimo, por lo tanto, puede interpretarse como una máscara que le permitía plantear su posición, sin el temor de ser considerada enemiga de las mujeres.

En definitiva, el periodismo y la literatura de Alfonsina Storni tenían muchas similitudes: la denuncia, el protagonismo femenino, la ironía, el sarcasmo, mecanismos todos que utilizó magistralmente a favor de la liberación del género femenino, tarea que también llevó a cabo en la práctica, en asociaciones políticas y civiles como el Club de la Mujer Argentina.

Referencias

- Bontempo, María y Queirolo, Graciela. (2012). Las chicas modernas se emplean como dactilógrafas: feminidad, moda y trabajo en Buenos Aires. Bicentenario. *Revista de historia de Chile y América*, 11(2), 51-76.
- García Canclini, Néstor. (1990). La modernidad después de la posmodernidad. En *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (pp. 19-25). Grijalbo.
- Coração, Cláudia. (2009). Repórter-cronista: Jornalismo e literatura na interface de João Antônio com Lima Barreto. [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (UNESP)]. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/89468>.
- Cortázar, Julio. (1973). *Histórias de cronópios e de famas*. Civilização brasileira.
- Crary, Jonathan. (2012). A modernidade e o problema do observador. En *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (pp. 11-32). Contraponto.
- Delgado, Josefina. (2018). *Alfonsina Storni: Una biografía esencial*. Sudamericana.
- Diz, Tania. (2006). *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Libro del Rojas.
- Diz, Tania. (2014). Alfonsina Storni: Feminidades insurgentes. En A. Storni, *Escritos: Imágenes de género*. Eduvim.
- Jaquier, Ananda. (2023). A poeta e o cronista: as colunas femininas de Alfonsina Storni. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)]. <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/18197>.
- Muschietti, Delfina. (2006). Mujeres: feminismo y literatura. En D. Viñas (Ed.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX* (pp. 111-137). Fundación Crónica General.
- Sarlo, Beatriz. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva visión.
- Storni, Alfonsina. (1999). *Obras* (Vols. 1 y 2). Losada.

El cine moderno y el fin del *happy ending*

Modern cinema and the end of the happy ending

Manuel Alejandro Silva León ¹ 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela

manuelalejandrosilvaleon@gmail.com

Recibido: 22/9/2024. Aceptado: 4/10/2024.

RESUMEN

El cine, como industria cultural, ha pasado de ser una fábrica de sueños a mostrar la decadencia humana. El cine trágico, en tanto subgénero cinematográfico, se ha consolidado como la principal expresión del séptimo arte, alimentado por el placer de odiar que existe en los conglomerados humanos, pues la tragedia ajena consuela y justifica la propia, además de acercar el cine a la vida cotidiana. Por ello, películas que abordan adversidades sociales, como *Parasite* (2019), *Drunk* (2020), *Drive my car* (2021), *Sin novedad en el frente* (2022) y *Zona de interés* (2023), han tenido gran acogida mundial y han sido reconocidas en certámenes internacionales, entre ellos los Premios Óscar. Estos filmes evidencian que el odio y el dolor son condiciones necesarias para el éxito en el cine actual, convirtiéndolo en una ventana para comprender que nuestra naturaleza social está marcada tanto por aversiones como por el amor.

Palabras clave: decadencia, cine trágico, placer de odiar, odio

ABSTRACT

Cinema, as part of the culture industry, has gone from being a dream factory to showing human decadence. Tragic cinema, as a film subgenre, has consolidated itself as the main expression of the seventh art, fueled by the pleasure of hating that exists in human groupings, since the tragedy of others comforts and justifies one's own, in addition to bringing cinema closer to everyday life. For this reason, films that address social adversity, such as *Parasite* (2019), *Drunk* (2020), *Drive my car* (2021), *All Quiet on the Western Front* (2022) and *The Zone of Interest* (2023), have been widely acclaimed worldwide and recognized in international competitions, including the Academy Awards. These films show that hatred and pain are necessary conditions for success in today's cinema, turning it into a window for understanding that our social nature is marked by both aversions and love.

Keywords: decadence, tragic cinema, pleasure of hating, hate

¹ Licenciado en Educación mención Ciencias Sociales, Magíster en Historia de Venezuela (Universidad de Carabobo). Docente agregado de la Escuela de Salud Pública de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo.

El placer de odiar como experiencia dominante en la historia del espectáculo

*Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte
cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo.*

*Comenzó entonces a sentir deseos de verlos,
pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía;
y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que,
vencido por su apetencia,
abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo:
«¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!».*

Platón, La República

William Hazlitt (1778-1830) afirmaba que odiar es un síntoma más de civilización (2009). Son muy pocos los individuos que no han experimentado cierto placer ante el mal que le ocurre al prójimo. Es común ver cómo muchos hombres y mujeres se congregan en diversos espacios para presenciar la representación de alguna desventura ajena. El autor inglés de *El placer de odiar* defendía la idea de “que en la mente humana existe una atracción secreta, un *ansia* de maldad que encuentra un deleite perverso, y a la vez gozoso, en la fechoría, pues es una fuente inagotable de satisfacción” (2009, p. 8). En la Europa decimonónica fueron célebres las ejecuciones públicas, como la de William Burke (1792-1822), que reunió a casi cuarenta mil personas interesadas en presenciar ese atroz acontecimiento. También se destacaban los condenados por el Tribunal de Old Bailey, cuyas “apoteosis” crecían a lo largo del *paseo de la muerte*, caminería entre la prisión y el patíbulo, donde grandes multitudes se reunían para maltratar a los penados lanzándoles frutas y verduras. Para muchos, estos singulares ajusticiamientos constituían el entretenimiento más popular de la época.

Más recientemente, en 1994, pudimos ver por televisión la célebre fuga del atleta estadounidense O.J. Simpson, tras haber cometido un doble asesinato; una huida que cautivó a millones de telespectadores a mediados de la década de los noventa. Y, consecuentemente, nos preguntamos: ¿por qué resulta tan atractiva la tragedia ajena? ¿Qué nos impulsa a conocer la desventura del otro? Quizás la respuesta la anticipó Nietzsche (1994) en su texto *El viajero y su sombra*, en el epígrafe número 27, titulado “Explicaciones del goce del mal ajeno”, donde expone:

El goce maligno, malintencionado, que se siente ante el mal ajeno proviene del hecho de que nos sentimos mal nosotros bajo muchos aspectos, de que cada uno de nosotros tenemos nuestras inquietudes, nuestros remordimientos, nuestros dolores, y el daño que sufre el prójimo le hace igual a nosotros y le exime de nuestra envidia. (1994, p. 38)

No se trata simplemente de consolarse con la desgracia ajena para evadir la propia; más bien, como se ha señalado: “No hay otra pasión tan fuertemente arraigada en la conciencia del hombre como la envidia” (Sheridan, citado por Escandón, 1997, p. 108). Y esos celos solo se superan cuando el envidiado cae en el infortunio. Es posible que de ahí provenga la actual complacencia por un cine que expresa la decadencia de las sociedades en las que coexistimos, una expresión que, ciertamente, no es nueva en la historia de la humanidad ni en su sensibilidad social. En alguna ocasión, la guionista cubana Delia Fiallo (1993) manifestó que los dramas humanos siempre han sido los mismos; lo que ha cambiado, históricamente, es la forma o los medios para presentarlos.

En la expresión de la tragedia griega, con *Edipo Rey* y *Antígona* (Sófocles), *La Ilíada*² (Homero) o *Las bacantes* y *Euménides* (Eurípides), como ritual colectivo o como primer fenómeno de masas, se ponía de manifiesto ese concepto de *catarsis* (Aristóteles) como desahogo inocuo ante esa suerte de “exorcismo” de multitudes. En la época de la República Romana, y luego durante el propio Imperio Romano, fueron solemnes los coliseos de gladiadores, visitados tanto por las élites aristocráticas como por el vulgo mismo. En la muerte de alguno de los contrincantes se urdía la complacencia de patricios y plebeyos; solo Vero y Prisco causaron tanto placer siéndole ajenos a la muerte (siglo I). En la Edad Media se reunían, en las plazas y calzadas, conglomerados de siervos de la gleba e incluso los propios cortesanos para asombrarse o extasiarse con las ejecuciones dispuestas por el *Código Justiniano* o en las *Leyes del Concilio de Letrán*; estos fatídicos sucesos se convirtieron en el pasatiempo, de acceso común, predilecto de la época. Los controversiales autos de fe, desarrollados fundamentalmente entre los siglos XV y XVII, se convirtieron en un espectáculo de gran popularidad entre las masas; asimismo, el Santo Oficio de España procuró la identificación cuasi universal de esta ceremonia para sus sentencias más graves, lo cual resultó ser un excelente método publicitario y, en consecuencia, disuasivo para la cultura de la época. Seguidamente, en los siglos XVIII y XIX, el infame cadalso y el teatro burgués se abrieron paso con más armonía en el agrado colectivo; Ibsen, Strindberg y Chéjov, entre otros, llenaron de emocionalidad a casi toda Europa.

Ya en las postrimerías del siglo XIX, en el apogeo del vodevil norteamericano, surge el cine como novedad de masas. Apenas una década después, películas como *Quo Vadis* (1913) retomaban la desventura humana como argumento, evocando al famoso Nerón (37-68 d.C.) y el incendio de Roma. La tragedia como testimonio cinematográfico continuaría a lo largo del siglo XX con reconocidas películas como *Moscú no cree en lágrimas* (1979), *El color púrpura* (1985) o *La sociedad de los poetas muertos* (1989).

Esta ruta se mantiene hasta la actualidad, pues la industria cultural del cine se ha percatado de la cuantía económica que pueden producir argumentos basados en el dolor, el sufrimiento, la sospecha y el odio como expresiones humanas comercializables. “Cuando una cosa deja de ser objeto de controversia, deja de ser un asunto de interés” (Hazlitt, 1992, p. 24). Basta observar cómo en toda Europa se ha explotado ampliamente el tema del nazismo y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como argumento cinematográfico y televisivo. Desde películas marcadamente históricas, como *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935), hasta recientes parodias como *Ha vuelto* (2015), *Jojo Rabbit* (2019) y *Zona de Interés* (2023), por mencionar solo algunos filmes dentro de este subgénero, que seguramente continuará vigente.

Y es que el cine fatalista se ha convertido en un reflejo de la sociedad actual. En este sentido, Adorno y Horkheimer señalarían que se está cumpliendo “la vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece una continuación del espectáculo que acaba de dejar” (Adorno et al., 1985, p. 184). Hoy pudiéramos considerar a la tragedia como la fuente del éxito del cine contemporáneo, que pasó de ser, en sus inicios, una fábrica de sueños a convertirse en una fábrica de sospecha, pues:

² Considerada una tragedia por autores como Enrique A. Ramos Jurado (Universidad de Sevilla) en su texto *Homero precursor de la tragedia y de la comedia* (publicado por la revista *Minerva de la Universidad de Valladolid*). En el citado trabajo se manifiesta, a través de escritores y filósofos como Seudo-Plutarco, Platón o Aristóteles, que la obra de Homero posee rasgos propios de la tragedia: “el hecho de que Platón dijera que «Homero es el más poético y primero de los trágicos» y Aristóteles afirmara, por ejemplo, que Homero «fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva de lo risible» y que «el Margites, en efecto, tiene una analogía con las comedias, como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias» (Ramos Jurado, 1987, pp. 77-78). Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/3374>.

el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos, ataca, en suma, sus mismas estructuras. (Ferro, 2000, p. 38)

Es como si el cine moderno, a través de sus expresiones, ofreciera un contraanálisis de la sociedad en la que vivimos, una suerte de *neo-catarsis* que Aristóteles (384-322 a.C.) planteó como desahogo personal y social al vernos reflejados en los propios testimonios cinematográficos.

Susan Sontag (2003), destacada escritora estadounidense y estudiosa de la imagen como símbolo, opinó en alguna ocasión:

Todas las imágenes que exponen la violación de un cuerpo atractivo son, en alguna medida, pornográficas. Pero las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil. También, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como «mórbidos» evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior. (p. 42)

El placer de odiar podría ser, entonces, una suerte de medicamento placebo para la sociedad occidental, y el cine uno de los ductores más eficaces de ese remedio, que mitiga los sobresaltos de la devastación espiritual y de esa absolución moral que lo lleva a dejar de lado la propia naturaleza, complaciéndose en destruir lo que tiene de humano. Nos encaminamos así hacia lo que Voegelin (1901-1985) denominó *la abolición del hombre* o *el vaciamiento de la condición humana*, y el filme puede ser uno de sus estandartes de representación. Todo parece lúgubre para ciertas miradas y, sin embargo, hermoso para otros ojos.

¿Y eso sólo pasa en las películas?

La polémica se ha convertido universalmente en un foco de atención gracias a la ubicuidad que generan los medios de comunicación masivos. El cine, como pródiga industria cultural, ha sabido sacar provecho de ello con películas muy controvertidas que, hoy, casualmente, suelen ser premiadas en los grandes certámenes cinematográficos (Berlín, Venecia, Cannes, los Goya y los Óscar). Filmes como *Parasite*³, *Drunk*⁴ (*Otra ronda más*) y *Zona de Interés*⁵ son ejemplos fieles de que lo controvertido en el séptimo arte es un negocio ventajoso; las tres se alzaron con la distinción a la Mejor Película Internacional en los Premios Óscar de 2020, 2021 y 2023, respectivamente (y la primera fue, coincidentemente y por primera vez en la historia, la Mejor Película de los Óscar de ese año, a pesar de ser extranjera). Este argumento ya había sido planteado décadas antes por Robert K. Merton y Paul F. Lazarsfeld en su ensayo *Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada*, donde señalan:

³ Esta película surcoreana es del año 2019, su director fue Bong Joon-Ho y es un drama influenciado (en gran parte) por el film coreano de 1960 *La criada*.

⁴ Esta película danesa es del año 2020. Fue dirigida por Thomas Vinterberg y es un drama con guion original basado en las teorías del psiquiatra Finn Skårderud.

⁵ Es una película bélica y de perfil histórico co-producida por Inglaterra, Polonia y EE.UU. Se estrenó en el año 2023. Su director fue Jonathan Glazer y es un filme basado en la novela homónima del escritor inglés Martin Amis.

En una sociedad de masas, esta función –que consiste en dar a conocer, exponiendo públicamente las situaciones– se ha institucionalizado a través de los medios de comunicación de masas. La prensa, la radio y la televisión ponen al desnudo, ante el público, anomalías bastante conocidas, y, por lo general, dichas revelaciones exigen, en alguna medida, una acción pública contra lo que se toleró en privado. (Adorno *et al.*, 1985, p. 241)

En el caso de *Parasite*, la condena mediática hacia esa sociedad de familias radicólicas que se aprovechan de entornos sociales pudientes fue intensa y causó agitación a nivel mundial, al ser un fenómeno revelado por el cine a escala global.

Los temas de género también han sido un tabú dentro del mundo cinematográfico y, hasta hace menos de una década, comenzaron a reflejarse con mayor asiduidad en Hollywood a través de películas como *El secreto de la montaña* (2005), *Moonlight* (2016) y *Beach Rats* (2017). Sin embargo, hubo películas señeras en este ámbito, como *Víctima* (1961) o *Filadelfia* (1993). En este mismo sentido, y como parte de ese fenómeno sintomático de algunos temas sociales, Merton y Lazarsfeld complementaron su manifestación anterior con esta provocadora afirmación: “Los medios de comunicación de masas pueden, por ejemplo, someter a una fuerte presión la cortés discriminación étnica, llamando la atención pública sobre esa práctica contraria a las normas de la no discriminación” (Adorno *et al.*, 1985, p. 241). Esa segregación podría ya no ser étnica, sino de género o ideológica, y el cine bien pudiera ser el vehículo para todas esas cruzadas sociales.

Ahora bien, vivimos en una sociedad mucho más ansiosa por consumir la tragedia y la polémica como una forma de desentrañarse a sí misma. No es que antes no existiera ese supino deseo, sino que los convencionalismos sociales lo impedían bajo el freno de la opinión pública, (hoy, por cierto, más libre y desperdigada). Según Adorno y Horkheimer: “El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los films” (Adorno *et al.*, 1985, p. 185).

Los decididores del odio y planificadores del lucro

Se ha observado en la industria del cine –como en muchas otras industrias culturales– que el fomento del cine pesimista ha proliferado en el interés más elevado tanto del público popular como de los propios decididores del cine triunfante; un triunfo que está determinado fundamentalmente por lo lucrativo, en correspondencia con su cercanía al gusto de las masas. Basados en el argumento de que la inquina genera divertimento en los seres humanos y propicia la congregación masiva en dramáticos espectáculos –tesis fundamental de Hazlitt en su texto *El placer de odiar*–, los planificadores de la industria cinematográfica han promovido los géneros y subgéneros más aciagos para complacer el resentimiento de las multitudes y el bolsillo de esta industria cultural.

Lo que parecían escaramuzas conceptuadas hacia el rencor, como *1984* (basada en la popular novela de Orwell), definida por el periodista español especializado en cine David Reszka como “Las dos horas del odio”⁶, o la película *La Haine* (*El odio*), que tuvo tanto éxito en la década de los 90 en Francia y gran parte de Europa –convertida en una peculiar película de culto sobre el anarquismo juvenil y la discriminación racial–, han proliferado sustancialmente en todo el ámbito mundial.

En este mismo sentido, queremos referirnos a otro filme de 2019, galardonado en numerosos certámenes de relevancia (con más de 30 laureles, incluidos dos Óscar): *Joker*, un thriller

⁶ Véase el ensayo de David Reszka titulado *Las dos horas del odio* (2013).

psicológico estadounidense dirigido por Todd Phillips. La película describe de manera particular la vida de un personaje de DC Comics, Arthur Fleck, un payaso fracasado y depresivo cuya visión retorcida del mundo, sumada a un profundo resentimiento social, lo lleva a convertirse en un reputado delincuente. Este filme contemporáneo sigue la tendencia de mostrar el espíritu decadente de la humanidad, utilizando argumentos como la muerte y la animadversión hacia el otro como respuesta social. Durante el año 2019, en países como Argelia, Bolivia, Chile, Hong Kong, Líbano e Irak, la imagen del Joker se convirtió en un símbolo contestatario en el desarrollo de protestas, en analogía, por supuesto, con la carga violenta y de rabia que este personaje ficcional manifestaba hacia su sociedad⁷.

Además, fue una de las películas de clasificación R (contenido para adultos) con mayor recaudación, según un artículo publicado por el periodista de entretenimiento Nick Romano en el portal *Entertainment Weekly*⁸. En este apartado, podemos concluir que la promoción del odio a través del cine es altamente rentable para la industria cultural y útil cuando se le da una direccionalidad política. Así como "la historia viene dada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad" (Ferro, 2000, p. 34), el cine también está controlado por criterios basados en una praxis comercial y simbólica que se sustenta, hoy día, en develar contextos o argumentos trágicos a sus consumidores. Esto desafía su propia génesis, pues el cineasta Jean-Luc Godard se preguntó alguna vez "si el cine no ha sido inventado más que para ocultar la realidad de las masas"⁹.

La respuesta a este cuestionamiento la plantearon Adorno y Horkheimer al señalar que:

La evasión respecto a la vida cotidiana que la industria cultural, en todos sus ramos, promete procurar es como el rapto de la hija en la historieta norteamericana: el padre mismo sostiene la escalera en la oscuridad. La industria cultural vuelve a proporcionar como paraíso la vida cotidiana. *Escape y elopement* [fuga] están destinados a priori a reconducir al punto de partida. La distracción promueve la resignación que quiere olvidarse en la primera. (Adorno et al., 1985, p. 201)

En la medida en que una película trasciende nuestra cotidianidad, nos sostiene tanto individualmente como en sociedad; y a las masas les agrada gastar su dinero en ese consumo. La mayoría de las manifestaciones dramáticas o trágicas generan una empatía garantizada en un amplio segmento del público cinematográfico universal. Un ejemplo reciente de ello es la cinta *Drunk –Otra ronda más* (en español)–, estrenada en septiembre de 2020 y ganadora del premio a la Mejor Película Internacional en la ceremonia de los Óscar de 2021. En ella se expone el drama social del alcoholismo como un vicio característico de los países nórdicos europeos. Así se afianza, para los pensadores del celuloide actual, esa constante intención de consolar las realidades adversas de quienes conforman las sociedades, a través de la expresión más cercana a la cotidianidad que el cine puede ofrecer. Quizás esto se deba a que el argumento más dominante de estos tiempos es la decadencia. Y, como señala Wallace (2002): "El arte es, a grandes rasgos, la forma de vida, su sonido o color. Considerado como forma (en abstracto), a menudo resulta indistinguible de la vida misma" (p. 37). Cada individuo va a invertir (culturalmente) en lo que considera parecido a su entorno o semejante a sí mismo.

