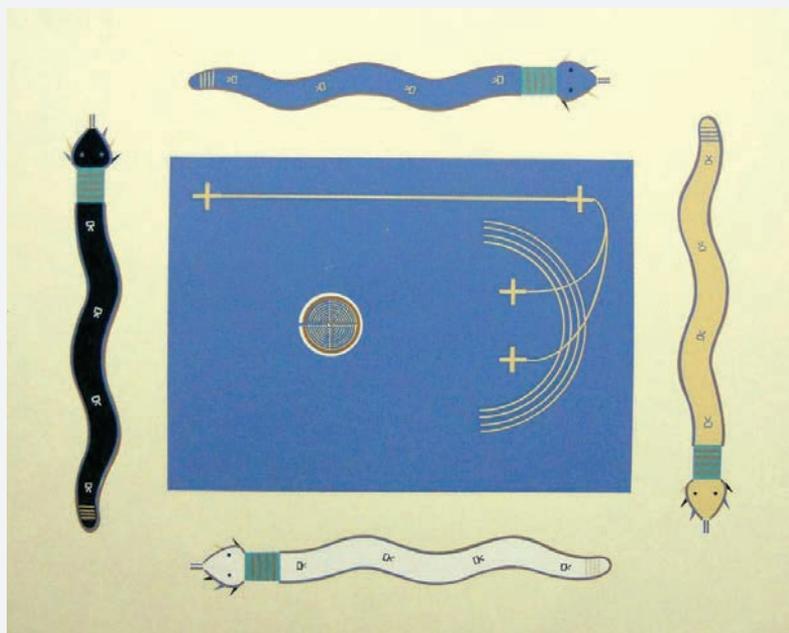


HUMANIDADES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO



ISSN 1510-5024 (En papel)
ISSN 2301-1629 (En línea)

Montevideo,

Nº 6 - Diciembre 2019

HUMANIDADES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

ISSN: 1510-5024 (en papel)
ISSN: 2301-1629 (en línea)
Montevideo, N°6 – Diciembre 2019

Política de acceso abierto

La revista *Humanidades* proporciona acceso inmediato y gratuito a todos los contenidos de esta edición electrónica, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Intenacional. Los artículos se pueden compartir y adaptar siempre y cuando:

- 1) Se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL del artículo).
- 2) Se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.
- 3) No se usen para fines comerciales.

Indexada en: Biblioteca Nacional del Uruguay, Dialnet, DOAJ, EBSCO-Academic Search Ultimate, Latindex. Miembro fundador de AURA: Asociación Uruguaya de Revistas Académicas. Forma parte de: LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales.

Redacción y suscripciones

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo.

Dr. Prudencio de Pena 2544 (11600)
Montevideo, URUGUAY
Tel.: (598) 2707-4461

Contacto de la revista

E-mail: revistahumanidades@um.edu.uy
Canje: biblioteca@um.edu.uy

Página web de la revista

<http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades>

La revista no asume necesariamente las opiniones expresadas en los trabajos publicados.

Plazo de recepción de originales

Para el número de junio, hasta el 30 de septiembre anterior; para el número de diciembre, hasta el 31 de marzo anterior.

Aviso de derechos de autor

Esta revista es publicada por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Montevideo.

Los autores que publican en esta revista aceptan los siguientes términos:

Los autores conservan los derechos de autor y conceden a la revista el derecho de primera publicación de la obra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Intenacional, que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por la revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Diseño: Ser Gráficos
Impresión: Ser Gráficos
Depósito legal: 374.534
Comisión del papel
Edición amparada al decreto 218/96

Permiso MEC N° 01703.
ISSN: 1510-5024 (en papel)
ISSN: 2301-1629 (en línea)
N°6 – Diciembre 2019

HUMANIDADES

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Desde su creación, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* es una publicación científica e interdisciplinaria de Filosofía, Historia y Literatura que, a partir de su segunda época iniciada en 2017, se edita en forma semestral en junio y diciembre de cada año. Los textos remitidos a sus dos secciones principales -Estudios y Artículos- se vinculan a esas áreas del conocimiento; se estimula, asimismo, la publicación de contenidos que hagan evidentes las relaciones entre las disciplinas mencionadas y su enlace con otras áreas humanísticas y sociales como: Arte, Educación y Lingüística.