⁷ Hoy el cine parece tener una motivación hacia la perfidia. Inclusive se habla del culto al anti-héroe o el culto al villano. Se recomienda revisar el artículo *El Joker, ¿nuevo símbolo de protestas en el mundo?* (2019), de Johannes Schmitt-Tegge.

⁸ En el artículo titulado *Deadpool y Wolverine superan a Joker como la película con clasificación R más taquillera de todos los tiempos*, se tasa al Joker con 1.078 millones de dólares, convirtiendo a esta última en la segunda más taquillera dentro de la clasificación R de todos los tiempos.

⁹ Este testimonio de Godard se puede leer en el ya citado trabajo de Marc Ferro (2000): *Historia contemporánea y cine*.

De *Parasite* a la Zona de Interés: expresiones contemporáneas de la decadencia humana

Son ya muchos los años en que el galardón a la Mejor Película Extranjera –ahora denominado Mejor Película Internacional– premia filmes de elevado calado dramático y trágico. Quizás desde *Memorias de Antonia* (1995) no se ha visto, en esta categoría, una comedia sin desventura u odio. Nos centraremos en los últimos cinco años de este laurel como muestra del criterio de decadencia y dolor que predomina incluso en el cine internacional actual (no hollywoodense), con películas como *Parasite* (2019), *Drunk* (2020), *Drive my car* (2021), *Sin novedad en el frente* (2022) y *Zona de interés* (2023).

Parasite –o *Parásitos* (en español)– es una película surcoreana de suspenso, tragedia y algo de humor negro, producida en 2019 por el laureado director Bong Joon-ho. Relata cómo una familia muy pobre, que vive en un sótano en los suburbios de Seúl, se aprovecha de una familia muy pudiente de la ciudad, haciendo falsos méritos para trabajar con ellos y ganarse su confianza. De esa relación laboral surge la intención de ocultar muchas acciones y actitudes negativas por parte de ese grupo familiar menesteroso, hasta que el disimulo se vuelve insostenible y todo deriva en una sangrienta tragedia.

Esta película pone de manifiesto las grandes diferencias sociales y económicas existentes en un país capitalista como Corea del Sur, y cómo pueden convivir personas en grandes mansiones de diseño mientras otras viven en espacios subterráneos con dificultades para conseguir empleo y completar su alimentación. No es Zambia ni Sudáfrica, ni está en el *Continente de Ébano*, pero es uno de los países capitalistas más desiguales del mundo, a pesar de ser la economía número 15 a nivel global. Su coeficiente de Gini se sitúa en 0,35 según datos de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos), lejos aún de países como Francia (0,29) y Dinamarca (0,26)¹⁰. Corea del Sur es, además, la nación con la mayor brecha salarial de género del planeta, pues una mujer que realiza las mismas funciones que un hombre gana, en promedio, un 35 % menos, evidenciando un patriarcado salarial y empresarial¹¹. En la película se observa que la hija, Ki-jeong, y la madre, Chung-sook, estaban subempleadas antes de entrar a desempeñar labores en la casa de los ostentosos Park.

Las condiciones de la familia Kim pueden ser similares a las del 45 % de la población que vive por debajo de la línea de pobreza¹². Viven en un sótano que originalmente fue concebido como refugio para emergencias, pero, tras la crisis inmobiliaria de los años 80 y 90, el gobierno autorizó su ocupación como residencias comunes. De esta realidad surge la expresión del director Bong Joon-ho: “Mientras más pobre eres, menos acceso tendrás a luz solar” (Gozzer, 2020).

Esa familia, como miles más, está sujeta a un sistema capitalista en redes (*Net Capitalism*), que se basa en relaciones de confianza para mantener y contratar empleados y, por supuesto, a una escala más alta, concretar negociaciones y acuerdos. Por ello, en el film observamos una ilación de contrataciones por parte de la familia Park, que inicia con el joven Ki Woo y, a través de recomendaciones, va integrando al resto de los miembros de la familia Kim, sin que los Park sospechen que todos estos nuevos empleados están emparentados.

¹⁰ Al respecto, véase el artículo “*Parasite*” gana el Óscar: ¿es Corea del Sur tan desigual como retrata la película? de Gozzer, Stefania (2020) en BBC News Mundo.

¹¹ Estos datos los citamos del trabajo *Causas de la desigualdad en Corea del Sur desde un enfoque de variedades del capitalismo* de José Alejandro Vallejo-Nájera (2021, p. 21) donde, en la tabla 5, encontrará los indicadores de brecha salarial de género.

¹² Véase artículo en la web de Stefania Gozzer: “*Parasite*” gana el Óscar: ¿es Corea del Sur tan desigual como retrata la película? (2020).

Corea del Sur, luego de haber vivido conflictos devastadores como la Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente Guerra de Corea (1950-1953), se ha convertido en una economía altamente industrializada, especialmente en el área tecnológica, situándose hoy como una de las grandes potencias mundiales en ese sector. Sin embargo, es una sociedad con una movilidad social vertical muy limitada, donde quienes nacen en la opulencia mantienen su estatus y quienes nacen en la pobreza avanzan muy poco económicamente. "En la encuesta publicada por The Hankyoreh, el 85 % de los jóvenes estaba de acuerdo con la siguiente afirmación: 'La gente que nació pobre nunca podrá competir con la gente que nació rica'" (Gozzer, 2020).

La seriedad testimonial del filme comentado se sustenta en los más de treinta reconocimientos cinematográficos que recibió, todos de suma relevancia; entre ellos, cuatro Premios Óscar, incluyendo el doblete inédito de Mejor Película Extranjera (o de habla no inglesa) y Mejor Película de todo el certamen. Esto indica, claramente, que el juicio de selección, más allá de los aspectos técnicos, se basa en el contenido mismo de la película. Ese aspecto también influye en la receptividad de los cine-espectadores, pues el reconocimiento de un Óscar infunde respeto y consideración dentro del criterio de ciertos sectores del consumo cultural occidental, dando cabida a la sugestión de pensadores y decididores sobre los consumidores del cine moderno.

Al año siguiente (2020), encontramos como ganadora a *Drunk*, película que aborda el vicio del alcohol en una pequeña comunidad de profesores de una preparatoria danesa. Estos asumen consumir, en principio, pequeñas cantidades de licor para aumentar su rendimiento físico y mental en las actividades cotidianas, basándose en las teorías del expsiquiatra Finn Skårderud, quien ha investigado que poseer niveles de alcohol en sangre de 0.05 puede volver a una persona más creativa y de mejor ánimo general. Aunque figuras como Vincent van Gogh, Winston Churchill o Ernest Hemingway fueron exitosas en sus oficios con esta práctica, no es un patrón común. De hecho, en el desarrollo de la película se observa inicialmente una mejoría en el carácter, desempeño laboral y relaciones familiares de los cuatro protagonistas –los profesores Nikolaj, Martin, Peter y Tommy–, pero luego entran en un círculo vicioso en el que el alcoholismo trastoca sus vidas, llevando a varios de ellos a la tragedia y, en algún caso, hasta la muerte (Tommy, quien se volvió alcohólico, muere en un bote navegando hacia el océano).

Como mencionamos anteriormente, este filme refleja la cultura de la bebida en ese país, que, a pesar de su prosperidad y niveles de organización social, ocupa el lugar número 13 en consumo de alcohol en el mundo, según estadísticas de 2020¹³. Lo que refuerza, una vez más, que el cine contemporáneo es una fiel expresión de la sociedad que tenemos y no de la sociedad que queremos.

Para el año 2021, encontramos la película *Drive my car*, que también se alzó con el Óscar a la Mejor Película Internacional en 2022. Está basada en un cuento breve del escritor japonés Haruki Murakami, titulado *Hombres sin mujeres* (2014). La historia narra un drama paralelo entre un actor y director de teatro, Yūsuke Kafuku, quien es engañado por su esposa, Oto, con un actor más joven, Kōji. Lamentablemente, su esposa muere de un derrame cerebral momentos antes de abordar el tema del adulterio. Seguidamente, una joven taxista llamada Watari, co-protagonista de la historia, se cruza con el director y termina siendo su choferesa y una suerte de confidente durante un viaje de trabajo. Esta conductora arrastra una situación no superada con su madre, a quien dejó morir tras un deslizamiento de tierra. Durante el viaje, el director y actor de cine

¹³ "Según los últimos datos de OMS publicados de 2020 las muertes causadas por Alcohol en Dinamarca han llegado a 598 (1,33% de todas las muertes). La tasa de mortalidad por edad es de 6,10 por 100,000 de población. Dinamarca ocupa el lugar número 13 en el mundo". Esta información es extraída de la página web: WORLDHEALTHRANKINGS. Disponible en <https://www.worldlifeexpectancy.com/es/denmark-alcohol>.

también le revela a su choferesa que dejó sucumbir a su esposa al no llegar a tiempo para una conversación sobre la infidelidad.

Incluso el adulterio consentido (*cuckolding*) es presentado como una condición bastante común en el mundo bohemio de las artes, aunque sigue siendo una práctica condenada en entornos sociales contemporáneos, tanto conservadores como no tan conservadores. Es objeto de crítica y vituperio dentro de las comunidades donde ocurre, cuyos efectos en la opinión pública suelen sujetarse al placer de la crítica hacia el otro o al placer de odiar, como plantea Hazlitt.

Esta película refleja el tema de la indiferencia ante la muerte del otro como parte de la negación de una herida emocional que no sana si no se enfrenta (Ancajima, 2020). Esa herida renace como espejo en la catarsis con el otro, quien también arrastra su propio agobio. El consuelo en esa otredad hermana los dolores más ocultos con quien, sin querer, interpela con palabras sutiles. Sin embargo, este filme también irradia el simbolismo de lo desapasionado y la dureza de vidas construidas con corazas, como la profunda calma de Anaxágoras (500-428 a.C.) ante la muerte de sus hijos. Así puede ser el desgano de Yūsuke Kafuku ante el fallecimiento de su esposa o la apatía de Watari ante la muerte de su madre, como si la indiferencia misma implicara la expiración del otro.

Finalmente, esta película nos muestra cómo el cambio de virtudes tradicionales en Japón hacia expresiones más occidentales (especialmente en el periodo de la posguerra) ha generado una serie de antivalores permeados desde Estados Unidos y Europa en tiempos contemporáneos. En palabras del Dr. Alfredo César Dachary (2015):

Los costos sociales de construir una sociedad “perfecta” derivan en enfermedades sociales como el egoísmo al extremo, a ello se le suma un fenómeno mundial cada vez más extendido que es la falta de comunicación, soledad, egoísmo y hedonismo, el hombre frente al espejo y todas sus posibles distracciones¹⁴.

Bajo el mismo perfil aciago, pero esta vez mortuorio y bélico, encontramos para 2022 el filme *Sin novedad en el frente*, basado en la novela homónima (publicada en 1929) de Erich María Remarque (1898-1970). Este drama bélico, ganador del Óscar a la Mejor Película Internacional en 2023, recoge las experiencias de un grupo de jóvenes –Paul, Albert, Ludwig y Katczinsky– que deciden alistarse en el bando alemán durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), impulsados por la euforia patriótica y la idea de la guerra como aventura. Rápidamente enfrentan la dura realidad de la disciplina militar y, sobre todo, el duro contexto de las trincheras establecidas como líneas de combate al norte de Francia. Al fragor de las ofensivas militares, los jóvenes pierden sus ideales de triunfo y nacionalismo. Paralelamente, se desarrolla una disputa por la firma de un armisticio entre líderes alemanes (Matthias Erzberger y el general Friedrich), tregua que detendría el conflicto el 11 de noviembre de 1918. En esta dualidad de acontecimientos se refleja la responsabilidad de dichos líderes en el sacrificio de estos chicos, quienes fueron a luchar con grandes aspiraciones y terminaron por conseguir la muerte en una guerra que pudo haberse prolongado más de lo necesario.

En esta película se observa claramente lo que Sigmund Freud (1856-1939) planteó hacia 1915 en su ensayo *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, aludiendo que “el individuo que no se ha

¹⁴ Véase el artículo *Japón: de la occidentalización a la decadencia*, de Alfredo Dachary (2015).

convertido en combatiente –y por tanto en una partícula de la gigantesca maquinaria de guerra– se siente confundido en su orientación" (Freud, 2006, p. 6). Así arranca, entonces, (en la citada película) la vida de Paul Bäumer (encarnado por Felix Kammerer) y la de sus amigos, al formar parte de una guerra a la que confiaron sus deseos y expectativas de convertirse en hombres. Para el momento del reclutamiento de estos cuatro soldados, se esperaba que el conflicto durara seis semanas; sin embargo, se prolongó 18 meses dentro de las enormes zanjas que signaron el primer gran conflicto armado del siglo XX, con la constante zozobra de bombardeos, avances y retrocesos, y la muerte cotidiana de compañeros de trinchera, lo que llevó a estos chicos al quebranto del idealismo y a la desilusión patriótica.

Las atrocidades de esta lucha fueron vividas por innumerables jóvenes que terminaron heridos, amputados o muertos, para lo cual Freud advierte:

Habría que apuntar algo como crítica a su desilusión. En sentido estricto no está justificada, pues consiste en la destrucción de una ilusión. Las ilusiones se nos recomiendan porque ahorran sentimientos de displacer y, en lugar de estos, nos permiten gozar de satisfacciones. Entonces, tenemos que aceptar sin queja que alguna vez choquen con un fragmento de la realidad y se hagan pedazos. (p. 14)

La muerte, el desencanto y los conflictos humanos continúan siendo, en la contemporaneidad, el centro de interés del cine comercial internacional (con sus principales premiaciones y lobbies mediáticos), teniendo esta gran industria cultural la capacidad de producir en el espectador emociones de profunda tristeza o elevada conmoción ante la muerte o las desgracias de personajes relevantes dentro de las películas, como es el caso de Paul Bäumer, protagonista de esta historia. También juega un papel importante el contexto en que se da la muerte; en este film (*Sin novedad en el frente*) resalta la tragedia de morir en una batalla (ya sin sentido), que se llevó a cabo luego del armisticio del 11 de noviembre de 1918, que puso fin a la Primera Guerra Mundial. Posiblemente, el placer de odiar o de sentir el dolor ajeno a través de una pantalla sea más rentable que otro tipo de emociones.

Finalmente, como último testimonio dentro de la categoría de Mejor Película Internacional del Óscar, tenemos a *Zona de Interés* (2023), galardonada con la estatuilla dorada en el año 2024. Este filme es una imagen más de esa consternación histórica que permanentemente exhibe el cine europeo sobre el nazismo y, particularmente, de la recurrente necesidad de volver a la Segunda Guerra Mundial. La producción de esta historia estuvo a cargo de tres países, a saber: Polonia, Estados Unidos e Inglaterra, bajo la dirección del cineasta inglés Jonathan Glazer.

Esta película testimonia, en 1943, la vida de Rudolf Höss (1901-1947), jefe del campo de concentración de Auschwitz, junto a su familia, quienes viven en un bucólico e idílico espacio residencial que, por cierto, está acantonado al lado del citado campo de concentración. Contrasta, así, la hermosa y estable vida de esta familia alemana con el horror y la muerte provenientes de los hornos crematorios de Auschwitz, que permanentemente destilaban humo y olores. Fuera del muro se escuchaban detonaciones, gritos, movimientos de ferrocarriles y el constante funcionamiento de los incineradores para prisioneros; detrás del campo de exterminio, para las familias de los militares alemanes, todo era paseos al río, pesca dominical, tardes de piscina, el cuidado de los jardines y hasta la santa misa. Esta dualidad es expresión de lo que el periodista Paolo Valdivia denomina la "normalización de la maldad":

"La zona de interés" se apoya en la idea de la vigilancia, utilizando planos generales fijos que presentan la casa familiar como un plató de Gran Hermano. Glazer juega con la perspectiva, mostrando solo la "normalidad" mientras sugiere la perfidia higiénica y banal que se esconde tras ella. Este enfoque innovador desafía la convencionalidad al retratar el mal sin caer en lo grotesco ni en lo sensacionalista¹⁵.

Esta idea compagina con la tesis del Dr. Carlos Varela Nájera sobre *La normalización del mal* (2013), en la que se evidencia la naturalización de la maldad dentro de la vida cotidiana, en la relación con el otro y en todos los ámbitos sociales, haciendo que el mal se vuelva tan corriente que ya no causa ningún tipo de asombro ni miedo, y puede que hasta produzca un siniestro y expectante goce. Quizás ese mal sea parte inseparable de la existencia del sujeto, quien puede aplicarlo de forma tan natural que ni siquiera se percate, o bien lo consuma culturalmente sin mayores prejuicios morales. *Zona de Interés* evidencia esa condición de los militares nazis de no desarrollar ningún sentimiento ante las acciones u órdenes ejecutadas; no son capaces de sentir empatía ni culpa hacia lo que realizan o hacia las personas que comparten sus entornos, justificados en el principio castrense de jamás cuestionar mandatos.

Inobjetablemente, en el último lustro se observa una clara tendencia, para ese galardón del Óscar a la Mejor Película Internacional, por realzar narrativas conmovedoras llenas de dolor, odio, vicio y muerte. Revisando los cinco años anteriores a 2019, esta premiación específica mantiene la ilación trágica con dramas basados en la discriminación y problemas maritales, temas transgénero, agresiones y prostitución, y la siempre recurrente desventura del holocausto y el nazismo. Estas temáticas se desarrollan, respectivamente, en películas como *Roma* (2018), *Una mujer fantástica* (2017), *El viajante* (2016), *El hijo de Saúl* (2015) e *Ida* (2014). En la entrega de los Óscar de 2016, Michel Fariña realizó la siguiente reseña:

Una vez más la entrega de los premios Oscar de la Academia nos ha confrontado con una galería de víctimas de las violaciones a los Derechos Humanos: los abusados sexualmente por sacerdotes (*Spotlight*), los perseguidos por el macartismo (*Trumbo*), la trata y el secuestro de mujeres y niños (*Room*), los sobrevivientes de Auschwitz (*El hijo de Saúl*), los intersexuales (*The Danish Girl*), las lesbianas (*Carol*), los muertos sin sepultura (*The Revenant*) ... (2016, p. 1)

Cabe resaltar que, en los últimos 20 años, solo *La gran belleza* (2013), de Paolo Sorrentino, por su cualidad de comedia satírica, escapa a esta condición de guion aciago en este lauro de Mejor Película Internacional. Pareciera cierta, entonces, la premisa de Hazlitt de que: "La bondad absoluta no tarda en volverse insípida, carente de variedad y brío. El sufrimiento es agríndice, y no sacia nunca" (Hazlitt, 2009, p. 8).

De la fábrica de sueños al alucinante viaje por la decadencia humana

Poco hemos observado –en estos últimos años– en el cine orbital expresiones edificantes de la vida humana, y mucho menos vemos que los lauros cinematográficos reconozcan este tipo de testimonios loables o virtuosos. Atrás quedaron los tiempos felices o los finales idílicos y divertidos de películas como *Con faldas y a lo loco* (1959), donde unos músicos de mediana categoría, tras una persecución, terminan encontrando el amor y el dinero en el barco de un millonario que les brinda acogida; o la mismísima *Mary Poppins* (1964), que encarna a una dulce niñera que ocupa plaza con la familia Banks –quienes habían tenido dificultades para encontrar institutriz– y, con su mezcla de rigor y gracia, les brinda a los niños un cúmulo de aventuras y diversión. Ciertamente,

¹⁵ Revisar artículo "La zona de Interés", una dura crítica a la banalidad en tiempos de holocausto (2024).

en ambas producciones hay algunos rasgos de odio que se cuelan; sin embargo, reflejan la posición maniqueísta del triunfo del bien sobre el mal y evidencian el final feliz como colofón de la trama. No en vano la industria de Hollywood fue denominada en sus primeras décadas como "fábrica de sueños", pues el cine ha utilizado en muchos momentos la ficción y lo onírico como complemento de la realidad.

Adorno y Horkheimer señalaron alguna vez que "los nazis sabían que la radio daba forma a su causa, así como la imprenta se la dio a la Reforma" (1985, p. 221). Durante la Reforma protestante del siglo XVI, la imprenta fue utilizada para combatir el oscurantismo y la autoridad de la iglesia católica, facilitando la difusión masiva de documentos como las 95 Tesis de Lutero a partir de 1519. Por su parte, los nazis emplearon la radiodifusión como su principal herramienta de propaganda para difundir ideas de superioridad aria, antisemitismo y su pensamiento de nación dominante, a través de iniciativas como el programa *Volksempfänger*, diseñado para limitar el acceso a emisoras extranjeras y controlar la información nacional.

Bajo esta misma ilación de argumentos, podemos compartir que el cine también favoreció los fines expansionistas estadounidenses, promoviendo la satanización del comunismo y el socialismo como ideologías políticas. Ejemplos de ello son películas como *Casada con un comunista* (1949), que explora el temor de un pequeño empresario naviero –quien militó en algún momento en el Partido Comunista– al ser chantajeado por sus antiguos camaradas con la intención de que este comerciante financiara los fines propagandísticos del partido; o la laureada *Moscú no cree en lágrimas* (1979), que expone grietas sociales en la Unión Soviética a través de la vida de una madre soltera en ese país (premiada con el galardón de Mejor Película Extranjera de 1980). Tampoco pueden obviarse películas sobre la guerra de Vietnam como *Platoon* (1986) o *Good Morning Vietnam* (1987), que justificaron la conflagración como símbolo de liberación de ese pueblo asiático y presentaron a los vietnamitas como salvajes y terroristas. Más recientemente, películas como *Día de la Independencia* (1996) y *La tormenta perfecta* (2000) transmiten la idea de que la solidaridad solo surge en escenarios calamitosos, reforzando la tesis de Žižek de que: "¡El film pareciera decir que se necesita una catástrofe para que haya comunismo! Más allá de la ironía, en ambos casos el cine nos dice que se gana una utopía por medio de la catástrofe" (Žižek, 2004, p. 3). Esto sin mencionar cintas que retratan el sueño americano, como *El Ciudadano Kane*, de 1941, o *Forrest Gump*, de 1994. Todo este cúmulo de películas muestra al cine como reflejo de ciertas ideologías y censura de otras corrientes de pensamiento.

La *fábrica de sueños* fue, en su momento, la principal promotora del sueño americano, específicamente en relación con el galardón de lo que hoy se conoce como Mejor Película Internacional del Óscar:

(...) ha dicho Julio Cabrera en un lúcido artículo, anticipatorio de la entrega del premio Oscar 2016 a mejor película en lengua no inglesa, "los norteamericanos premiaron, a lo largo de décadas, muchos filmes extranjeros que contaban historias emocionantes enfocando catástrofes sociales –especialmente el Nazismo– envolviendo niños pequeños en situaciones terribles (Fanny y Alexandre, La historia oficial, El ataque, Pelle el conquistador, Viaje de la esperanza, Indochina, Kolya, La vida es bella, Tsotsi). Una buena receta para ganar ese Oscar es, pues, poner niños en situaciones de calamidad, como el pequeño Theeb de la película de Jordania. En ese sentido, el favorito de este año sería El hijo de Saúl, que (como El tambor, El ataque y La vida es bella) juntan Nazismo con infancia infeliz". (Michel Fariña, 2016, pp. 1-2)

Estas posiciones ideológicas engendran tácitamente odios y reservas en los seres humanos, de manera consciente o inconsciente. La saga de *Rambo*, por ejemplo, presentó (en al menos

tres de sus películas) imágenes bastante sesgadas y negativas sobre las actuaciones de soldados vietnamitas, soviéticos y birmanos en sus respectivos conflictos armados, lo que llevó a una visión de animadversión no solo hacia estos ejércitos, sino también hacia esas naciones por parte del mundo occidental.

Bajo estos planteamientos, podría surgir otra acepción para el epíteto de "la fábrica de sueños", ya que el subconsciente suele ser un acumulador de deseos o intereses soterrados, tal como lo exponen Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano en su ensayo *Cine y psicoanálisis: la fábrica de sueños*:

Por ello, la observación de la gran pantalla en busca de señales que delaten una emergencia del material inconsciente liberado por determinadas filmografías, personajes de ficción y arquetipos recurrentes, conflictos latentes sustentadores del relato, constantes formales y temáticas de distintos géneros y movimientos artísticos, o las mismas estrategias espectatoriales dependientes del contexto de recepción de los filmes, deberían ser objeto de interés común para profesionales de la salud psicológica y estudiosos del séptimo arte. (2008, p. 2)

Hoy, la emergencia expresada a través del cine es el ocaso de ese modelo de sociedad capitalista global, pues el individuo que proyecta es un ser en decadencia, amante del conflicto, individualista a ultranza y alimentador de la polémica. Quizás sea la justificación ideológica y mediática de esa acción beligerante y mezquina de las élites económicas que controlan el mundo. Recordemos que "los individuos no son en efecto tales, sino simples entrecruzamientos de las tendencias de lo universal; es posible reabsorberlos integralmente en lo universal" (Adorno y Horkheimer, 1985, p. 216). De allí que, por ejemplo, el sujeto que representó décadas atrás a la sociedad asiática seguía principios heredados del respeto y el hermetismo familiar. Hoy, estas mismas sociedades, mucho más occidentalizadas, han perdido tradiciones accediendo a sistemas de relaciones políticos, económicos y sociales fundamentados en el nepotismo, el tráfico de influencias y niveles de confianza (como se observa en la cinta *Parasite*), y asumiendo valores del hombre promedio estadounidense: más consumista, más proclive a los excesos y menos solidario con el mundo. Todo ser, en consecuencia, será la expresión de su momento histórico. Así como Adorno y Horkheimer sostenían que el burgués alemán del periodo de entreguerras "llevaba la marca de la dureza; en su libertad aparente, constituía el producto de su aparato económico y social" (p. 216), el ser humano de estos tiempos lleva el sino de la decadencia en su esquema social. Edgar Morin, en su tesis del "homo demens", refiere la gran capacidad de autodestrucción que tiene el hombre actualmente en sus manos, posición asumida por muchas culturas tras asimilar los postulados de un capitalismo global.

En tal sentido, el cine que hoy por hoy es laureado en los grandes certámenes de la industria cultural –para algunos, cine postmoderno– parece defender la degeneración y lo más controvertido del ser humano como perfil de la sociedad occidental actual (y el oriente del mundo parece estar fijándose en esa fórmula), como si amparara a ultranza un nihilismo existencialista como filosofía universal. "Pero sería vano esperar que la persona contradictoria y decadente no vaya a durar generaciones" (Adorno y Horkheimer, p. 217).

Aunque parezca obvio, es necesario mencionar que las películas están influenciadas por el momento histórico en el que fueron producidas y evaluadas. Los discursos cinematográficos premiados no suelen corresponder a las películas más vistas o aclamadas por las masas o la crítica, sino a aquellas que las élites del cine estadounidense consideran necesarias de premiar (Montero, 2021, p. 107).

La víctima parece ser el nuevo sujeto histórico y el cine, uno de sus espejos. Alain Badiou se preguntó, con su consiguiente respuesta: "¿Cuál es la concepción de la ética hoy en día? Es una concepción negativa, dominada por el problema del mal y por la figura de la víctima" (s/f, p. 2). Producir emociones auténticas a partir de imágenes y argumentos deliberadamente fictivos parece ser la tarea del cine moderno para justificar una experiencia significativa y, sobre todo, sus costos y ganancias. Y el público quiere pagar para ser conmovido por esa naturaleza intrínseca del placer de odiar y por esa referencia a imitar lo que en el mundo global sucede sin mayores miramientos lógicos. Al respecto, Guy Debord (1990), en sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, indicó:

En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo. Cuando se ha extendido el respeto hacia aquel que habla desde el espectáculo, a quien se atribuye importancia, riqueza, prestigio, la autoridad misma, se extiende también entre los espectadores el deseo de ser tan ilógicos como el espectáculo como medio de mostrar un reflejo individual de esa autoridad. La lógica, en fin, no es fácil y nadie desea enseñarla. Ningún drogadicto estudia lógica porque no tiene ni la necesidad ni la posibilidad de hacerlo. Esa pereza del espectador es también la del especialista, rápidamente formado, y la del marco intelectual, que en cualquier caso intentará disimular los estrechos límites de sus conocimientos por medio de la repetición dogmática de algún argumento de autoridad ilógica. (1990, p. 11)

Así, entre la ausencia de una posición ética normativa de quienes producen y financian el cine –sumado a la carencia de lógica y al disfrute de las expresiones de odio por parte del espectador–, reducimos la visión del mundo actual, con su modelo de sociedad, a lo que Michel Fariña denominó "el espectáculo del mal" (2016, p. 8). No existe un análisis o contraanálisis de lo que sucede en la gran pantalla; simplemente, conductas imitativas de una población que se deja llevar por lo que las élites dictaminan como lo mejor que se puede ver en el cine (y de allí en adelante deviene lo lucrativo).

Franz Kafka, en sus *Consideraciones acerca del pecado*, afirmaba: "Una vez escogido el mal, éste no pretende más que lograr que creamos en él" (2003, p. 49). Y la sociedad moderna está entretenida, despreocupada y muy ajena a algún debate que lleve al séptimo arte, como industria cultural, a ser reflejo de una cultura más propositiva y orgánica; una sociedad donde la dignidad humana sea el primer principio moralizador de las masas.

Referencias

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max; Bell, Daniel; MacDonald, Dwight; Shils, Edward y Lazarsfeld, Paul. (1985). *Industria cultural y sociedad de masas*. Monte Ávila Editores.
- Ancajima, Jaime. (2020, 28 de febrero). *Sanando las heridas emocionales*. Periódico de la Universidad de Piura. <https://www.udep.edu.pe/hoy/2020/02/sanando-las-heridas-emocionales/>.
- Badiou, Alain. (s/f.) *Ética y psiquiatría*. Untref Virtual. https://campus.untrefvirtual.edu.ar/archivos/repositorio/5500/5588/html/Biblioteca_unidad01/archivos/doc/10_REFLEXIONES SOBRE_NUESTRO_TIEMPO.pdf.
- Chiaravalli, Verónica (2004). *Entrevista a Slavoj Žižek. Žižek: El cine, espejo de censuras e ideologías*. <https://elcinesigno.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/01/zizek-espejo.pdf>.

- Dachary, Alfredo. (2015). *Japón: de la occidentalización a la decadencia*. <http://alfredocesardachary.com/japon-de-la-occidentalizacion-a-la-decadencia/>.
- Debord, Guy. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama. <https://lhblog.nuevaradio.org/b2-img/DebordGuyComentarios.pdf>.
- Escandón, Rafael. (1997). *Frases célebres para toda ocasión*. Diana.
- Ferro, Marc. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel Historia.
- Fiallo, Delia. (1993). El concepto de telenovela. *Revista Todos*. <https://www.scribd.com/doc/266730470/El-concepto-de-Telenovela-Por-Delia-Fiallo>.
- Freud, Sigmund. (2006). *De Guerray Muerte. Temas De Actualidad*. Asociación Ágape Psicoanalítico Paraguayo. <https://agapepsicoanalitico.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/07/de-guerra-y-muerte-bilingue-tc.pdf>.
- Freud, Sigmund. (2009). *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial.
- Gozzer, Stefania. (2020). "Parasite" gana el Óscar: ¿es Corea del Sur tan desigual como retrata la película? BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51445921>.
- Hazlitt, William. (1992). El espíritu de la controversia. *Revista Vuelta*, 182. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol16_182_06EspCntWHzt.pdf.
- Hazlitt, William. (2009). *El placer de odiar*. Norte-sur.
- Kafka, Franz. (2003). *Consideraciones acerca del pecado*. Edicomunicación.
- Michel Fariña, Juan. (2016). Editorial: El Oscar de las víctimas: la ética y el espectáculo del Mal. *Ética y Cine Journal*, 6(1), 7-8. <https://www.redalyc.org/journal/5644/564462711001/html/>.
- Montero, Carlos Manuel. (2021). *El discurso cinematográfico. Un análisis sociológico de las películas ganadoras del Premio a la Mejor Película de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*. Universidad Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000806449/3/0806449.pdf>.
- Nietzsche, Friedrich. (1994). *El viajero y su sombra*. Fontana.
- Pérez-Nájera, José. (2021). Causas de la desigualdad en Corea del Sur desde un enfoque de variedades del capitalismo. *Revista Mundo Asia Pacífico*, 10(18), 112-127.
- Platón. (1973). *La República*. Espasa-Calpe.
- Ramos Jurado, Enrique. (1987). Homero precursor de la tragedia y de la comedia. *Revista Minerva de la Universidad de Valladolid*. <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/3374>.
- Reszka, David. (2013). '1984': Las dos horas del odio. <https://taiarts.com/blog/1984-las-dos-horas-del-odio/>.
- Romano, Nick. (2024, 16 de agosto). *Deadpool y Wolverine superan a Joker como la película con clasificación R más taquillera de todos los tiempos*. Entertainment Weekle. <https://ew.com/deadpool-and-wolverine-beats-joker-highest-grossing-r-rated-movie-of-all-time-8696677>.
- Sangro Colón, Pedro y Huerta Floriano, Miguel. (2008). Cine y psicoanálisis: la fábrica de sueños. *Revista de Medicina y Cine*, 4(1), 2-3. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/108.
- Schmitt-Tegge, Johannes. (2019, 22 de noviembre). *El Joker, ¿nuevo símbolo de protestas en el mundo?* <https://www.lavoz.com.ar/mundo/joker-nuevo-simbolo-de-protestas-en-mundo/>.

- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2018/06/sontag_ante_el_dolor_de_los_demas.pdf
- Stevens, Wallace. (2002). *Aforismos completos*. Lumen.
- Valdivia, Paolo. (2024). "La zona de Interés", una dura crítica a la banalidad en tiempos de holocausto. Disponible en: <https://elcomercio.pe/saltar-intro/criticas/la-zona-de-interes-una-dura-critica-a-la-banalidad-en-tiempos-de-holocausto-resena-zone-of-interest-oscar-2024-peliculas-nominadas-noticia/>.
- Varela Nájera, Carlos. (2013). *La normalización del mal*. Universidad Autónoma de Sinaloa. <https://editorial.uas.edu.mx/img/LibrosElectronicos/NormalizacionMal.pdf>.
- WORLDHEALTHRANKINGS. (s/f.). <https://www.worldlifeexpectancy.com/es/denmark-alcohol>. Fecha de consulta: 16 de agosto de 2024.

**“Sí, esto era el futuro”. Hacia una poética de la imaginación de la memoria en
*Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras***

**"Yes, this was the future." Towards a poetics of the imagination of memory in
*Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras***

Elena Cardona¹

Soka University of America, California, Estados Unidos
ecardona@soka.edu

Recibido: 21/1/2025. Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

La prolongada crisis social, política y económica de Venezuela me interpela en la búsqueda de un pensamiento creador, intersticial, que permita ver-imaginar otra memoria, más allá de la oscura noche del presente o de la luminosa mitología de un pasado heroico que enseguece. En este artículo, argumento que en *Negro oscuro-Blanco trágico. Mañana vendrán las piedras* (2018), de Efraín Vivas y Santiago Acosta, la interacción entre poesía y fotografía abre la memoria traumática del país desde un resonar sin centro, en donde puede ser repensado el presente y reimaginada cierta memoria futura.

Palabras clave: fotografía, imaginación, memoria, poesía, Venezuela

ABSTRACT

Venezuela's prolonged social, political, and economic crisis challenges me to search for creative, interstitial thinking that allows us to see-imagine another memory, beyond the dark night of the present or the dazzling mythology of a heroic past that blinds us. In this article, I argue that in *Negro oscuro-Blanco trágico. Mañana vendrán las piedras* (2018) by Efraín Vivas and Santiago Acosta, the interaction between poetry and photography opens up the traumatic memory of the country from a centerless resonance, where the present can be rethought and a certain future memory reimagined.

Keywords: photography, imagination, memory, poetry, Venezuela

¹ Fotógrafa, poeta, docente e investigadora. Tiene un doctorado en Estudios Hispánicos por la University of California, Riverside. Sus áreas de estudio incluyen Semiótica Visual, Filosofía y Pedagogías Críticas basadas en el Arte, con énfasis en fotografía, poesía, performance, cultura contemporánea, medios digitales y América Latina. Actualmente es profesora visitante en Soka University of America.

Género (en cuestión): fotolibro

En las últimas dos décadas, la noción de fotolibro² ha adquirido, a todas luces, la magnitud de fenómeno editorial, o incluso de fenómeno de mercado, como señala Carmen Alicia Di Pasquale:

capaz de impulsar la creación y la recepción de novedosas ediciones, así como la proliferación de exposiciones, páginas webs, ferias, concursos, colecciones y reflexiones teóricas especializadas, dirigidas a la gestión de las líneas que se cruzan y se superponen en torno al interés por este género editorial. (Di Pasquale, 2018)

Sin ánimo de reducir las complejidades de este fenómeno, y mucho menos pretender situar un origen del mismo, me parece justo reconocer que, en la reconfiguración de este horizonte, han tenido un peso y una notoria influencia los libros *The Photobook: A History* (2004-2014)³ de la dupla Martin Parr / Gerry Badger, y *El fotolibro latinoamericano* (2011) de Horacio Fernández. Ya desde la publicación de su primer volumen, *The Photobook: A History* fue reseñado con entusiasmo profético como el libro que se convertiría en la piedra angular de los estudios de fotografía y referencia obligada de fotógrafos, investigadores y coleccionistas. En efecto, así ha sido en muchos sentidos. Y podrían considerarse los trabajos fundadores del género, en el mismo sentido en que una crítica funda una literatura: a partir de un cierto conjunto de obras define unos límites, establece un orden, traza perspectivas posibles de abordajes, señala relaciones, propone sistemas de comprensión y, por supuesto, compara y juzga el valor de esas obras. Obviamente existían libros de fotografía desde mucho antes, pero la idea-sistema que en este siglo se ofrece como *horizonte de expectativas* para su producción y recepción está configurada, en gran medida, por los lineamientos señalados por estos dos trabajos (y sus devenires). De lo que se deduce que también estamos hablando de su constitución como *institución* en el campo cultural, y los consecuentes procesos de inclusión y exclusión que ello implica. "Elegir significa discriminar: en la selección de títulos se ha valorado la riqueza del discurso fotográfico, la calidad de diseño gráfico, las relaciones con literatura, arte, propaganda, política" (Fernández, 2011, p. 7), como el comité asesor reconoce en el texto de presentación de *El fotolibro latinoamericano*. En este mismo texto inicial, otro postulado se presenta como sustrato de común acuerdo que inspira la investigación: "la importancia de los fotolibros como el mejor modo de transmisión de la fotografía" (Fernández, 2011, p. 7).

Al amparo de una afirmación que pareciera sostenerse en el "sentido común" y que posiblemente en nada extraña al lector, en la elección y el uso del adjetivo comparativo subyacen implicaciones no poco problemáticas. Decir que el fotolibro "es el mejor modo de transmisión de la fotografía" (Fernández, 2011, p. 14) es, a la vez, reconocer la necesidad de construir y preservar un cierto legado fotográfico, y reiterar el privilegio del libro (objeto emblemático de la cultura

² Una precisión que resulta interesante de esta nomenclatura en español es que, si bien se trata de una traducción literal de su antecedente en inglés, funciona de manera ligeramente diferente. Pues con anterioridad al trabajo de Fernández el término de común uso era "libros de fotografías", mientras que el término fotolibro ha adquirido presencia en el ámbito después, y de hecho se utiliza como categoría distintiva en parte de las aproximaciones teórico-críticas contemporáneas para diferenciarlo del "libro de fotografías": "meras compilaciones de imágenes independientes" (p. 16), considerando que se trata de proyectos editoriales de magnitudes discursivas distintas. En inglés, por otra parte, *photobook* es también la palabra para designar los álbumes fotográficos de toda índole, incluyendo los familiares. Una cierta experiencia del foto-álbum persiste como remanente en los itinerarios posibles de lectura de un fotolibro. Y en algunos casos, la edición y/o diagramación del libro contribuyen más fuertemente a la remembranza sensorial y cognitiva de esa vivencia anterior, familiar e incluso íntima que implica el álbum fotográfico.

³ Se trata de un extenso trabajo de catálogo, contextualización histórica y análisis crítico que abarca "el desarrollo del fotolibro: desde su inicio en los albores de la fotografía a principios del siglo XIX" hasta las más experimentales publicaciones de principios del siglo XXI, recorriendo muy diversos "subgéneros" y modalidades del fotolibro, así como una larga lista de autores. Cuenta con tres volúmenes en total, publicados en 2004, 2009 y 2014, respectivamente.

escrituraria) como artefacto de comunicación y conservación de esa herencia en la cultura contemporánea. Y este “a la vez” permite entrever una paradoja significativa en el seno del género fotolibro, que acompaña a la fotografía misma desde su aparición histórica: fenómeno de la percepción y del tiempo, que emerge en esa época en la que *todo lo sólido se desvanece en el aire*, y que solo puede garantizar su existencia en la reproductibilidad; y, sin embargo, aspira a la persistencia no solo del mundo que documenta, reproduce o representa, sino de su propia presentación en el mundo. Y en esta aspiración, el fotolibro se ofrece como posibilidad de hacer una memoria nueva, desde lo desconocido o silenciado, desde las singularidades, e incluso transformar la memoria colectiva preexistente; así como los modos de valoración de los productos culturales, “modificando los métodos de los estudios visuales y los esquemas de los museos especializados” (Fernández, 2011, p. 14), por ejemplo⁴.