La sección Estudios presenta un tema monográfico aprobado por el Consejo Editorial: éste puede llegar a través de la iniciativa del editor asociado, responder a una convocatoria abierta o atender a una propuesta originada en los departamentos universitarios. La sección Artículos, por su parte, puede acompañar la línea de los Estudios o

ser independiente a ésta a juicio del editor asociado. A la sección Reseñas se confía la valoración crítica de alguna de las novedades bibliográficas que llegan a conocimiento de la revista. Los números de la publicación pueden incluir una entrevista. Los textos impresos en *Humanidades* son siempre originales e inéditos.

La revista acepta colaboraciones científicas de especialistas de diversos centros nacionales y extranjeros y los textos se publican en español, inglés, francés y portugués.

Humanidades es una revista académica destinada a un público especializado y su objetivo es constituir un foro abierto en el que las disciplinas dialogan entre sí y aportan nuevo conocimiento. A los integrantes de la revista y a sus colaboradores los impulsa la convicción de que "Humanidad es lo que da razón de ser y justificación a toda utilidad", como expresa el editorial de su primer número.

CONSEJO EDITORIAL

Fernando AGUERRE (Director)

Francisco O'REILLY, Ramiro PODETTI, Mariana MORAES

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Sebastián HERNÁNDEZ

EDITOR ASOCIADO

Mauricio CHEGUEM RIANI

Benito Elías GARCÍA VALERO

CONSEJO ASESOR Y CONSULTOR

Rafael ALVIRA

Universidad de Navarra, España

Pedro Luis BARCIA

Academia Nacional de Letras, Argentina

Jordi CANAL

École des Hautes Études en Sciences Sociales,
Centre de Recherches Historiques, Francia

Jorge CAÑIZARES-ESGUERRA

University of Texas at Austin, EE. UU.

Christián C. CARMAN

Universidad Nacional de Quilmes / CONICET, Argentina

Juan Manuel CASAL

Universidad de Montevideo

Daniel CORBO

Universidad de Montevideo

Bárbara DÍAZ KAYEL

Universidad de Los Andes, Chile

Mariano FAZIO

Pontificia Università della Santa Croce, Italia

Felipe FERNÁNDEZ-ARMESTO

Notre Dame University, Estados Unidos

Juan Francisco FRANCK

Universidad Austral, Argentina

Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO

Instituto de Lengua Española del CSIC, España

Nilda GUGLIELMI

Academia Nacional de la Historia, Argentina

Carlos MELCHES

Hochschule Magdeburg-Stendal, Alemania

William REY

Universidad de la República / Universidad de Montevideo

Rogelio ROVIRA MADRID

Universidad Complutense de Madrid, España

Josep Ignasi SARANYANA

Pontificio Comité de Ciencias Históricas, Ciudad del Vaticano

Arno WEHLING

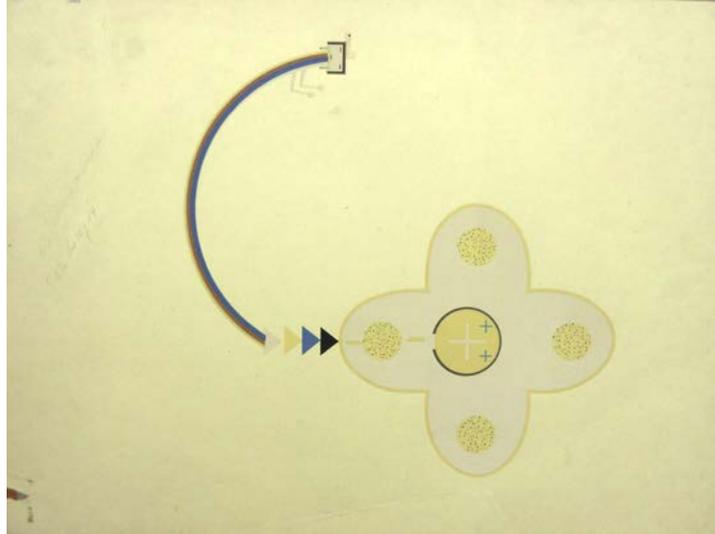
Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasil

Ruth FINE

Universidad Hebrea de Jerusalem, Israel

SUMARIO

Proemio	
• Un puente entre dos culturas: literatura y ciencia 9	
<i>Mauricio CHEGUEM RIANI y Benito Elías GARCÍA VALERO</i>	
Estudios: Narrar y conocer: poéticas desde la ciencia 21	
• Contraria sunt complementa o los Orbes del sueño de Clara Janés: una historia de amor 23	
<i>Candelas GALA</i>	
• La máquina como exoconciencia literaria en algunas obras de César Aira, Mario Levrero y Ricardo Piglia 57	
<i>Vicente Luis MORA</i>	
• «Quiero despertarlos»: el gabinete del doctor Artaud 95	
<i>Francisco GONZÁLES FERNÁNDEZ</i>	
Artículos 131	
• Empathy and literary reading: the case of <i>Fräulein Else's</i> interior monologue 133	
<i>Elisabetha VINCI</i>	
• La efígie literaria: escritura y duelo 153	
<i>Lorenzo PIERA MARTÍN</i>	
• Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos 177	
<i>Manuel GONZÁLES DE ÁVILA</i>	
• La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disentimiento 199	
<i>Sofía ROSA</i>	
• Tras la pista de Darwin. El problema de la fauna americana en las crónicas de José de Acosta y Gonzalo Fernández de Oviedo 227	
<i>Bernat GARÍ BARCELÓ</i>	
• La trilogía científica de John Banville: un mapeado del cambio de episteme a través de la literatura 245	
<i>Carlos GÁMEZ PÉREZ</i> <i>Juan Francisco CAMPO ECHEVARRÍA</i>	
Reseñas 267	
• Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa. 269	
<i>Amelia GAMONEDA y Francisco GONZÁLES, EDS.,</i> [Laura Isabel GARCÍA SÁNCHEZ]	
• Teoría de la creatividad, eclosión, gloria y miseria de las ideas. 273	
<i>JORGE WAGENSBERG</i> [Rodrigo BACIGALUPE ECHEVARRÍA]	
• Ciencia, matemática y experiencia. Estudios en historia del conocimiento científico. 277	
<i>Pablo MELOGNO (comp).</i> [Manuel SANTANA HERNÁNDEZ]	
Entrevista 281	
• Aprender en la incertidumbre: entrevista a Gilles Cyr 283	
<i>Gilles CYR</i> [Victor BERMÚDEZ]	



Sin título
Carla Witte (1889-1943)
Serigrafía.
45 x 61 cm., sin firma.

PROEMIO

Un puente entre dos culturas:
literatura y ciencia*

*A bridge between two cultures:
literature and science*

*Uma ponte entre duas culturas:
literatura e ciência*

* Este número monográfico es fruto de la investigación del Proyecto Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA) (Ministerio de Economía y Competitividad de España) FFI2017-83932-P.

La comprensión de las ciencias, las artes y las humanidades como ámbitos distantes e incluso reñidos entre sí tiene, aún hoy, una enorme vigencia. Se trata, en verdad, de la reducción de una realidad —la del pensamiento— mucho más compleja y fascinante, una reducción que desatiende, entre otras cosas, cómo la asociación entre las disciplinas ha tenido una función destacada en la producción y la circulación de conocimiento.

Ahora bien, podemos señalar que la compartimentación y distanciamiento entre ambas culturas es un fenómeno moderno, fruto de la revolución científica e industrial. En *Las dos culturas* (1959), el físico y escritor C. P. Snow apunta al siglo XIX -en particular al sistema universitario inglés- como el responsable de la emancipación de la ciencia en relación con las otras disciplinas, así como también de la reacción desde las humanidades contra el nuevo imperio de la ciencia.¹

El punto de inflexión, precisamente, se visualiza en la obra de algunos poetas románticos. En efecto, como sostiene Aldous Huxley en *Literatura y ciencia*, el desprecio hacia el hombre

newtoniano describe la repulsión de algunos poetas decimonónicos por una cosmovisión determinista, mecanicista o desangelada de la realidad del mundo.² En el mismo sentido, Francisco González Fernández señala que Percy B. Shelley se negaba a entregar «la corona cívica a razonadores y mecanicistas»³.

Si bien la propuesta de Snow durante el transcurso de la década de los sesenta pretendía denunciar la organización de ambas disciplinas en compartimentos estancos, la distinción de *Las dos culturas* terminó sentenciando un divorcio histórico. Como consecuencia, los intentos epistemológicos de las últimas décadas se han posicionado contra el axioma de las dos culturas y han tratado de fijar la postura de Snow como un paradigma agotado. Para ello, científicos y teóricos como John Brockman pugnan por establecer un vínculo duradero donde ambas disciplinas se fusionen en una tercera cultura.⁴

En efecto, los estudios que establecen relaciones entre humanidades y ciencias no son producto de una moda pasajera, sino un esfuerzo epistemológico común por unificar los discursos que hasta

1 Charles Percy Snow, *Las dos culturas* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2000), 9.

2 Aldous Huxley, *Literatura y ciencia* (Buenos Aires, Edhasa, 1964), 131.

3 Francisco González Fernández, *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas* (Madrid: Nivola, 2012), 57.

4 John Brockman, *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica* (Barcelona: Tusquets, 2000), 14.

entonces parecían irreconciliables. No es de extrañar, en este sentido, la popularidad que el puente ha cobrado como metáfora de una nueva etapa del conocimiento: aquel que abandona las prácticas deconstructivas e intenta abrazar un tejido epistemológico común. Los investigadores echan mano de dicha metáfora para expresar la necesidad de enlazar aquello que el siglo XIX había puesto en crisis.