Es cierto que tanto el trabajo de Martin Parr y Gerry Badger como el de Horacio Fernández pueden ser leídos como propuestas de canon de la fotografía, como pilares institucionales, pero no es menos justo afirmar que también se ofrecen como una necesaria revisión del canon anterior, de sus silencios y omisiones. En particular, en relación a la producción fotográfica en Latinoamérica, en el caso de Fernández, por supuesto, quien no solo afirma que “el fotolibro es el libro del siglo XX” (Fernández, 2011, p. 29) y que “los fotolibros pueden alterar el canon de la historia de la fotografía” (Fernández, 2011, p. 15), sino que *arman* una visión nueva de aspectos cruciales de Latinoamérica en tanto “poseen la potencia latente de una bomba de tiempo: un artefacto que en apariencia no supone el menor riesgo y que sin embargo contiene un mecanismo llamado a desencadenar una gran onda expansiva” (Fernández, 2011, p. 27).

Si hay una historia del fotolibro latinoamericano que se desprende del trabajo de Fernández⁵, no es solo una historia de las rarezas, o de los casos raros, de las diferencias; sería imposible trazar una idea de género (aunque flexible) sin reconocer similitudes, sin suponer una suerte de identidad, que no se resuelve en una definición cerrada en esta ocasión, pero sí se enmarca en una serie de criterios que rigieron la selección. De tales criterios, puede sintetizarse de manera manejable el asunto: un fotolibro es una obra autoral, por lo tanto, la calidad de las fotografías y el rol del propio fotógrafo en la edición de la secuencia de imágenes es fundamental, pero insuficiente. El fotolibro debe conjugar “redes de relaciones entre fotografías, textos y otros materiales visuales en cuya creación tiene un papel protagonista el diseñador gráfico” (Fernández, 2011, p. 16) al tomar adecuadas decisiones sobre el montaje, composición, tipografía, e incluso las características de impresión y de encuadernación, así como del papel⁶.

Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras (2018) es parte de este horizonte de un modo singular, al menos en dos aspectos. Por una parte, porque su reciente publicación ocurre en un momento histórico en el que la presencia de fotografía y poesía en un mismo libro podría ya considerarse casi una tendencia editorial, pero no un objeto de estudio

⁴ Un estudio más amplio del lugar del fotolibro en la cultura visual contemporánea y su incidencia en la historia de la fotografía puede apreciarse en la exposición coral *Fenomen Fotolibre* (2017) en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y la Fundación Foto Colectania, simultáneamente, y que estuvo a cargo de 9 comisarios: Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Martin Parr, Markus Schaden, Frederic Lezmi, Irene de Mendoza y Moritz Neumüller.

⁵ Y del comité asesor integrado por Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Leslye Martin, Martin Parr y Ramón Reverté. Pues es justo reconocer que se hace mención reiterada de la importancia del trabajo en equipo para el compendio bibliográfico y estudio crítico de los 150 fotolibros contenidos en *El fotolibro latinoamericano*.

⁶ Algunas aproximaciones teórico-críticas más recientes consideran aún tarea pendiente esta definición en la agenda actual del fotolibro y se aventuran a ello. Como Carmen Alicia Di Pasquale en “Definiciones y trayectos del fotolibro desde el diseño de Álvaro Sotillo”, quien, además de señalar que el fotolibro es un “género artístico autónomo” (afirmación riesgosa en sí misma, me parece), insiste en la necesidad de recordar que el “fotolibro es un libro”, remarcando la obviedad con intención provocadora, pues considera que es un “olvido inconveniente”.

minuciosamente abordado por la crítica. Por otra parte, porque *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* es un libro de difícil delimitación en esta suerte de subcategoría señalada por Fernández y Bonilla. Es decir, no se trata de un libro de poesía en el que hay fotografías, tampoco es simplemente un libro de fotografías acompañadas de poemas, aunque algunas lecturas iniciales puedan anclarse a esta impresión. Sobre estos aspectos volveré al adentrarme en la lectura de *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* a propósito de su potencia como artefacto para repensar la memoria (nacional) desde la imagen poética.

Este libro no comienza

¿Cómo hablar de un libro como éste? ¿Por dónde empezar? ¿Y cómo andar entre los caminos ya andados sin tropezar con las sombras, los escombros o los fantasmas (nuestros propios fantasmas, seguramente)? Un libro como *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* tiene múltiples entradas. Acaso más que entradas, ofrece sedimentos, membranas, grietas entre las cuales se filtra la lectura, las lecturas.

En tal sentido, me gustaría ofrecer algunas coordenadas adicionales para situar los primeros pasos de la lectura, esta lectura al menos. No pretendo, por supuesto, agotar ni siquiera acotar las lecturas posibles de esta obra. Tan solo asumo la necesidad de reconocer ciertos posicionamientos que acompañarán el desarrollo de esta segunda parte del ensayo.

Al menos dos características técnico-materiales y pragmático-discursivas de este libro, aunque obvias, para mí merecen ser destacadas antes de continuar. *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* es un fotolibro y es un libro de poesía. Lo que implica, en principio, que este libro se sitúa en dos géneros, en dos categorías que, teniendo cada una trayectos históricos propios, podrían considerarse mutuamente excluyentes; y, sin embargo, por supuesto, no lo son. De hecho, hay notables antecedentes de la compleja relación entre poesía y fotografía, y más específicamente de la convivencia o coexistencia de ambos discursos en publicaciones anteriores en Latinoamérica y, en particular, en Venezuela.

Una cartografía mínima incluiría *España en el corazón* (1935), de Pablo Neruda y Pedro Olmos; *Versos de salón* (1970), de Nicanor Parra y Daniel Vittet; *Dictado por la jauría* (1962), de Juan Calzadilla y Daniel González; *Paranóia*, de Roberto Piva y Wesley Duke; *Ciudad de Lima* (1968), de Mirko Lauer y Jesús Ruiz Durand; *O mergulhador* (1968), de Vinicius de Moraes y Pedro de Moraes; *Carreteras nocturnas* (2014), de Igor Barreto y Ricardo Jiménez, entre otros. No obstante, en la mayoría de los casos (salvo excepciones importantes), se trata de publicaciones que han sido leídas, percibidas e interpretadas como poemarios con imágenes o poemarios ilustrados o, más específicamente, poemarios con fotografía, no como fotolibros⁷. Una de las razones por la que me interesa mencionar esta característica es porque, en esas excepciones dentro de la mayoría, se ofrece al lector un sistema dialógico entre fotografía y poesía, del que resulta una tercera forma discursiva: dual, abierta y dinámica; y que, en ocasiones, como es en el caso de este libro, revierte la jerarquización entre imagen y palabra que la propia estructura de los libros propone en sus criterios de diseño más conservadores –como puede evidenciarse en varios de los antecedentes conocidos–, en los que el discurso visual tiende a estar subordinado al discurso textual. El caso del libro de Efraín Vivas y Santiago Acosta presenta características distintivas en lo que respecta a la relación o las relaciones posibles entre textualidad y visualidad, dadas en parte por la edición y diagramación del libro, que permiten percibir el diálogo entre pares más que la subordinación de un lenguaje a otro en el libro.

⁷ Al menos en la recepción crítica anterior a la aparición de *El fotolibro latinoamericano* (2011).

Con relación a este aspecto, no puedo dejar de señalar que las primeras entrevistas y notas críticas acerca del libro insisten en considerar la obra como dos libros en uno. En un gesto que, por una parte, responde a la necesidad de reconocimiento de la doble autoría y de la importancia de ambos registros. Pero también se trata de un síntoma o una evidencia de que estamos, como lectores, ante un libro peculiar; un libro que, en ese sentido, subvierte o problematiza nociones de género y autor en tanto delimitaciones convencionales que moldean nuestra idea del libro y las categorías de género subyacentes en ella. También en este aspecto se evidencia la otra característica que me interesa mencionar en este momento y es el hecho de que se trata de un libro con dos autores, acaso podría atreverme a decir que emerge de estos dos autores una misma formación discursiva. Pero esta consideración se desprende también de la compatibilidad y transferencia entre los rasgos semánticos de los poemas y las fotografías, y no solamente de la apreciación general de la obra en su conjunto.

A propósito de la arquitectura del libro *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* todavía conviene precisar algunas características. Explorando el objeto desde los bordes hacia el interior, diría que las estrategias de diseño apoyan visualmente la idea de un libro dual, o más específicamente del libro como unidad dual: dos títulos (o título y subtítulo) aparecen en la cubierta y luego en la portada interna, pero cada parte del título puede leerse sin atribución específica a cada autor, y a la vez pueden asumirse como un solo título extenso; luego, dos nombres (de los dos autores). En ambos casos, el texto (en blanco) aparece inscrito dentro de un círculo negro. No hay ninguna marca textual que indique la naturaleza diferenciada de estas autorías, como suele haber en los libros con textos e imágenes, en los cuales se indica separadamente: textos de X, fotografías de Y. Ciertamente, tanto en el caso del título como en el de los nombres de los autores, la composición del texto en dos líneas –una arriba y otra abajo– puede leerse como un residuo de jerarquización. Sin embargo, el círculo que las contiene contrarresta en términos visuales el efecto valorativo de esa disposición en el espacio. Solo una sutil diferencia en el peso de la tipografía (la línea de arriba está en *bold*, y la de abajo en *light*) recupera cierta gradación en el ordenamiento: el rastro de una idea de oposición entre superior e inferior, o principal/secundario.

Se trata de una distinción bastante moderada y que, a la vez, es un gesto subvertidor del canon, puesto que lo que queda resaltado por el peso visual es el nombre de Efraín Vivas y la parte del título que nombra el cuerpo de las imágenes fotográficas. Con lo cual, en caso de advertirse la diferencia de pesos visuales de la tipografía, debe deducirse que el énfasis está puesto en el discurso fotográfico, y esto es precisamente lo contrario a lo habitual en los libros de poesía e imagen, en los que pareciera que lo visual es secundario, sirve de acompañamiento y, como tal, se considera subsidiario de los poemas y el poeta, a quien se le otorgan los créditos principales. Hasta aquí, todos los indicios son elecciones de diseño. Significación silenciosa que moldea nuestra percepción y, con ella, el posicionamiento de la lectura que podemos hacer.

Mención aparte merecen las notas biográficas de ambos autores, aspecto que quizás considero el único desequilibrio desafortunado del libro, aunque quizás inevitable; puesto que, después de ofrecer al lector cierta serena equidad en la información visual que lo prepara para leer el libro desde lo dual y la (casi) no jerarquización, la diferencia más que notable en la extensión de las notas biográficas hace sospechar al lector acerca de las intenciones de edición. No hace falta un análisis complejo para advertir que se le dedica mucho más espacio a los “logros” de Efraín Vivas (3 páginas y un tercio) que a los de Santiago Acosta (9 líneas), lo cual fácilmente podría atribuirse a la diferencia de edades entre los autores. Solo quienes hayan trabajado directamente en procesos editoriales advertirán que, más allá de lo obvio, probablemente esa diferencia sea adjudicable a una decisión de los autores y no a una acción del editor, pues, con frecuencia, son los mismos autores quienes envían esta información, sea que la escriban ellos u otros por

encargo. En todo caso, sí correspondía al editor buscar el balance o asumir el riesgo de conservar la distinción. Afortunadamente, esta disparidad se ubica al final del libro y queda debilitada por el trayecto interior del libro que el lector ya ha hecho previamente (o suponemos que así sea) y en el que se refuerza el concepto de unidad dual y la experiencia de equilibrio visual que compensa las diferencias, permitiendo al lector incorporar ambos discursos en un mismo flujo de lectura sin que ninguno de los dos se imponga como dominante.

Así, cuando el lector transita por la estructura interna, encuentra un ritmo visual alternante que responde a un sutil y sofisticado trabajo de diseño de María Gabriel Rangel, en el que puede reconocerse la influencia del estilo característico de John Lange, su maestro,⁸ quien a su vez es el curador del libro. Si se conoce algo del trabajo de este notable pionero del diseño en Venezuela, se recordará que en sus manos el diseño es fundamental pero casi invisible. Lo que quiero decir es que responde a ese tipo de decisiones que no se notan como marcas en la página, pero que, en su aparente simpleza, son el andamiaje que soporta ese mundo que es el libro: sus imágenes, sus textos y, por supuesto, sus vacíos. Cada decisión de montaje, de diagramación y de gráfica responde acá a una búsqueda conceptual y estética a la vez. En atención a la función de cada elemento, se trama un espacio posible para el diálogo entre poesía y fotografía.

Adentrarnos en la configuración de cada página, en la relación de pesos y balance entre sus materias diversamente formadas, acaso sería un exceso. Por lo pronto, señalaré apenas algunos rasgos generales más que ponen de relieve el modo de espacialización de sus páginas y de la temporalidad de la lectura que propone la secuencia. Cuando se habla de un libro (cualquiera y no solo un fotolibro) es verdaderamente difícil sustraerse a la idea de secuencia que sugiere la arquitectura del objeto. Página a página se suceden los segmentos del discurso (en este caso, verbal y visual) alternadamente. Podría decirse que la alternancia es la clave de su ritmo visual: poemas y fotos alternan posiciones (entre la página de la izquierda y la de la derecha), también alternan las fotografías con disposición vertical con aquellas de disposición horizontal; y, además, hay alternancia en el arriba y el abajo en lo que respecta a los espacios ocupados por el blanco, como pausas (mucho menores en comparación, pero siempre necesarias). Pero la mera alternancia es insuficiente para propiciar el ritmo fluido del montaje del libro, que a ratos se sedimenta, se detiene provisionalmente para continuar. La variación de esa alternancia es significativa, y presenta un patrón complejo en el que es difícil advertir la periodicidad a simple vista o matemáticamente.

En *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*, el lector encuentra secciones de imagen a doble página (12 en total), series de páginas con fotografías en disposición horizontal (43-46 y 125-133) y otras series con disposición vertical (50-57 y 82-93), incluso dos dobles páginas en las que se combinan verticales y horizontales (algo poco común en la edición fotográfica). Acaso, en una vista muy amplia, lo que sí podemos avistar es una suerte de principio narrativo, pero sin causalidad ni carácter teleológico: el libro abre con un poema al que le sucede (en la siguiente página) una fotografía que muestra un plano general; el cierre resulta simétricamente opuesto: la última imagen del libro es una fotografía (otro plano general a doble página) y es antecedida por el último poema de los treinta contenidos en el libro⁹. Esta función enmarcadora es, probablemente, el único parámetro que invita a pensar en un principio y un fin del libro. Su trama

⁸ Un análisis más exhaustivo de los aspectos de diseño de este libro excedería los parámetros del presente ensayo; sin embargo, lo considero una tarea pendiente que podría a su vez permitir reconocer la tradición y transformación de una cierta historia del Diseño en Venezuela.

⁹ A pesar de que los comentarios de Igor Barreto en el prólogo hagan suponer al lector que se trata de un solo extenso poema, se trata de 30 poemas independientes que, sin embargo, están conectados semánticamente y por una misma emoción poética. Quiero recordar aquí que el discurso poético se expresa en pequeñas unidades reiterativas y, a la vez, diferentes (sin un antes y un después, sin origen ni destino); en lugar de pensarlo como un "gran relato", me parece importante conceptualmente para esta obra y coherente con el resto de los indicios.

interior, en cambio, como decía, no se resuelve causalmente sino en “momentos”, conjuntos de “percepciones” con durabilidad propia que no se complementan, que no inauguran ni cierran ninguna cadena significativa. Son todas “visiones” que se remiten entre sí (y a ratos creemos que traen envíos de una realidad exterior, pero nada lo asegura), tramado de paisajes devastados y sin mapa que los represente, menos que un territorio, diría.

Este libro no comienza, digo, porque sus remisiones nos emplazan y desplazan la lectura de afuera hacia adentro y viceversa, una y otra vez. Desde el epígrafe nos encontramos en una temporalidad extraña que cifra el libro. Percibimos que algo falta, que como lectores hemos llegado después del desastre. Y, sin embargo, la voz poética de los textos al interior del libro anunciará más bien algo que viene.

Solo quedaron los poemas,
garabateados en las rocas y los árboles.
El deshacerse de la nada entre el desplegarse ansioso de las cosas (11).

Sin ánimo de sucumbir a la fiebre de las analogías el epígrafe ofrece claves que solo después comprenderemos. Si atendemos el poema “Elogio de Han Shan”, de Charles Wright, como primer borde para leer este libro, resulta significativo el lugar preponderante que se le da a los poemas como aquello que permanece, la mención anticipada que hace de árboles y rocas (los cuales serán protagonistas de las fotografías de Efraín Vivas); el deshacerse y, lo callado, lo que se ha omitido de este mismo poema también encontrará abrigo en el libro. Pues resulta curioso que los versos faltantes del poema completo del Wright refieran a una montaña¹⁰. Pero esto es a la vez un desvío, pues esa montaña, más simbólica que referencial, es una remisión al nombre del poeta a quien dedica Wright su poema. Toda otra historia podría tramarse en con ese hilo, probablemente. Otra montaña (casi) no dicha, sustraída luego verbalmente en casi todo el libro aparecerá inmediatamente en la primera imagen fotográfica del libro, como testimonio de lo que permanece (como los árboles, las rocas y las estatuas) y luego se reiterará en otras tantas fotografías del libro, aunque se menciona apenas en uno de los poemas de Santiago Acosta.



Fig. 2. ©Efraín Vivas

¹⁰ Ver el poema completo en su idioma original: “Cold Mountain and Cold Mountain became the same thing in the mind, / The first last seen / slipping into a crevice in the second. / Only the poems remained, / scrawled on the rocks and trees, / Nothing's undoing among the self-stung unfolding of things” (Wright, Charles. *Bye-and-Bye: Selected Late Poems*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2014, p. 132).

Las primeras imágenes de las primeras páginas de este libro nos introducen en la idea poética de la oscuridad, del negro oscuro (Fig. 2-3). Aunque no sean imágenes que inmediatamente clasificaríamos como trágicas, son imágenes que van dando paso a la oscuridad como signo predominante del discurso poético o como indicio que nos prepara para la tragedia. Ya en el cuarto poema de Santiago Acosta hay un verso que quizás podría el lector considerar advertencia, pues este verso enuncia precisamente la relación entre la oscuridad y el tiempo. Inicia con la idea de que ya comienzan a apagarse las luces en la ciudad, en una ciudad que en realidad no vemos; porque hasta ahora, gracias a las imágenes a las fotografías de Efraín Vivas, lo que el lector puede ver son paisajes naturales, principalmente de montañas y árboles y de unos cielos imposiblemente oscuros que pesan sobre nuestras cabezas. Como decía, en el cuarto poema del libro ya señala la voz poética que comienzan a apagarse las luces de la ciudad y en el tercer verso afirma: "estar así completamente oscuras jamás significa regreso. / Los apagones no nos hunden en el pasado, / Si no en la rigurosa desesperanza del presente" (p. 24).



Fig. 3 ©Efraín Vivas

Con estos versos, y la imagen que los acompaña (Fig. 3), se declara la inmersión en esa oscuridad o el inicio de la inmersión en esa oscuridad, que no es cualquiera sino la de lo que se apaga. Y advierte también que este trayecto no será el del retorno, no será el de la vuelta al pasado, y por lo tanto no se trata aquí de una memoria en el sentido de recuperación de lo vivido, sino una memoria que ve, que es compartida en la mirada con el lector, y reconoce la desesperanza del presente.

Se trata más bien de situarse, como lo hace la voz poética, en un presente en el que no es posible la esperanza y, sin embargo, un presente en el que el adentramiento en la oscuridad irá acompañado del blanco; un blanco que no es la luz en el sentido esperanzador que alguno

podría pensar, sino un blanco que es trágico, como el título ya ha anunciado. Un blanco que enceguece, que desrealiza el paisaje y que, en otros momentos, también es lo que hace visibles las copas de los árboles o que dará peso visual a las edificaciones, estatuas y rocas que aún permanecen en el paisaje, y que en ocasiones emergen de la tierra como “nidos blancos al borde del abismo” (p. 24). Sin duda, también el blanco de las nubes que aparecen solitarias en el cielo y que contrastan de forma dramática con el negro, el negro imposible, naturalmente, de estos cielos de la fotografía.

Conviene decirlo desde ya. Una de las estrategias poéticas de la fotografía más patente en el libro es el negro de los cielos. Por supuesto que una lectura de impacto identificaría en esas características formales el presagio de la tormenta, la lluvia que viene (pero no), que de hecho ya ha pasado en la realidad y está por venir sin llegar en los poemas (y que definitivamente no aparece en la imagen fotográfica). Pero lo que me interesa acá no es su efecto dramático proveniente de esa interpretación semántica sino, por una parte, el efecto psicológico que produce en el proceso de lectura: un peso, un ánimo de pena sin llanto ni resignación, algo que agobia y acostumbra los sentidos; y por otra, el gesto de poetización del referente implicado en la elección de la película infrarroja y la combinación de filtros para excluir la radiación ultravioleta¹¹. Lo interesante, diría, es que se trata de una técnica que permite captar imágenes por debajo del espectro visible para el ser humano. Para quien conoce la trayectoria de Efraín Vivas, esta elección no sorprende por sí sola. Bastaría recordar el uso de infrarrojo en uno de sus trabajos anteriores: *Más allá de las sombras* (2014). Al contrario, considero que esta elección técnica en la obra de Vivas es ya parte de su propia poética fotográfica, de su búsqueda sensible que se expresa principalmente en un potente tratamiento de la luz. Los suyos son paisajes de lo invisible (al menos, al ojo desnudo), al límite de la percepción, filtra su mirada en procura de un ser de las cosas, en el misterio de lo que permanece. En el caso de *Negro oscuro / Blanco trágico*, adiciona otro factor a la poética fotográfica: el nivel de la mirada en el emplazamiento de cámara. No se trata solo del habitual uso de las variaciones de ángulo (picado-contrapicado) para enfatizar relaciones de poder o sujeción. El asunto acá es, más bien, que el fotógrafo debió colocarse en alto por las condiciones riesgosas del terreno donde se encontraba; de tal suerte que todo debería parecer minimizado. Sin embargo, en muchas ocasiones ocurre lo contrario. Las estatuas, cruces y algunas edificaciones lucen casi a nivel de quien mira (el fotógrafo, primero; luego el lector) porque estaban hundidas en el lodo y los escombros. Y esto permite una mayor proximidad y, con ella, una conexión afectiva que no viene del impacto de la violencia cruda (como los heridos y cadáveres, que suelen protagonizar los reportajes de guerras y desastres naturales), sino de otra violencia callada; la de lo ausente en lo que permanece: la presencia ausentada, lo ausente presentado (¿por su doble?).

Así, lo que no está, lo que se ausenta de la palabra y de la imagen es clave para entender (la temporalidad de) este libro. Pero esa ausencia tiene al menos dos modalidades que aparecen conjuntas en la trama del libro las más de las veces. Lo que no está es *resto* y es *por venir*.

¹¹ A este respecto es fundamental recordar el trabajo del fotógrafo venezolano José Joaquín Castro, Premio Nacional de Fotografía 2006-2007, quien desarrolló una amplia trayectoria desde los años 50 fotografiando con esta técnica para documentar, sobre todo, obras arquitectónicas de gran envergadura como la construcción del puente Rafael Urdaneta sobre el Lago de Maracaibo (el segundo más largo de Latinoamérica) y el puente de Angostura en Ciudad Bolívar. En la actualidad la técnica de infrarrojo, desplazada por la tecnología digital, casi ha desaparecido en las prácticas documentales de la fotografía; en cambio, su uso se destina mayormente a la investigación científica (Astronomía y Medicina, principalmente).

“Sí, esto era el futuro”

Persiste en el imaginario social (y en la cultura visual general) la idea de que el tiempo de la imagen fotográfica es el presente. En general, diría más bien que es el tiempo de la memoria (y de la ausencia), o, en todo caso, la imagen es el lugar del tiempo donde es posible ver “las relaciones de tiempo”. Toda fotografía articula una paradoja del tiempo, porque muestra como presente lo que indefectiblemente ya ha dejado de serlo. Y en ello se alberga también una función archivante de la fotografía: fotografiamos para evitar la muerte (al menos simbólica). No es raro, en este sentido, que Efraín Vivas diga que no fue a Vargas a documentar la tragedia que había ocurrido apenas unos días antes: el deslave de 1999¹², sino a fotografiar lo que permaneció. No había imágenes para entender la devastación misma, pero a Vivas le interesa lo que somos más allá de la contingencia, la duración más que el fulgor del impacto, acaso lo eterno en lo efímero. En sus fotografías encontrará el lector la fragilidad de elementos que apenas se sostienen (una tela roída, un auto entre los árboles, escombros, troncos), que duran solo en la imagen pues suponemos que no pueden continuar allí 20 años después. Pero también vemos estatuas, árboles o edificios que ya solo existen como ruina hundida, ni siquiera completamente visibles, pero en cuyas superficies puede verse el paso (peso) del tiempo acelerado por el deslave.

Otra característica importante del fotolibro es su conexión íntima con la idea de archivo, entendido como una colección ordenada de documentos que proveen evidencia sobre lugares, cosas y personas. Se podría decir incluso que el objeto llamado “fotolibro” constituye en sí mismo uno de los tantos dispositivos materiales posibles del archivo. (Nouzeilles, 2016, p. 131)

Me parece, no obstante, que en *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* esa conexión con el archivo se desplaza a otro modo de memoria, una que no acumula ni ordena (por tanto, no archiva), sino una memoria poética (que produce). Tanto las fotografías de Vivas como los poemas de Acosta producen nuevas memorias, en tanto no reproducen lo ocurrido ni en el paisaje ni en el relato, sino que presentan unidades de tiempo-espacio-experiencia que no preexisten a la enunciación verbal ni al registro fotográfico. En el caso de la poesía parece más sencillo aceptar este argumento, supongo. No le exigimos al poema que sea “fidedigno”, “documental” o “real”, aunque muchas veces se sucumba a la lectura biográfica directa. Sin embargo, a la fotografía le reclamamos evidencia, documento, “esto es” (o “ha sido”, al menos). Pero las imágenes de Vivas “tocan lo real” (Didi-Huberman, 2007) precisamente interrumpiéndolo, cortando su tiempo y su forma, sustrayendo de lo exterior el ruido, el “rumor torpe de los difuntos” y “el hedor de gases” (p. 60), y retornándolo a silencio, sombra y quietud.

No hay que engañarse en esta quietud, tampoco. Pues no se trata de serenidad lo que transmiten las imágenes, y menos los poemas. Es una visión de la mudez impertérrita de las cosas, que no se alteran porque ya han dejado de ser lo que eran a tal punto que no hay retorno ni certeza, en ellas ni en quien las mira. No son recortes de la realidad dada, son visiones. Impregnadas de cierto matiz onírico, las fotografías de este libro a ratos parecen extraídas de un sueño o algún otro estado de percepción alterada. Y en ciertas imágenes se advierte una intención próxima al pictorialismo, destacando más el estado de ánimo interior que convocan que la representación reconocible del lugar.

¹² Considerado uno de los mayores desastres naturales ocurridos en Venezuela (más devastador que el terremoto de 1967), y de consecuencias abrumadoras a largo plazo; no solo por los fallecidos y desaparecidos que no han sido calculados sino por consecuencias políticas, económicas y simbólicas que aún afectan al país.



Fig. 4. ©Efraín Vivas

Acaso es necesario pensar que, para Efraín Vivas (y para casi cualquier fotógrafo), hacer paisajes en ese momento en Vargas era fotografiar un mundo nuevo, unos lugares no vistos porque no existían de ese modo, y lo que fueron antes era casi imposible de reconocer. Era hacer imagen del presente convertido en rastro: paisajes efímeros que solo existen en la fotografía que los hizo memoria. La tragedia de Vargas transformó profunda y dramáticamente el mapa de Venezuela, tanto en el sentido geográfico como en el sentido político, social y simbólico, puesto que modificó significativamente el territorio, en particular el frente costero, y con ello el paisaje, es decir, los límites de lo visible: el horizonte. Así como transformó los índices demográficos de los estados aledaños y los modos de convivencia. En efecto, la trama social quedó reconfigurada por un nuevo sujeto social: el (los) damnificado(s).

Además de este hecho inapelable, insisto en pensar que también los parámetros técnico-materiales con los que decide Vivas fotografiar implican cierta renuncia a la referencialidad, en particular a la iconicidad que se concibe como fundamento mismo de la representación visual fotográfica. En ese sentido, sus fotografías buscan un mirar originante: hacer visible lo invisible.

Cardona, Elena (2023). "Sí, esto era el futuro". Hacia una poética de la imaginación de la memoria en Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras. *Revista Estudios Culturales*, 16(31), pp. 82-98.

Duramos
bajo el paladar verde de la cordillera
mientras sea este nuestro dominio.

Giramos como espectros
sobre un suelo saciado
que ya no nos espera.

En blanco, hallamos las visiones.

Nunca fuimos sino esta sordera,
estas ropas quemadas entre los
escombros (90-91).



Fig. 5 ©Efraín Vivas

La dupla sordera/mirada es otra clave de lectura de esta poética de los residuos, que es también de lo que persiste entre los escombros, de lo que habrá que reconstruir como memoria. La sordera que fuimos, según la voz poética, y la mirada (sin reposo) que somos aparecen juntas, en un mismo espacio de la página, diría, cuando co-ocurren el poema y la fotografía. La apuesta es pensar la imagen fotopoética como resonancia que ocurre en un entremedio, en un intervalo entre la realidad visible-objetual y la (ir)realidad imaginaria. Como posible realizado en la imagen (única concreción) que, sin embargo, está más allá de la constatación y se abriga en la experiencia estética, y desde ese lugar, como una grieta, la imagen poética irrumpe: quiebra el orden (o el caos) anterior. Estoy pensando aquí la imagen poética como "lugar posible" o lugar de los posibles, de espacialización de la experiencia, como desprendimiento, que tiene el poder de suspender los nombres de las cosas, de lo conocido, hasta convocar el aparecer de otro tiempo, otro espacio, otro ser. Otro modo de ver y de habitar(nos).

Pero qué es lo que quiebra o irrumpe. "¿Quién podrá explicarlo?" (p. 89). En el caso de *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* pienso que es una herida en la herida. Es decir, en una herida que no era todavía cicatriz (la Tragedia de Vargas), estas imágenes poéticas interrumpen el silencio-sordera, los 20 años en que nos acostumbremos (p. 60), para decir: "Todo está siendo arrasado [...] Por aquí comenzó el Apocalipsis" (p. 80).

El gesto editorial de hacer aparecer la repetición del Apocalipsis, tres veces nombrado, además de hacer coincidir literalmente poema y foto (Fig. 6) por primera y única vez en todo el libro, resulta cuando menos un gesto clave que direcciona el discurso, un énfasis de la fiereza de la herida.

Cardona, Elena (2023). "Sí, esto era el futuro". Hacia una poética de la imaginación de la memoria en *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*. Revista Estudios Culturales, 16(31), pp. 82-98.



Fig. 6 ©Efraín Vivas

Quien busque información hoy de la Tragedia de Vargas encontrará escombros de cifras nunca confirmadas¹³, hundimiento de instituciones fracasadas (Fondo Único Social¹⁴, Corpovargas¹⁵, Gran Misión Vivienda Venezuela), toneladas de burocracia (y corrupción), violencia e impunidad¹⁶, mitos populares que se reavivan para tratar de entender lo que nos sobrepasa, resignación de los damnificados y el silencio de los desaparecidos: un duelo nacional que está lejos de clausurarse,¹⁷ que a ratos apenas suena como un rumor de piedras lejano pero que irrumpe de fantasmas el presente. Quien busque información hoy sobre la tragedia de Vargas comprenderá más densamente ese “ahora” del Apocalipsis.

¹³ La desinformación en términos de data dura de la Tragedia de Vargas es, con toda seguridad, uno de los signos más notables del manejo caótico e irresponsable de la situación. Las cifras de fallecidos oscilan entre 10.000 y 50.000; de los damnificados y desaparecidos no se conocen cifras oficiales. “Nunca, ni Defensa Civil ni el Ministerio de Interiores y Justicia ni ningún otro organismo, presentaron cifras confirmadas sobre desaparecidos. Tampoco sobre los asaltos, saqueos y violaciones durante el toque de queda” (Sarmiento, Mabel: “Los niños desaparecidos de Vargas”. Cinco 8. 11 de diciembre 2019).

¹⁴ El FUS “debía ocuparse de la atención a todos los problemas sociales relativos a la tragedia: atención de refugiados y desplazados, cuidado de refugios, atención de situaciones de emergencia, búsqueda de personas extraviadas, especialmente de niños” (Sarmiento, Mabel: “Los niños desaparecidos de Vargas”. Cinco 8. 11 de diciembre 2019).

¹⁵ La Corporación para la Recuperación y Desarrollo del Estado Vargas (también conocido como CorpoVargas) es un instituto autónomo creado por el Estado venezolano a fin de coordinar y desarrollar las distintas obras necesarias para la reconstrucción del estado Vargas luego de la catástrofe natural que afectó a dicha entidad en el año 1999. En el año 2011, en el decreto 2.657, firmado por el ministro para la Planificación y Finanzas, Jorge Giordani, se declara concluido el proceso de liquidación y el cierre definitivo de CorpoVargas. El pormenorizado análisis de Carlos Genatios (2020) cuenta que CorpoVargas había “realizado una labor insuficiente, incompleta y que no siempre estuvo apegada a los mejores criterios técnicos” (p. 148).

¹⁶ Abundan las referencias de personas que –se sospecha– fueron ajusticiadas por bandas criminales, y de desapariciones forzosas ejecutadas por miembros de la Guardia Nacional, del Ejército o de la DISIP (Dirección de los Servicios de Inteligencia y Prevención) Uno de los pocos casos que prosperó judicialmente implicó a dos DISIP, pero finalmente fueron liberados, y las familias nunca fueron indemnizadas. En adición, hay que recordar que la DISIP fue intervenida y desmantelada en el 2009, por considerar que estaba infiltrada por mafias y secuestradores, y fue sustituida en 2010 por el SEBIN, organismo que en la actualidad se vincula a violaciones de derechos humanos (en particular, durante las protestas de 2017) y una larga lista de casos de ejecuciones extrajudiciales llevadas a cabo por la OLP (Operación de Liberación y Protección del Pueblo).

¹⁷ 20 años después, siguen abiertos 20 casos de menores desaparecidos durante las operaciones de rescate del deslave: “La Asociación de Familiares Extraviados (hoy en día inactiva) contaba 49 niños y 70 niñas. En 2006 todavía 81 familias los buscaban” (Sarmiento, Mabel: “Los niños desaparecidos de Vargas”. Cinco 8. 11 de diciembre de 2019).

No solo por lo que efecto ocurrió en Vargas, ni por los sectores enteros que tuvieron que ser declarados camposanto porque todo había sido arrasado, ni por las ruinas de todavía persisten en la zona; sino también porque el 15 de diciembre de ese mismo año, mientras en la *montaña volvía a ser ola*¹⁸ y hundía todo a su paso, una nueva Constitución era aprobada, y con ella una *incertidumbre irreductible* que solo se multiplica y dispersa. Me resisto a caer en los fantasmas de la simetría que han dominado las reflexiones acerca de estos 20 años en los que parece que todo cambió para siempre. Pero no dejo de pensar que el éxodo posterior al deslave (que acaso es la mayor extensión de esta tragedia) es el primer exilio masivo de la historia contemporánea de Venezuela. Un exilio tierras adentro, dentro del propio país, sí, pero no por ello menos desgarrador porque implicó el desplazamiento forzado y traumático de los habitantes del estado Vargas a muy distintos puntos del país y en condiciones que estaban muy lejos de la dignidad y protección que se suponía el Estado debía garantizarles. Un destierro hacia adentro: un "inxilio". Primero, a los refugios provisionales (hoteles y fuertes militares, principalmente) y luego (en el mejor de los casos –si tal cosa se puede asumir–) a las viviendas asignadas. Viviendas que fueron construidas "de manera violenta e improvisada" (Carlos Genatios), sin la adecuada planificación urbana, en locaciones o terrenos expropiados, violando reglamentaciones, con materiales de baja calidad, con formas constructivas que no cumplen los parámetros sismorresistentes exigidos en las reglamentaciones venezolanas, sin las condiciones mínimas de servicios y accesibilidad: "es como si las personas que viven allí no tienen derecho nunca". Ahora los tambores de Naiguatá suenan en Lara, Falcón, Guárico, Amazonas o cualquier otro territorio de Venezuela, pero su sonido es un duelo abierto, el de quien no tiene a dónde regresar.

¿Qué es lo que hemos atestiguado?

¿Qué ganamos al permanecer tan serenos,
incluso ante el vacío más resplandeciente?

Después de todo, lo que está delante de nosotros
nunca es menos que un abismo.

Este es el año de la mirada. (p. 149)

La voz poética de los textos de Acosta se ofrece como primera persona en plural: nosotros. Una elección que inmediatamente presupone la inclusión del lector en la enunciación, que lo vincula, que lo hace parte de lo dicho (para bien o para mal, se diría), así como las fotografías lo convierten en testigo de la imagen (que no de la realidad). Pero si atendemos eso *dicho*, empezamos a sospechar que detrás del *nosotros* tampoco hay una entidad fija, sino una pluralidad de subjetividades que enuncian desde distintas perspectivas y momentos (el que sabe lo que vendrá, el que espera, el que ya fue arrasado por el agua...). Esa apertura es el límite donde algo comienza su presentarse, donde podría aparecer la presentación misma, que será también posibilidad de intercambio de miradas, de verse ver mirado.

¹⁸ El mito sobre el origen de la montaña que rodea a Caracas cuenta que, en el pasado, el valle donde luego se fundaría la ciudad capital era un territorio llano, y sus pobladores (pertenecientes a las tribus Caribes, que se conocen en la historia por haber sido guerreros) podían ver el mar porque nada los separaba de la costa. Cuenta este mito que un día las tribus ofendieron a la gran Diosa del mar y esta lanzaría su ira sobre el pueblo aborigen del Valle de Caracas como castigo. Fue entonces cuando de pronto un estruendoso sonido se abrió paso y una gran ola, que pensaban venía del mar. Toda la gente se arrodilló e imploró perdón a la Diosa y, justo cuando iba a descender la ola sobre ellos, se convirtió en la gran montaña que hoy existe y los caribes gritaron al verla: Wararira Repano. De allí su nombre, que, según las dos más conocidas versiones, puede significar: "Ola que viene de lejos" o "Sierra grande".

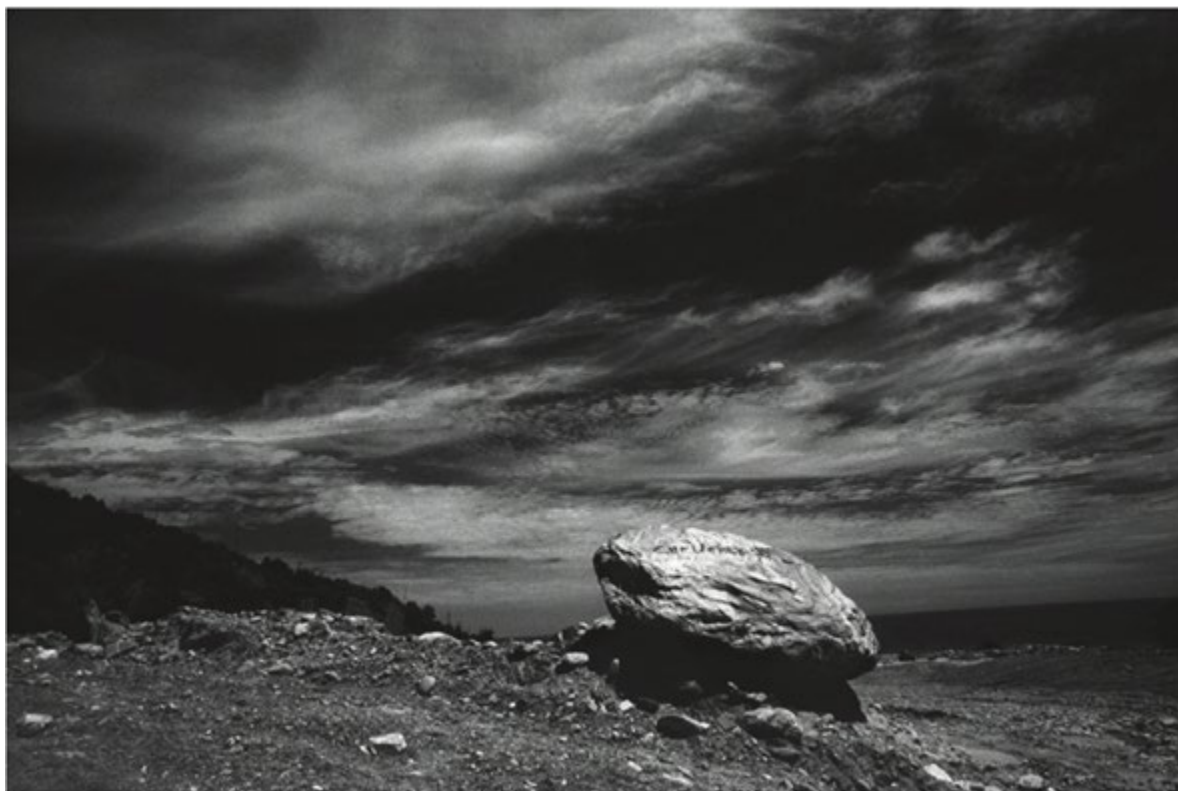


Fig. 7 ©Efraín Vivas

No podemos más que considerar la cámara como el medio de una mirada que se fija en la imagen, tomando en cuenta que se trata de una mirada ajena que se transfiere a nuestra propia mirada cuando nos plantamos frente a la imagen final. La percepción simbólica que empleamos cuando estamos frente a fotografías consiste en un intercambio de miradas. Recordamos la mirada que a su vez es recordada en una foto. En este sentido, la fotografía es un medio entre dos miradas. Por ello resulta importante considerar el tiempo que ha transcurrido entre la mirada captada y la mirada que reconoce. Vemos el mundo a través de otra mirada, a la que no obstante le concedemos que podría haber sido nuestra propia mirada. (Belting, 2007, p. 276)

Belting insiste en que el tiempo de la imagen fotográfica es la memoria (presente). Y pienso: memoria personal y memoria del mundo, también futura (cuando se trata de la imagen poética, fotográfica o verbal). Supongo que Belting no lo admitiría de ese modo, puesto que a lo largo del capítulo dedicado a la fotografía sostiene la importancia (casi la necesidad) de superar la dicotomía entre medio e imagen, lo que implicaría no insistir en la condición material y medial de la fotografía; sin embargo, sigo fascinada por la ambigüedad que la iconicidad fotográfica propone y, más aún, por su “irrenunciable” proceso metonímico de la realidad-sensible o fenoménica, que es traspasada *matéricamente* en el paso de la luz a cualquiera de los soportes intermedios (película, vidrio, archivo digital). La fotografía es un lenguaje de la percepción que codifica el mundo y nuestra experiencia de él. Modela tanto la memoria directa y personal como la memoria colectiva, permitiéndonos recuperar incluso lo que nos es imposible vivir de modo presente y directo mediante esa forma de experiencia vicaria que constituyen los modos del relato y de la imaginación. Podríamos decir que todas estas propiedades epistemológicas y sensibles de la fotografía son propiedades de la imagen en su acepción más amplia que propone Belting; mas considero que de las propiedades técnico-materiales de la fotografía no solo emerge la posibilidad

misma de la transtextualidad y la pluralidad semántica, sino también la problematización de la construcción del sentido como contradicción, "pliegue" y extrañamiento del mundo. "Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)" (Didi-Huberman, 2011, s/p).

Repensar Venezuela en su ya prolongada crisis social, política, económica y simbólica exige, sin duda, detenernos en las fisuras, en los bordes, en los intersticios. En efecto, tal parece que eso es Venezuela en estos momentos: fractura, desde el adentro, y dispersión, hacia el afuera. Un territorio en búsqueda de nuevos mapas. Un paisaje-país que solicita superar la fijeza de la dicotomía izquierda/derecha, en favor de un pensamiento dinámico, creador, que permita ver-imaginar más allá de la oscura noche del presente o de la luminosa mitología de un pasado heroico que nos enceguece. En tal sentido, me interesa el gesto divergente que plantea el libro *Negro oscuro. Blanco trágico. / Mañana vendrán las piedras* (2018), de Efraín Vivas y Santiago Acosta, en el que las tensiones fundamentales (blanco/negro, pasado/presente, vida/muerte), no se resuelven, sino que, por el contrario, habitan un espacio crítico que transcurre entre dos lenguajes y también entre dos generaciones; en donde los centros se desplazan una y otra vez, y los poderes (tanto las fuerzas como las jerarquías) se alternan. Allí, entre sus páginas, solo se puede "regresar de lo real" o "huir hacia lo que no nos pertenece". Y por momentos me detengo convencida de que "Esto era el futuro": permanecer silencioso en el desastre. Es terrible, sí. Y sin embargo, abierto. En este libro, el intervalo resonante de la imagen poética, entre la poesía y la fotografía, traza una lectura del país despersonalizado y a la vez plural, desde las grietas del presente donde podemos repensar Venezuela en su imposibilidad, un resonar sin centro en donde puede ser funda(menta)da cierta memoria futura que es a la vez revisión de nuestro pasado, pero sin la intención de adjudicar una razón suficiente a fuerzas invisibles, a la naturaleza ni a la historia, quizás en remisión *para contarnos de otro modo esta historia*.

Referencias

- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz.
- Boisier, Ros y Simoes, Leo (Eds.). (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga.
- Didi-Huberman, George; Clément Chéroux y Javier Arnaldo. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Di Pasquale, Carmen Alicia. (2018). "Definiciones y trayectos del fotolibro desde el diseño de Álvaro Sotillo". *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/definiciones-y-trayectos-del-fotolibro-desde-el-diseno-de-alvaro-sotillo/>
- Fernández, Horacio y Brodsky, Marcelo. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. RM Verlag, S.L.
- González Flores, Laura. (2008). La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI. *Textos de Historia*. 16(1), 11-32.
- Genatios Carlos. (2020). *Vargas: desastre, proyecto y realidad. Veinte años después de las lluvias de 1999*. Ediciones CITECI y Ediciones de la Academia Nacional de la Ingeniería y el Hábitat.
- Mitchell, William. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Y. Hernández Velásquez, Trad.). Akal.
- Murad, Carlos Alberto. (2000). O Fotográfico e o Fotopoético na Criação Imagética. En J.R. Kos, A.P. Borde, y D.R. Barros (Eds.), *SIGraDi'2000 Construindo (n) o espaço digital (constructing the digital Space)*. SIGRADI Conference Proceedings. 25-28.

- Neumüller, Moritz; Parr, Martin; Badger, Gerry; Martin, Lesley; Fernández, Horacio; Kaneko, Ryuichi; Schaden, Markus, et al. (2017). *Fenomen Fotollibre*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Foto Colectania, RM.
- Nouzelles, Gabriela. (2016). Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen. *Outra travessia*, 21, 127-144. DOI:10.5007/2176-8552.2016n21p127.
- León Cannock, Alejandro. (2018). *El pensamiento de las imágenes. Anotaciones sobre la performatividad de las imágenes y el arte contemporáneo. Artículos de investigación sobre fotografía*. Centro de Fotografía de Montevideo.
- León Cannock, Alejandro. (2018). *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica*. Muga.
- Long, John; Noble, Andrea y Welch, Edward (Eds.). (2009). *Photography. Theoretical snapshots*. Routledge.
- Osío Cabrices, Rafael. (2019, diciembre 9). La memoria de la tragedia, la tragedia de la memoria. *Cinco8*. <https://www.cinco8.com/perspectivas/la-memoria-de-la-tragedia-la-tragedia-de-la-memoria/>
- Parr, Martin y Badger, Gerry. (2004). *The Photobook: A History*, Volume I. Phaidon Press.
- Pedicini, Valeria. (2019, noviembre 21). Efraín Vivas: No quise hacer un libro de Vargas sino sobre la supervivencia. *Clímax*. <https://elestimulo.com/climax/efrain-vivas-no-quise-hacer-un-libro-de-vargas-sino-sobre-la-supervivencia/?fbclid=IwAR3C68leataH7j5kj-Sal2mfSEPYO8DTWvx5TLAkavsuQuVQOydgpd2pn0>
- Rancière, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
- Sarmiento, Mabel. (2019, diciembre 11). Los niños desaparecidos de Vargas. *Cinco 8*. <https://www.cinco8.com/periodismo/los-ninos-perdidos-de-vargas/>
- Vivas, Efraín y Acosta, Santiago. (2019). *Negro oscuro. Blanco Trágico. Mañana vendrán las piedras*. Archivo de Fotografía Urbana.

Resíduos e hesitações em António Franco Alexandre: uma leitura de *Os objectos principais*

Residues and hesitations in António Franco Alexandre: a reading of *Os objectos principais*

Ana Cristina Joaquim ¹ 

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

wiquen@gmail.com

Recibido: 21/1/2025. Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

Este estudo analisa a obra poética *Os Objectos Principais*, de António Franco Alexandre, publicada num contexto sócio-político português pós-Revolução de abril (1974-1976). Explora a relação entre a poética do autor, caracterizada por uma "linguagem orgulhosamente insignificante" e uma sintaxe labiríntica, e a crítica social e política da época. A investigação baseia-se em análises literárias, entrevistas e textos críticos para examinar o modo como a obra articula a memória colectiva, a falácia das representações históricas e a ambiguidade revolucionária através de uma poesia opaca e hesitante. Destaca-se a postura estilística de resistência formal e a rejeição de certezas absolutas, reflectindo um discurso contra-hegemónico que questiona a transformação cultural e política de Portugal após a ditadura. A investigação conclui que a indeterminação e a dúvida são elementos fundamentais na poética de Franco Alexandre, propondo a sua obra como um testemunho estético e político da época, oferecendo uma reflexão profunda sobre a impossibilidade de uma síntese definitiva entre poesia, história e revolução.

Palabras clave: poesia portuguesa, memória histórica, crítica política, António Franco Alexandre

ABSTRACT

This study analyzes the poetic work *Os Objectos Principais* by António Franco Alexandre, published in the socio-political context of Portugal after the April Revolution (1974-1976). It explores the relationship between the author's poetics, characterized by a "proudly insignificant language" and a labyrinthine syntax, and the social and political criticism of the time. Based on literary analysis, interviews and critical texts, this research examines how the work articulates collective memory, the fallacy of historical representations, and revolutionary ambiguity through an opaque and hesitant poetry. The stylistic stance of formal resistance and the rejection of absolute certainties stand out, reflecting a counter-hegemonic discourse that questions the cultural and political transformation of Portugal after the dictatorship. The investigation concludes that indeterminacy and doubt are fundamental elements in Franco Alexandre's poetics, proposing that his work is an aesthetic and political testimony of the time that offers a profound reflection on the impossibility of a definitive synthesis between poetry, history and revolution.

Keywords: Portuguese poetry, historical memory, political criticism, António Franco Alexandre

¹ Investigadora. Doctora en Literatura Portuguesa de la Universidad de São Paulo. Magíster en Filosofía (UNICAMP, 2011). Licenciada en Letras/Portugués (Universidad de São Paulo). Licenciada en Filosofía por la Universidad São Judas Tadeu. Actualmente participa en un programa de posdoctorado en Teoría de la Literatura por la Universidad Estatal de Campinas. Su trabajo se centra en teoría literaria y filosofía, con enfoque en estudios críticos y análisis literarios contemporáneos..

a série de palavras (seja qual for a intensidade
dos seus nomes, como as razões que nos vestem
de grandes corolas) não esgota nunca os seus objectos,
assim dispostos na aguarela ao lado
dos buracos esborratados. isso mesmo nos permite um momento
de instantâneo desespero, ou indecisão, ou o cimo
das árvores no meio do verão. reproduzo
fielmente as suas mãos, a água, e o contorno
das desiguais ausências. não foi assim
que o visível e o invisível se confundem
na mancha, logo abaixo das nuvens?
esta sua teoria conduz-nos contudo
a imprecisões deliciosamente suportáveis. as canetas,
por exemplo, escrevendo a palavra "inverno";
os enxovais da princesa de água; o sítio
mais ao norte onde chegam os cavalos;
os cinzeiros, que colocam a sua transparência e simbolizam
com os principais objectos.
haverá motivo para o nosso pavor? (...)
Alexandre, *Os objectos principais* (2021)

O trecho inicial do poema "Os objectos principais", que compõe livro homônimo, escrito em 1975, um ano após a Revolução dos Cravos, e publicado apenas em 1979, me interessa particularmente, por colocar em cena alguns elementos simultaneamente caros à poética de Franco Alexandre, bem como ao contexto político português de então. Antes de anunciá-los, no entanto, acredito que uma breve incursão contextual possa contribuir para o pensamento dessa intersecção que proponho.

Durante o ano de 1975, Portugal está às voltas com o *Processo Revolucionário em Curso*, nome do decurso político, social e institucional que abarca o período que se estende entre o golpe militar de 25 de Abril de 1974 e finalização do desenvolvimento constituinte com a aprovação da *Constituição Portuguesa* em abril de 1976. (Cf. Dionísio, 1993). Neste mesmo ano, em 19 de julho de 1976, Eduardo Lourenço publica um livro, cuja provocação inscrita no título: *O Fascismo Nunca Existiu*, faz remissão ao modo como alguns meios de comunicação portugueses trataram os 48 anos vividos sob o cárcere da política estado-novista. Contra essa perspectiva deturpadora dos fatos, Lourenço se pronuncia:

(...) "o fascismo português" foi qualquer coisa de "profundo", de intimamente ligado por todas as fibras do nosso itinerário histórico a toda uma estrutura arcaizante da sociedade portuguesa, qualquer coisa de "orgânico", para empregar uma das "categorias" do próprio sistema. Não sei se foi mais "orgânico" que o nazismo, mas foi-o sem dúvida mais seriamente que o fascismo propriamente dito, o italiano, que, *laico* na sua ideologia, não pôde realizar a simbiose espantosa, o monstruoso conúbio que o nosso operou, desde o início, com o catolicismo. (Lourenço, 1976, p. 232)

Em 1994, quase duas décadas após a publicação do livro supra referido, Lourenço fala, no *Público*, acerca da

Incapacidade ou insucesso da revolução de Abril para levar a cabo uma crítica fundada e eficaz não só das referências e da prática política do antigo regime, como da sua cultura. Legitimada e legítima como democracia, a mudança operada pela revolução nunca se legitimou totalmente em termos de cultura. (Lourenço, 1994, p. 6)

António Franco Alexandre, por sua vez, em entrevista conduzida por Américo António Lindeza Diogo e Pedro Serra, publicada em 2001, na revista *Inimigo Rumor*, vai se referir a *Os Objectos Principais* como um livro prospectivo, uma espécie de pesquisa exploratória em que o estudo preliminar de um certo contexto político-social se atualiza mediante o uso de uma linguagem, em suas palavras *orgulhosamente insignificante de todos os pontos de vista excepto o seu próprio*:

Inimigo Rumor. A questão da épica numa poesia com tanta variedade de formas põe-se ainda no livro que se segue a *Sem Palavras nem Coisas*, *Os Objectos Principais*. Os ditos *Objectos* começam por um retirar de dignidade referencial à palavra poética, de sua tradição criacionista, que deixam sem poder diante de um «desastre político»: a vida do homem é uma vida de morcego. Ao mesmo tempo, essa épica de um desastre assume uma forma mais assisada, torna-se elegia, e uma crítica às linguagens do político de que parece ressaltar que a única posição possível para a linguagem poética reside numa geminação com o silêncio. Quer comentar?

António Franco Alexandre. Talvez seja bom recordar que *Objectos* foi escrito em 75, não é uma reflexão, é uma prospeção. Mas a insignificância só podia, muito marginalmente, vencer-se, numa linguagem orgulhosamente insignificante de todos os pontos de vista excepto o seu próprio. De algum modo, *Objectos* é todo escrito em código, ou calão. (Alexandre, 2001, p. 51)

Isso a que Rosa Maria Martelo nomeou a "resistência pela forma", é expresso de maneira veemente nessa leitura que Franco Alexandre faz, 26 anos depois, de sua própria composição. A uma linguagem cuja insignificância orgulhosa abarca todos os pontos de vista – importa ressaltar o qualificativo "orgulhosa", que também poderíamos traduzir como uma espécie de despretensão face aos limites da linguagem – se opõe uma linguagem modestamente significativa e codificada que coincide com o único ponto de vista que estaria ao seu alcance: a própria linguagem. Há que modalizar a paráfrase, no entanto, uma vez que não acredito que Franco Alexandre esteja comprometido com uma poética de cunho autônomo, no sentido (sempre questionável, independentemente de quem possa assumir essa perspectiva) de uma poesia que subsistiria a despeito de quaisquer contextos históricos-culturais, uma vez que a própria linguagem – assim como a ideia de poesia ela mesma – se modifica condicionalmente conforme os repertórios contextuais. A esse propósito, Pedro Serra discorre sobre *Dos Jogos de Inverno*:

(...) temos a mais explícita consciência, por parte do poeta, de afinidades geracionais: "Ao atravessar as ruas há outros como eu/ a jeito para enfiar uma navalha ao fim da tarde/ Aqueles para quem o mundo ia ser outro de mãos lavadas/ e ficou tudo igual com mais ausentes à mistura" (267-268). Esta orfandade, [afirma Serra] é a própria dos 'filhos' do marxismo. (Serra, 2000, p. 651)

Tais afinidades geracionais estão indelevelmente marcadas numa publicação que viria provocar uma forte intervenção na relação entre poesia, leitor e contexto político: no mesmo ano de 1976, em que será finalizado o *Processo Revolucionário em Curso*, e em que Eduardo Lourenço publica *O Fascismo Nunca Existiu*, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira,

João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães publicam um “livro objeto” que, com o propósito de incitar uma ruptura com hegemonias e homogeneidades comportamentais ainda assentes no pós-25 de abril, recebe a alcunha, por parte de Fíama Hasse Pais Brandão, de uma “metáfora-não-livro”. Trata-se do *Cartucho*. Esse gesto coletivo, apesar de todas as evasivas por meio das quais Franco Alexandre se manifestou posteriormente, se apresenta, indubitavelmente, como uma maneira de requisitar um discurso poético capaz de dialogar, simultaneamente, com a complexidade do momento histórico pós-Revolução dos Cravos e com o contexto poético de então. A “metáfora-não-livro” por meio da qual *Cartucho* conformou os poemas, encontra no título, posteriormente conferido ao objecto, encaminhamentos de leitura que se prestam a alusões evidentes: um cartucho de papel frágil, um invólucro que continha no seu interior uma série de poemas amassados, frequentemente usado pela mercearia para transportar mercadorias de uso cotidiano; o cartucho também tem a acepção de recipiente de balas numa arma. Essa publicação, portanto, faz menção, duplamente, a um certo modo de vida mercantilizado, cuja crítica recai sobre a sociedade do consumo (importa lembrar os versos iniciais de *Os Objectos Principais*, livro que acolhe todos os 5 poemas publicados por Franco Alexandre no *Cartucho*, praticamente sem alterações, conforme nos informa Rosa Maria Martelo (Cf., 2010a: 173): “poderemos, um dia, amar estas vitrinas/ como quem ama uma ideia imperdoável, ou uma/ breve hesitação dos condutores/ a meio do percurso?” (Alexandre, 2021, p. 69)), bem como uma certa ideia de revolução que não teria de fato se cumprido, conforme vimos acima com Eduardo Loureço, uma vez que o cartucho é também o que resta depois do disparo: um invólucro vazio. Joaquim Manuel Magalhães se pronuncia a esse respeito:

Não são apenas os poemas que me interessam, mas o terem aparecido assim. Amarrotei a forma da produção, do consumo, da troca ordenada, da neutra ida de mão para mão: a ligação da mão que estende um cartucho numa mercearia a outra mão é igual a um corpo que dispara uma bala a outro corpo. (Magalhães, 1987, pp. 89-90)

Não adentro, aqui, na larga e já muito discutida trajetória que o “retorno ao real”, em expressão do poeta e crítico Joaquim Manuel Magalhães, suscitou como polémica nos meios literários de então, tampouco nas sucessivas atualizações do debate e da poética deste, muito possivelmente, em função da perspectivação histórica. A esse respeito, importa apenas ressaltar que a história esteve, no contexto dessa produção, intrinsecamente associada à criação de cada um destes poetas.

Ainda a respeito de uma das alusões a que a imagem do cartucho se presta, importa mencionar que as figurações de “guerra” são bastante frequentes em “Sem palavras nem coisas” (poema do livro homônimo publicado no ano mesmo da Revolução, 1974): “enquanto escreves, lê, os tiros vão caindo/ sobre o que amaste” (Alexandre, 2021, p. 15); “O amor perdura de dentro dos tiros” (*Ibidem*); “fecho os olhos ao gás das granadas em voo” (*Idem*: 28); “é ter perdido a voz/ a granada que voa, pesada, como/ esta palavra: ternura, ao cair sobre a trela/ elementar dos dias.” (*Idem*: 29); “enquanto uma guerra/ se prende às cordas/ constantes da ternura,/ minhas pequenas dúvidas desatam/ os nós dentro da boca.” (*Idem*: 31). Adiante voltarei às “minhas pequenas dúvidas”, expressão que irá aparecer com certa recorrência no poema referido, e em variações ao longo de toda obra de Franco Alexandre. Retomo, no entanto, algumas declarações de Franco Alexandre em entrevista de 2001:

Inimigo Rumor. De *Sem Palavras* para os *Objectos*, houve o interlúdio do *Cartucho*. Essa forma «original» de embrulhar poemas era sustentada por intenções de vanguarda? Se, «por detrás», havia contestação das instituições das letras e/ou vontade de se chegar à vida, que condicionamentos políticos, artísticos e outros supunha o gesto? Como o viveu e pensou?

António Franco Alexandre. Sinceramente, ou já me esqueci, ou não houve intenção nenhuma especial, além da de publicar um cartucho. Mas é possível que algum outro dos autores, que afirme a paternidade da ideia, a explique.

Inimigo Rumor. Insistimos, ainda, no tópico político: a) Foi marxista, ao que julgamos saber. Com que perspectivas? E agora, que o não será, com que outras? b) Pode considerar-se política a sua poesia, na medida em que se constrói como fábulas do «terceiro excluído». Nelas, ora a política é «o terceiro excluído» da poesia, ora é a poesia «o terceiro excluído» da política. A vida na poesia tem de passar por este «embaraço»? (...)

António Franco Alexandre. O marxismo era uma espécie de caldo, mas não creio que tenha nunca sido marxista filosoficamente, ou talvez um bocadinho, fugazmente, quando surgiu Althusser. Em 75-76 dei uma cadeira sobre “materialismo dialéctico”, mas era uma crítica da noção mesma de materialismo dialéctico; eu estava simultaneamente um pouco althusseriano e muito hegeliano, pensava que Marx era sub-Hegel. (Alexandre, 2001, p. 52)

Curioso notar que ao se referir a este ano de 76 (novamente 1976), em que ofereceu um curso sobre o materialismo dialéctico, Franco Alexandre diz que estava *um pouco althusseriano e muito hegeliano*. O pensamento dialéctico, mesmo aquele desenvolvido por Hegel, me parece algo bastante avesso à poética alexandrina, que joga constantemente com hesitações e imprecisões, sem entretanto jamais encontrar, ou sequer pretender encontrar uma síntese. O poeta afirma: “Como o Herberto Helder nos permite pôr quase todas as palavras entre aspas, aproveito para pôr quase todas as asserções entre aspas; e depois tiro-as.” (Alexandre, 2001, p. 50). João Barrento dirá que

O que o faz avançar é uma atitude de tipo estoico: domina (...) em geral na poesia de Franco Alexandre, um sistemático desinvestimento em que um não-saber programático gera um saber-outro. O seu motor parece ser, a nível do agenciamento textual, o da exploração de uma astúcia do sentido (vd. entrevista em Inimigo Rumor nº 11, p. 49), com os seus jogos de escondidas; o princípio filosófico que o rege é o de uma ataraxia poética de efeitos sempre surpreendentes. (Barrento, 2024, p. 302)

A despeito de qualquer tentativa de enquadrar a poesia de Franco Alexandre a uma corrente filosófica específica, acredito que essa intersecção das diversas conformações do pensamento (o pensamento poético ou o pensamento filosófico) atravessa sua atividade criativa. A esse respeito, faço uma breve digressão: na seção “Notas e Comentários” da revista *Colóquio/Letras*, publicada em 1984, António Franco Alexandre introduz sua recensão sobre o então recém-publicado *Poesia 1961-1981*, de Gastão Cruz, da seguinte maneira:

Escrever é pensar; o poema pensa. Há poema (lição de Mallarmé), sempre que na linguagem há afirmação de estilo – apreensão singular do mundo, imposição singular de nomes e valores, juízo e instauração do mundo. A poesia é por isso, das artes da linguagem, o lugar do rigor, da precisão, da forma sensível organizada intelectualmente, da inteligência feita corpo, “mão do espírito”. (Alexandre, 1984, p. 65)

E, ainda assim, ele não apenas entende como sendo distintas as modalidades a que o pensamento se dispõe, como defende essa distinção, conforme lemos em resposta à questão colocada por Manuel Hermínio Monteiro:

[MHM] Pensas que, depois de Wittgenstein e de Pound, filosofia e poesia se cruzam mais vezes nos corredores do conhecimento e da expressão?

[AFA] Eu creio que, à partida, filosofia e poesia divergem nos seus objetivos e nos seus processos, e há vantagens em acentuar essa divergência. Depois sim, pode haver

correspondências e influências indirectas; pode a poesia brincar com os filosofemas, como pode alguma filosofia ensinar a ler melhor, ou ensinar a ser livre, coisas sem as quais nenhuma poesia é possível. Ao contrário, desconfio de todas as aproximações que ignorem ou anulem a divergência de princípio. A poesia não argumenta, nem explica, nem visa consensos; e a filosofia não é tudo o resto que não tem nome quando se acabam as ciências. E, contudo, é extraordinário como poetas e filósofos se dão bem, frequentemente dentro da mesma pessoa. (Alexandre, 1986, p. 2)

Apesar de todas as esquivas em se filiar a uma determinada corrente de pensamento que estivesse diretamente ligada ao seu gesto criativo como poeta, Franco Alexandre nunca deixa de reconhecer os atravessamentos a que uma e outra disciplina discursiva promovem mutuamente. Retorno ao ano de 1976, um ano repleto de acontecimentos relevantes: é também neste momento que ocorre a publicação de “Relatório Um”, no nº 1 da revista *Nova*, poema evidentemente político, como se auto-anuncia: “este libro está dedicado a la história actual, a la política./ Considera el pasado/ unicamente como una introducción / al porvenir” (pp. 61-62) e, mais adiante: “dedico-me/ à história actual,/ à política,/ ao desatar dos nomes, à oblíqua precessão/ dos telefones. estes são os factos, e a sua indecisão/ não me permite recusá-los” (p. 62). No mesmo poema, lemos a seguinte assertiva que coloca do avesso qualquer fixação de sentido pretendida por uma síntese, ou mesmo pela própria assertividade por meio da qual a expressão se conforma: “só com a atividade revolucionária é que a transformação de si/ coincide com a transformação das coisas/ e a transformação das coisas é, talvez, o lugar/ de uma coincidência obscura/ reunindo a transparência” (p. 63). O “talvez” que aí se inscreve protagoniza, ao mesmo tempo que modula tudo o que é dito antes ou depois. Estas são as pequenas dúvidas ou hesitações, as imprecisões representativas que cercam o autor, conformando a sintaxe de uma poética que é o testemunho dos limites da revolução. Limites que esbarram a todo momento com o ideal de entendimento absoluto, conforme versos de “Os objectos principais”: “é justo que esperemos/ transparentes respostas; e que algures/ se acabe a transparência, e fique/ uma parede lisa;/ e que nos doa a memória do enigma” (p. 95). Essa oscilação entre “uma coincidência obscura/ reunindo a transparência”, ou, em formulação que expressa ideia similar, ao jogar com a opacidade (obscuridade ou enigma) “e que algures/ se acabe a transparência, e fique/ uma parede lisa;/ e que nos doa a memória do enigma”, é uma das características recorrentes da obra do poeta, que conduziu João Barrento à seguinte afirmação: “A dubitativa “talvez” será porventura uma das vias mais seguras para nos relacionarmos com esta poesia das hipóteses, da não finalidade e do não definitivo. É assim desde o início, nos anos setenta, com os primeiros livros (...)” (Barrento, 2024, p. 314). Ora, Pedro Serra, Rosa Maria Martelo e Joana Matos Frias também atentaram para tal procedimento, já bastante flagrante em *Os Objectos Principais*. Se Rosa Martelo vai falar de um sentimento por parte do leitor que precede a racionalização do sentido:

Não se trata da aplicação de qualquer prosódia perceptiva dentro dos hábitos da língua (determinadas medidas métricas, idênticos blocos estróficos, um reconhecível padrão de rimas), mas de uso lexical de tal forma organizado que sentimos as ênfases das recorrências e dos contrastes, quer morfológicos quer sintácticos, antes de sentirmos o sentido e, por consequência, antes de racionalizarmos o sentido. (MARTELOb, 2010, p. 238)

Joana Matos Frias dirá o seguinte: “Indecisão: eis uma palavra-chave na qual o leitor ‘desramado’ (...) desta obra pode eventualmente refugiar-se, resguardar-se, para tornar a sua inevitável subleitura numa sobreleitura, tentando fazer da *falha* uma *fala*” (Frias, 2023, p. 212).

Pedro Serra, por sua vez, fala de implicações de *falência* ou de *des-centramento* do sentido na poesia de Franco Alexandre, aquilo que ele entende, com Enzensberger como a

ininteligibilidade do poeta Moderno. Serra dirá, precisamente, que essa falência (nas palavras de Franco Alexandre, repito, uma *linguagem orgulhosamente insignificante de todos os pontos de vista excepto o seu próprio*) seria:

(...) como uma virtude de resistência à socialização da poesia no espaço público, socialização a que, justamente, chamamos *sentido*. De algum modo, esse Espaço Público, hoje emagrecido ao tamanho de uma “casa da poesia” para recorrer a uma alegoria de Berardinelli (Cf. 1999), tem na opacidade do verso alexandrino uma figura de seus *limites*. (Serra, 2000, p. 655)

A mim, interessa sobretudo pensar a confluência desta poética que se manifesta como falha do sentido, no contexto de uma certa ideia de revolução, seja ela a grande revolução ou a mini-revolução, conforme fala Franco Alexandre em entrevista de 2001, já mencionada: “Claro que também falei de revolução, mas politicamente o que me importava mesmo eram as liberdades civis, isso é que tocava com a “minha” mini-revolução.” (Alexandre, 2001, p. 49).

Volto, finalmente, a alguns versos de “Os objectos principais” com os quais abri esta exposição: “a série de palavras (seja qual for a intensidade/ dos seus nomes, como as razões que nos vestem/ de grandes corolas) não esgota nunca os seus objectos,/ assim dispostos na aguarela ao lado/ dos buracos esborratados.” (Alexandre, 2001, p. 98). Nada nestes versos faz remissão direta a uma ideia de revolução: as imagens, ao contrário, tratam de uma certa falência da representação: a série de palavras, os nomes, a aguarela, tudo são tentativas insuficientes de esgotar os objectos e, no entanto, é preciso atentar ao fato de que a revolução historicamente efetivada, assim como a poesia, estão ambas subsumidas a um mesmo problema de desfocagem da palavra (ideia em conformação sintática) diante da coisa. Em verso já referido, Franco Alexandre afirma: “dedico-me ao desatar dos nomes (...) estes são os factos, e a sua indecisão/ não me permite recusá-los.” (p. 62). “(...) revolução e literatura são problemas de representação.”, dirá Pedro Serra (2012, p. 86) e dirá ainda:

em António Franco Alexandre os problemas de representação, na medida em que conformam o problema da “Revolução” – tanto o processo de trânsito da Ditadura para a Democracia, como a possibilidade de perfazer a sua teoria no processo veloz de anacronismo do evento – ganham em ser pensados contra um fundo pós-imperial e pós-colonial. A latência da poesia de *Sem Palavras Nem Coisas*, *Os Objectos Principais* e *Visitação* é lavrada e larvada pelo problema da língua portuguesa como “língua companheira do império”, de uma literatura que fez essa língua e, já no contexto do pós-25 de Abril, da possibilidade de as pós-colonializar. Clausurado o cronótopo do “itinerário dos biombos, o ardente | roteiro das passagens | dos rastros triunfais”, retornam, contumazes, as “nódas do passado”, os seus fantasmas, as suas miragens. (Serra, 2012, p. 107)

Esse passado, importa referir, está atravessado pela memória fantasmática que Franco Alexandre pinta com cores frias:

esse fantasma levantou os ladrilhos do corredor, entornando
à passagem o balde de geleia azul. foi esta
a primeira lembrança? ou seria
violeta; violenta; violentada; verde?
as nódoas do passado nunca se calam, apesar
de colocadas debaixo do aparador, junto à tua
cabeça maior.

ou teremos, um dia, medo
de lhes arremessar objectos grosseiros, alguma
espinha de água verde, ou azul, conforme
o ditarem as circunstâncias? receamos
o nosso destino, e o destino dos nossos
arbustos em flor. esse fantasma
devorou as sementes, só nos resta
abatê-lo à socapa das mesas. e depois
viveremos na infâmia, no pavor e no nojo.
(Alexandre, 2021, p. 76)

A memória está presente como nódoa, mancha que não se apagada, circundada por *objectos grosseiros* que ameaçam ou incitam o arremesso. A memória, portanto, é uma memória coletiva e, nesse caso específico, penso eu, coincidente com a história de Portugal.

Importa ainda ressaltar o uso frequente dos pontos de interrogação da poética alexandrina, conforme flagramos no poema acima, ou no verso que recupero do poema que abre *Os Objectos Principais*: “haverá motivo para o nosso pavor?”. As interrogações contribuem para a acentuação das “minhas pequenas dúvidas” tão frequentemente referidas pelo poeta, que irá formular esse acento na hesitação e na imprecisão com o seguinte verso do poema de abertura de *A Pequena Face*: “Vou dizer o que sei como quem mente” (Alexandre, 2021, p. 155) ou, ainda, com o já referido verso de “Relatório Um”, que vem selar esse procedimento de hesitação em consonância a uma forma de pensamento poético-político: “dedico-me ao desatar dos nomes (...) estes são os factos, e a sua indecisão/ não me permite recusá-los” (Alexandre, 2021, p. 62).

O leitor coevo pede intenções [afirma Pedro Serra], pede um autor, pede autoridade a uma poesia que, pelo contrário, é esquiva à autoridade, autorias e intencionalidade. Movemo-nos, no fundo, no âmbito do cerne estético mas também político da obra alexandrina naquele mais imediato pós-25 de Abril, cronótopo – e a expressão é do próprio poeta – de ‘penumbra da autoridade’. (Serra, 2012, p. 11)

Ora, equacionar a falência da coesão sintática e imagética em termos de poesia com a “penumbra da autoridade” me parece um gesto, eu diria, *indubitavelmente revolucionário*, não fosse o próprio poeta requisitar a dúvida como força maior desta sua revolução. No poema “Estas algumas horas” essa hesitação ocorre como marca de uma sintaxe toda ela labiríntica, como se, a meio do caminho, as próprias palavras hesitassem, não soubessem que rumo tomar: “recordaremos estas algumas horas”; “algumas estas horas os resultados surgem”; “longas estas algumas horas”; “alguma esta hora nos trará o celofane branco”; “quem/ de tão cerca, nos visitará nas estas/ algumas horas de sofrimento ter-mi-nal?”; “algumas horas estas alongam-se nos passeios”; “como evitar/ o que recordaremos, estas algumas horas?”; “ó que estas algumas horas sentadas no choro/ não quebrem a amurada das amáveis/ chávénas!” (Alexandre, 2021, pp. 78-81). A imagem espacial do labirinto a que recorro como metáfora de uma linguagem que promove tais deslocamentos sintáticos, abarca, do ponto de vista semântico, como é evidente mediante a recorrência do vocábulo “horas”, a deslocamentos simultaneamente temporais, em que recordações e prospecções futuras ocorrem na duração das variações que o sintagma inscrito no título opera, leitura que o poema subsequente vem confirmar, entre o esquecimento e “o sossego das interrogações”: “Algumas horas outras invadiram as sedas”; “assim estas algumas outras horas: como esquecê-las?”; “outras algumas horas que a madeira se parte”; “algumas outras horas que adivinham em garfos/ naufragados, o silêncio, a secura.” (Alexandre, 2021, pp.

82-83). Suponho que toda essa hesitação entre a recordação e o esquecimento, entre a duração continuada e a determinação pronominal, hesitação expressa mediante os deslocamentos sintáticos acima referidos é parte de uma única revolução que, recorrendo a um outro verso de Franco Alexandre, pertence "(...) a um passado insensato que/ nem todas as palavras conseguem exprimir." (Alexandre, 2021, p. 87).

O poema é, assim, o resíduo da história ou da linguagem, aqui subsumidas a um único eixo de interesse, aquilo que permanece depois da "insidiosa questão: terá ainda sentido/ o que dizemos?" (Alexandre, 2021, p. 87).

Referências

- Alexandre, António Franco. (2001). "Entrevista: António Franco Alexandre. 'Sou certamente um grande especialista em sublimação, hélas'." Entrevistadores: Américo António Lindeza Diogo e Pedro Serra. *Inimigo Rumor*, (11), Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 46-52.
- Alexandre, António Franco. (1984). "Notas e Comentários" *Colóquio/Letras*, (81), pp. 65-68.
- Alexandre, António Franco; Monteiro, Manuel Hermínio. (1986). "Perguntas a António Franco Alexandre". *A Phala*, II(3), pp.1-2, out/dez.
- Alexandre, António Franco. (2021). *Poemas*. Porto Editora.
- Barrento, João. (2024). "António Franco Alexandre: a ordem geométrica das coisas e o clamor harmónico do mundo". In: *Os Infinitos Modos da Palavra: caminhos e metamorfoses da poesia portuguesa contemporânea*. Lages do Pico: Companhia das Ilhas, pp. 296-320.
- Dionísio, Eduarda. (1994). *Títulos, Acções, Obrigações. A Cultura em Portugal 1974-1994*. Salamandra.
- Frias, Joana Matos. (2023). "Imprecisões deliciosamente suportáveis (tópicos de António Franco Alexandre)". In: *Oscilações*. Sistema Solar, pp. 209-220.
- Lourenço, Eduardo. (1976). *O Fascismo nunca existiu*. Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo. (1994). "Programa do MFA. Euforicamente sós". In: *Público*, pp. 5-6.
- Magalhães, Joaquim Manuel. (1987). *Alguns Livros Reunidos*. Contexto.
- Martelo, Rosa Maria. (2010ª). "Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX". In: *A Forma Informe*. Assírio & Alvim, pp. 153-178.
- Serra, Pedro. (2012). "Arqueofonia e língua do império e na poesia pós-25 de abril: o caso de António Franco Alexandre". *Relâmpago. Revista de Poesia*, 29-30. Fundação Luís Miguel Nava, pp. 81-109.
- Serra, Pedro. (2000). "Tópicos deleuzianos para uma leitura de António Franco Alexandre", in AA. VV. *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenagem a Basílio Losada*, Publicaciones de la Universitat de Barcelona, pp. 651-659.

Normas de publicación de la Revista Estudios Culturales

Sobre la naturaleza y diagramación de los artículos

1. Se publicarán los trabajos realizados por investigadores/as nacionales o extranjeros/as. Se admitirán ensayos de temas filosóficos o teóricos en general, análisis literarios, avances de investigaciones en las diversas disciplinas humanas y sociales, así como abordajes inter y transdisciplinarios.
2. Los trabajos presentados deben estar dentro del campo de los estudios culturales con enfoques desde una o varias disciplinas de las ciencias sociales. Excepcionalmente, se aceptarán escritos de otras disciplinas de las ciencias sociales y serán ubicados en la sección "otros temas de interés".
3. Sólo serán admitidos trabajos inéditos.
4. El idioma de la Revista Estudios Culturales es el español, sin embargo, se aceptan trabajos escritos en portugués.
5. La Revista Estudios Culturales presentará convocatorias para la publicación de números con un tema central en el cual serán incluidos los trabajos aprobados en el mismo. No obstante, se recibirán artículos sin distinción de tema, siempre y cuando, resulten acordes con el perfil editorial y estén preferiblemente en el campo de los estudios culturales y dentro de las ciencias sociales. Estos trabajos serán ubicados en la sección "otros temas de interés".
6. Todo trabajo será sometido a un proceso de arbitraje siguiendo el sistema doble ciego, realizado por expertas/os en las áreas de interés. Cuando exista un veredicto discordante o contradictorio entre dos árbitros/as se recurrirá a un tercer arbitraje para definir el dictamen. Esta decisión quedará a cargo del equipo editorial.
7. El veredicto de arbitraje podrá arrojar alguno de los siguientes resultados: (a) publicar, (b) publicar con correcciones mínimas, (c) corregir y publicar, (d) hacer correcciones de forma y fondo y publicar, (e) no publicar. Con excepción del resultado (a), el artículo será devuelto a su autor/a o autores/as a fin de que realicen los ajustes pertinentes, tales serán enviados en un informe de veredicto contentivo del resultado y las observaciones y correcciones sugeridas por el arbitraje. Una vez corregido por su autor/a, el artículo debe ser entregado al Comité Editorial en un lapso no mayor de quince (15) días hábiles. Pasado ese lapso, se podrá admitir el trabajo como si se tratara de un nuevo artículo a ser sometido a un nuevo proceso de arbitraje.
8. Se expedirá la constancia de aceptación solo cuando el/la autor/a presente la versión definitiva de su escrito. Acto seguido, se realizará, si el equipo editorial así lo decide, una corrección de estilo. Solo si el número de correcciones de estilo es considerable, se consultará al autor o autora sobre los posibles cambios antes de publicar el artículo.
9. La evaluación y corrección de las normas formales del documento pueden ser asumidas previamente por el Comité Editorial (edición *ad portas*), para que el/la árbitro/a correspondiente se concentre en aspectos sustantivos del trabajo. El incumplimiento de las reglas no justificaría por sí sólo el rechazo definitivo de un artículo.
10. La Revista Estudios Culturales asume la investigación social como un proceso de conocimiento en el cual la argumentación de ideas es un elemento central, por ende, los trabajos, indistintamente de si son ensayos o resultado de investigaciones, deben tener una extensión máxima de 20 páginas, incluidas las referencias.

11. Los artículos de investigación, sean de diseño de campo, documental o mixto, pueden presentarse bajo el formato de ensayo, siempre y cuando en las partes del mismo queden definidos los objetivos, propósitos o intencionalidades de la investigación y la metodología o recorrido investigativo realizado. Lo anterior no excluye el formato tradicional de introducción, metodología, resultados o hallazgos y conclusiones, si los autores o autoras así lo prefieren; en este sentido, quedará a su consideración el formato más apropiado para la comunicación de su conocimiento.

12. El trabajo debe ser presentado en formato Word, fuente Times New Roman o Arial de doce (12) puntos, con interlineado de 1.5 espacios, márgenes superior, inferior, derecho e izquierdo de 2,5 cm. Sin sangría, con espaciado entre párrafo (títulos incluidos) de 6 puntos (antes y después de párrafo). Todo el texto debe ir en tamaño de fuente 12, con excepción de los títulos de cuadros, gráficos y figuras y las notas a pie de página, los cuales deben ir en fuente tamaño 10. La alineación del texto del artículo ha de estar justificada.

13. La página principal del artículo deberá incluir antes del encabezado y entre corchetes la categoría de ensayo o investigación; se acepta la modalidad de ponencia si se indica el evento, lugar y fecha en la que fue presentada. En el encabezado se ha de colocar: (a) el título, nombres de los autores o autoras, (b) nombre de la institución a la que pertenece seguido por la ciudad y el país, (c) identificador orcid con el formato: <https://orcid.org/>, (d) correo electrónico (preferiblemente institucional). Luego: (e) resumen con tres a seis palabras clave, (f) título en inglés y abstract, (g) nota curricular no mayor a cinco líneas (unas cincuenta palabras) contentivas de grados académicos, línea de investigación actual, etc. En el caso de trabajos pertenecientes a dos o tres autores/as, deberán distribuir el espacio de las notas curriculares abarcando el mismo rango máximo de cinco líneas.

14. En documento o archivo Word aparte, los autores/as deben presentar número(s) telefónico(s) (habitación y celular), dirección postal y/o correo electrónico personal, número de cédula, documento o carné de identidad, datos requeridos para procesar constancia de aceptación del trabajo.

15. El resumen del artículo no debe exceder las 150 palabras con una versión en inglés (*abstract*) (supra, artículo 13). En caso de que el artículo esté en portugués, debe presentar el título y el resumen en inglés. El esquema sugerido para la elaboración del resumen de los trabajos de investigación incluye el propósito de la indagación, metodología y conclusiones del trabajo; en el caso de los ensayos, debe presentar una sinopsis del escrito en la cual se evidencie la intencionalidad, pertinencia y actualidad de la disertación. Las palabras clave o descriptores del artículo deben señalarse al final del resumen y del *abstract*, con un mínimo de tres y un máximo de seis.

16. Los gráficos, tablas, cuadros, mapas y figuras, incluyendo infografías y fotografías, deberán ser numerados y titulados secuencialmente. Si se trata de elaboraciones propias, no hace falta notificarlo en la parte inferior, a menos que el autor o la autora así lo considere. En caso de ser una elaboración a partir de datos, información de otro autor o autora, debe reseñar la fuente, por ejemplo, Elaborado a partir de la sistematización realizada por Suárez (2018) o Adaptación de la infografía realizada por Chirinos (2021).

17. Los gráficos, mapas, figuras o fotografías se presentan numeradas y tituladas al final del artículo, después de las referencias. En el texto, se ha de colocar entre corchetes la frase: [Aquí va el gráfico o figura1], en fuente color rojo. Los cuadros y tablas sí pueden ir colocados dentro del texto. Puede usar este mismo formato de frases entre corchetes con fuente color rojo para hacer requerimientos o aclaratorias al equipo de diagramación en los análisis iconográficos o semióticos, por ejemplo, si dos figuras deben ir en reflejo porque se trata de una comparación, o conservar el tamaño para evidenciar detalles, etc.

18. Las imágenes, gráficos, mapas, fotografías, infografías deben tener una resolución mínima de 300 dpi. En caso de ser tomadas de un informe u otra fuente en línea notificarlo al final del texto entre corchetes para facilitar el trabajo de diagramación. De ser una elaboración propia convertida o agrupada en imagen, enviar adicionalmente el formato original en un archivo aparte.

19. Los artículos deben ser enviados en una sola versión con los datos previamente establecidos al correo revista.estudios.culturales@uc.edu.ve o mediante la plataforma OJS.

Sobre sistema de citas y referencias

20. La Revista Estudios Culturales utiliza el estilo Harvard-APA por ser el más extendido en las ciencias sociales y humanas. El mismo implica la identificación de la autoría (nombre y apellido) y la fecha de la publicación (año) como formato para la citación en el documento; mientras que la referenciación se presentará al final del mismo, en una lista de autoras y autores ordenada alfabética y cronológicamente de acuerdo con el año de publicación. En este sentido, las siguientes pautas cumplen una función orientadora con ejemplos sencillos que ilustran la citación y la referenciación, en el entendido de que solo se considerarán los originales que cumplan con estricto apego a las mismas.

21. **La citación.** Esta puede ser directa o textual e indirecta o paráfrasis. En la citación directa existe un rango de cuarenta palabras para distinguir la cita corta de la llamada cita en bloque.

21.1. La primera forma de cita textual corta (menor de 40 palabras) es la parentética. Esta se caracteriza por la incorporación del texto entrecomillado seguido del paréntesis para nombre y apellido de autora o autor, año de publicación de la obra y número de la página; como muestra el ejemplo: "texto" (Elisabel Rubiano, 2013, p. 79). Otra forma de cita textual corta es la narrativa, que, según el estilo de quien escribe y el propósito del texto, puede iniciar con un párrafo que alude la autoría, incorpora el texto entrecomillado y al final agrega paréntesis para el año de publicación de la obra y el número de página). Ej: Al respecto, Elisabeth Rubiano afirma que: "texto" (2013, p. 79).

21.2. La segunda forma de citación textual es la cita en bloque (mayor de 40 palabras), que también puede ser parentética o narrativa. Cada una debe reportarse exactamente igual que la cita textual corta, con la diferencia de que el texto que refieren deberá estar en línea aparte, centrado y justificado, sin comillas, con una diferenciación del texto en un bloque de 1 cm del margen izquierdo del documento.

21.3. Finalmente, cuando se trata de una citación indirecta o paráfrasis se mantienen las formas parentética y narrativa, no obstante, se debe obviar el número de página del texto que se alude. La forma parentética supone que, al final del texto, se reporta la autoría entre paréntesis junto al año de la obra. Ejemplo: Texto parafraseado (Zoila Amaya, 2019). Mientras que la forma narrativa implica mantener entre paréntesis el año de la obra antecedido de la autoría. Ej.: Entendemos con Zoila Amaya (2019) texto parafraseado. Es importante considerar que, si fuese necesario agregar notas, estas deben aparecer debidamente numeradas al final de cada página.

21.4. Cuando se trate de un documento en línea que no posee numeración de página, se puede colocar en su defecto "documento en línea", o si se desea ser más específico, en caso de un documento extenso, se señala el número de párrafo con previa ubicación de la posición del título en el artículo.

Ejemplos:

Inés Fernández "texto" (2020, documento en línea) o Inés Fernández "texto" (2020, segundo título, párrafo 4).

22. La referenciación. En la Revista Estudios Culturales las referencias se presentarán al final del artículo, allí se reportarán exclusivamente las obras citadas en el mismo. Deberán ir a espacio sencillo y con sangría francesa de 1cm, además de un interlineado de 3 puntos que se guardará entre obras. Respetarán el orden alfabético según al apellido de su autora o autor. Cuando sea necesario citar una autoría más de una vez se colocará apellido y nombre en lugar de rayas sustitutivas; las obras se organizarán cronológicamente, según el orden de aparición y el año en que fueron publicadas. Si se publicaron el mismo año, se diferenciarán entre sí, agregando una letra -que irá en orden alfabético- después del año. Ej: (2020b). Queda claro que quien asume la autoría del artículo será responsable de la fidelidad de tales referencias.

Algunos ejemplos de referenciación:

a. Publicaciones periódicas: Indicar autoría (Apellido/s y Nombre). (año de publicación).

Título. Nombre de la revista, volumen (número), páginas. Si existe lugar de consulta DOI o URL, se agrega.

Edición Digital con DOI:

D'aubeterre-Buznego, María; Rivermar-Pérez, María y Gutiérrez-Domínguez, Luis (2018). Poblanas en el Nuevo New South (Carolina del Norte): Migración acelerada, patrones emergentes de migración femenina y trabajo precario. *Migraciones internacionales*, 9(3), 66-92. <https://dx.doi.org/10.17428/rmi.v9i34.330>

Edición Digital con URL:

Flores-Sequera, Mitzy (2018). Revista Venezolana de Estudios de la Mujer ¿Evidencia de una epistemología otra? *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 23(51), 55-75. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/16953/144814483389

Edición impresa:

Palacios, Yralí (2016): Perspectiva de género en los fenómenos migratorios: estudio desde Europa y América Latina". *Revista CES Derecho*, 7(2), 145-162.

b.- Libros y obras de referencia: Reportar autoría: Apellido (s), nombre (s), (año de publicación). Título. Editorial.

Libro versión impresa:

García, Silvia (2005). *Psicología y feminismo. Historia olvidada de mujeres pioneras en Psicología*. Narcea.

Libro con dos o más autoras/es:

Morrison, Andrew; Ellsberg, Mary y Bott, Sarah (2005). *Cómo abordar la violencia de género en América Latina y el Caribe: Análisis crítico de intervenciones*. Banco Mundial- PATH.

Capítulo de Libro:

Cobo, Rosa (2005). Globalización y las nuevas servidumbres de las mujeres. En Amorós Celia y de Miguel Ana (ed.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización* (p. 265-300). Minerva.

Libro versión digital: Al final, agregar lugar de consulta DOI o URL.

Amorós, Celia (2000): Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad. Cátedra. http://books.google.co.ve/books?id=ahqVOP79u_AC&printsec=frontcover&dq=feminismo+e+ilustracion&hl=es&sa=X&ei=c-kLUqOgCsu_sASh2oH4BA&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=feminismo%20e%20ilustracion&f=false

Diccionarios, enciclopedias, otros:

-Edición impresa: Después del Título (No. de edición)

Abbagnano, Nicola (2008). Diccionario de Filosofía. (Segunda edición). FCE.

-Edición digital: Autoría (año). Título (edición). Link o URL de consulta

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario). <https://bit.ly/333ASh8>

c. Trabajos inéditos (de grado/tesis): Apellido (s), Nombre (s). (año). Título del trabajo. [tesis de tipo de grado, nombre institución que otorga grado] Base de datos. Repositorio. Lugar de consulta DOI o URL.

Almérica, Mónica y Medina, Andrea (2014). Estudio sobre la cultura escolar desde la perspectiva de los niños y niñas del C.E.I. "Bárbula II" ubicado en el municipio Naguanagua, Estado Carabobo. [Trabajo Especial de Grado. Universidad de Carabobo]. <http://riuc.bc.uc.edu.ve/handle/123456789/779>

d. Conferencias y ponencias: Presentador/a. (año, fecha-mes) Título de la contribución [tipo de contribución]. Evento, ubicación. <https://DOI.org/> <http://xxxxx>

Flores, Mitzy (2019, 25-27 Noviembre). Políticas públicas y violencia contra las mujeres en Venezuela [conferencia]. Concertación Feminista, Caracas, Venezuela.

23. Para apoyar tanto la citación como la referenciación exhaustiva de otras fuentes (como informes de agencia gubernamental u otra organización, textos no publicados, manuscritos en preparación editorial, software, aplicaciones y dispositivos medios audiovisuales o en línea y referencias legales), se sugiere consultar el manual de Normas APA 2020, disponible en www.apastyle.apa.org. o el manual resumido en <https://www.ucentral.edu.co/sites/default/files/inline-files/guianormas-apa-7-ed-2019-11-6.pdf>.

24. Las notas a pie de página se usarán para comentarios o digresiones. En caso de estudios históricos, se identificarán fuentes documentales a pie de página.

Consideraciones de estilo en la redacción de artículos científicos

25. Uso adecuado de mayúsculas. En la actualidad, el uso de mayúsculas sostenidas constituye un error ortográfico e indica alta intensidad de voz, por ende, es una descortesía.

a. Los títulos y subtítulos se escribirán con mayúsculas solo en la primera letra así como los nombres propios.

b. Para resaltar frases, títulos o subtítulos se ha de usar negritas.

c. Los campos de estudios, modelos teóricos, métodos, paradigmas... no llevan mayúscula inicial.

Ejemplo: el campo de los estudios culturales; las disciplinas de las ciencias de la salud; las distintas vertientes de la teoría crítica; el positivismo; la investigación acción-participativa. Iniciarán con mayúscula bien que refieran una asignatura, seminario o carrera, por ejemplo: la Licenciatura en Ciencias Sociales, mención Estudios Latinoamericanos; Seminario de Teoría Crítica.

d. Si el autor o autora prefiere usar en su citación las abreviaturas ob. cit.; ibid.; et. al., estas deben ir en minúsculas.

e. Cuando se mencione un organismo, objeto, fenómeno o cualquier nombre propio comúnmente conocido por sus siglas, en su primera mención debe especificarse el epónimo, seguido por un paréntesis con las siglas. Posterior a la primera mención, sí se coloca solo las siglas abreviadas. Las siglas abreviadas de hasta tres letras se escriben con mayúsculas sostenidas; si las siglas contienen más de tres letras, solo se coloca en mayúscula la primera letra. Por ejemplo: La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés); Petróleos de Venezuela (Pdvs), la enfermedad causada por el coronavirus 19 (Covid-19), el Ministerio de Relaciones Exteriores (MRE), la Organización de Estados Americanos (OEA), el identificador de objeto digital (DOI).

26. Uso adecuado de punto y seguido y punto y aparte. Los títulos y subtítulos no llevan punto y aparte. En la citación, la cita entre paréntesis forma parte de la oración, por ende, el punto y seguido o punto y aparte van después de la citación. Ejemplo: "Texto" (Yurimer Lucero, 2020, p. 17).

27. Uso adecuado de cursivas o bastardillas

a. Se usa para títulos de obras de arte, cine, literarias, géneros musicales: *La Traviatta*; *El amor en los tiempos del cólera*; *reggae*.

b. Para latinismos y extranjerismos: *la dolce vita*; *in memoriam*; *outsider político*.

c. Para títulos de personajes, artistas, sitios o eventos célebres o títulos meritorios: Simón Bolívar, *El Libertador*; José Luis Rodríguez, *El Puma*; *Cancerbero*; *Las Estrellas de Fania*; *El Samán de Güere*; *El Parque de Las Ballenas*; *Catedral Nuestra Señora de Chiquinquirá*; Gustavo Fernández, *Individuo de Número de la Academia de la Lengua de Carabobo*; Laura Antillano, *Premio Nacional de Literatura*; *Caracas Pop Festival*; *Liga Nacional de Baloncesto de Venezuela*.

d. En los análisis de contenido: los fragmentos de obras literarias, entrevistas, discursos... que están siendo analizados, se presentan en cursivas para distinguirlos de citas textuales de fuentes bibliográficas.

28. **Seriación.** Para enumerar series dentro del párrafo se usa las letras en minúsculas entre paréntesis, dejando los números preferiblemente para seriación de líneas aparte. Ejemplo: la línea de investigación Identidad y Ciudadanías tiene las siguientes áreas temáticas: (a) estudios de género y sexodiversidad; (b) identidades arraigadas a un lugar o historia; (c) identidades e ideologías políticas; (d) intersección género, orientación sexual y religión... Las menciones del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo son:

1. Estudios del Trabajo: texto.

2. Salud y Sociedad: texto.

3. Estudios Culturales: texto.

29. **Titulación.** Evitar en la medida de lo posible el uso exagerado de títulos y subtítulos que, usualmente, impiden la lectura fluida del escrito. El título de primer orden (el del artículo) va sin mayúsculas sostenidas, centrado y en negrita. Los títulos de segundo orden, sin mayúsculas sostenidas, en negritas, alineados a la izquierda. Solo se aceptan subtítulos o títulos de tercer orden, en caso de ser necesarios. Estos van en negritas, cursivas y alineados a la izquierda. Los títulos y los subtítulos no van numerados.

30. Las citas textuales en bloque no deben quedar huérfanas, es decir, deben abrirse o cerrarse con comentarios previos o posteriores; no iniciar o cerrar secciones con citas textuales.

31. Para referenciar obras clásicas, se puede optar por las siguientes alternativas: Kant (2010, orig. 1783); Kant (2010 [1783]). Si la obra es de data reciente, no hace falta especificar el año de publicación original; esto puede aclararse en la lista de referencias.

32. Evitar el uso de párrafos cortos o muy extensos. Se recomienda un rango aproximado de tres a cinco oraciones por párrafo.

33. Uso adecuado de palabras compuestas. Si se usa el guion, este debe unir, sin espacios, las dos palabras: pre-requisitos. En caso de unificar el prefijo a la palabra, cumplir con las reglas del español: prerrequisitos.

34. En torno al uso del lenguaje inclusivo, la Revista Estudios Culturales se inscribe en esta corriente y, dada su naturaleza institucional, entiende y acepta que forma parte de un dispositivo moderno llamado universidad. Asumido nuestro lugar de enunciación, somos proclives al diálogo intercultural con movimientos sociales, grupos de militantes y activistas y otras formas de conocer diferentes o distintas a la moderna.

34.1. En honor a lo anterior, aceptamos las siguientes modalidades de discurso y lenguaje inclusivo:

a. Uso de barra: los/las autores/as; los/las árbitros/as; los/as ciudadanos/as.

b. Palabras universales o integradoras de género: el equipo de arbitraje, las agrupaciones de militantes, la persona (incluye niños, niñas, mujeres, hombres, persona trans...), la humanidad (en vez de el hombre).

c. Uso de la x para evitar el empleo de barra o dobles palabras que impidan la lectura fluida: lxs ciudadanadx; lxs educadorxs. Se acepta únicamente este estilo como una forma de protesta, no se admite el uso de paréntesis, ni arrobas, ni otro recurso similar.

d. En un mismo texto solo pueden combinarse las modalidades a y b, b y c, no se aceptan combinaciones entre a y c por razones de estilo y uniformidad.

34.2. Para referirse a los colectivos o grupos sexodiversos y otras formas de inclusión, se aceptan los siguientes recursos: Lgbtti+, persona trans, persona intersex, entre otros aceptados por organismos internacionales.

Consideraciones de buenas prácticas y normalización de publicaciones en revistas científicas

35. Todos los artículos o trabajos presentados deben tener un mínimo de ocho referencias. Al menos una de ellas debe ser de números anteriores de la Revista Estudios Culturales o cualquier otra revista indizada de la Universidad de Carabobo. Procurar incluir referencias con menos de diez años de vigencia.

36. Para garantizar la variedad de los trabajos publicados, la Revista Estudios Culturales tiene como política la no repetición de un mismo autor en dos números consecutivos, los y las colaboradores/as deben esperar un intermedio de dos números para hacer una nueva publicación. Un autor o autora no puede publicar más de un artículo en un mismo número, independientemente de que sea en coautoría.

37. Quienes conforman el equipo editorial no podrán publicar en la Revista Estudios Culturales, exceptuando la firma de los editoriales como nota científica.

38. Cada artículo será publicado junto a la fecha en que fue recibido por la revista y la fecha en la cual fue aceptado; esta última corresponde al momento en que el autor o la autora realice el envío de su versión definitiva exenta de errores.

39. Es importante evitar el abuso de autocitas, estas son válidas si corresponde al caso de una línea de investigación. Se acepta máximo una autocita por página y no más de siete por artículo.

40. Evitar la citación consecutiva de un misma/o autor/a, a menos que sea estrictamente necesario.

41. Para los ensayos se acepta un máximo de dos autoras/es; para los artículos de investigación, un máximo de tres. Excepcionalmente se pueden aceptar hasta un máximo de seis autores/as, siempre y cuando se trate de investigaciones arqueológicas o el producto de una línea de investigación que demuestre la necesidad de un equipo multidisciplinario. Cuando los/as autores/as sean más de tres, la nota curricular corresponde al equipo o estructura de investigación que sirvió de seno para el estudio.

42. Las palabras clave deben coincidir, en la medida de lo posible, con las del título del escrito; esto para mejorar los índices de citación al facilitar la ubicación del artículo y la revista en los motores de búsqueda.

43. Si va a usar en su autoría sus dos apellidos, unirlos con un guion, por ejemplo: Solveig Villegas-Zerlin. Se recomienda el uso de dos apellidos si el nombre y el apellido son comunes.

Si el apellido es compuesto, ha de estar unido por guiones: Margarita De-La-Cruz. Evitar el uso de inicial en nombres y, sobre todo, del segundo apellido. Estas recomendaciones son necesarias para hacer su artículo visible y recuperable en los motores de búsqueda, con ello favorecemos su citación, y por ende, la de nuestra revista.

44. Cualquier aspecto no contemplado en este documento será estudiado, decidido y dictaminado por el Comité Editorial.

Estudios Culturales



Vol 16 N° 32

Julio - Diciembre 2023

**Publicación del Doctorado en Ciencias Sociales
mención Estudios Culturales**