La reiteración de esta metáfora en los *Sciences studies* señala la voluntad de "volver a atar el nudo gordiano, cruzando, tantas veces como sea preciso, la divisoria que separa el conocimiento", tal y como expresa Bruno Latour⁵. De este modo, y en la línea establecida por George Lakoff y Mark Johnson -donde ninguna metáfora puede concebirse independientemente de su experiencia espacial-, el puente apunta esencialmente a la traslación del conocimiento. Para ello, es necesario que haya un punto de partida, un punto de llegada y una secuencia que los conecte.⁶

Sin embargo, este despliegue epistemológico no se asemeja en absoluto al de una línea recta sobre un plano. Su proceso evolutivo

responde a un contexto y por tanto opera de manera no lineal. Un puente entre culturas implica «procesos estocásticos»⁷, en los que el comportamiento del sistema es intrínsecamente no determinista. No es comprensible, por tanto, desde los parámetros de una espacialidad euclídea sino desde las dinámicas de autoorganización de una teoría de sistemas, desde «la complejidad -en su sentido sistémico de funcionamiento auto-organizativo y no lineal», escribe Amelia Gamoneda⁸.

De este modo, unificar mediante discurso dos ramas polares del conocimiento se convierte en una de las empresas más estimulantes para un planteamiento epistemológico; y, dado que dentro de una de dichas ramas -las Humanidades- se inscribe la literatura, el estímulo alcanza también a la teoría literaria. Empero, la dificultad que presenta este diálogo exige estructuras sólidas para la circulación de conocimiento genuino. Teniendo presente lo expuesto, el objetivo de este número de *Humanidades* y del grupo que lo auspicia, *Ilicia (Inscripciones literarias de la ciencia)*, es reflexionar sobre el escenario de transformaciones y circulación de saberes entre

5 Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos* (Madrid: Editorial Debate, 1993), 14.

6 Mark Johnson, *El cuerpo en la mente* (Madrid: Editorial Debate, 1991), 188.

7 Ilya Prigogine, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden* (Barcelona: Tusquets, 1993), 21.

8 Amelia Gamoneda, "Eureka y epifanía. Diluciones cognitivas y poéticas", en *Idea súbita: ensayos sobre epifanía creativa*, eds. Amelia Gamoneda y Francisco González Fernández (Madrid: Abada Editores, 2018), 60.

literatura y ciencia, y en última instancia, sobre la propia naturaleza del conocimiento humano.

Ahora bien, la construcción de este puente tiene múltiples vías de planteamiento. En primer lugar, debemos señalar que la historia de la recepción de las ideas científicas en la literatura acredita esta simbiosis disciplinar. Pero también cabe considerar la relación a la inversa, esto es, cómo la ciencia ha indagado en los misterios del universo y explorado su propia potencia creativa a través de una herramienta que se suele considerar reservada al arte: la imaginación.

Con relación al primer recorrido -que es el que centra los esfuerzos del presente monográfico-, la metodología adoptada es la de los estudios epistemocríticos. En efecto, dichos estudios analizan el texto literario como el resultado de un compostaje cultural y científico. Por tanto, detectar los cambios epistémicos en función del conocimiento científico se convierte en uno de los objetivos capitales. Tal como está planteada, la epistemocrítica se equipara a una suerte de nuevo humanismo, donde se prioriza el movimiento, transferencia y circulación del conocimiento. Ante la diversidad de saberes que orbitan en torno al

objeto artístico, la epistemocrítica se pregunta -como lo hace Michel Pierssens-: ¿qué sabe un texto? O, más precisamente aún: ¿cómo se modula su conocimiento y qué papel adquiere en el conjunto de su obra?⁹ Puesto que comprender una obra significa, en gran medida, una investigación sobre la propia circulación de sus saberes.

Desde una perspectiva compleja, el fenómeno literario pone en evidencia la porosidad y el ensamblaje cultural del conocimiento científico. Cabe apuntar la capacidad de su discurso para descubrir e interrogar la casa de la ciencia. Lo que aquí intentamos señalar es que la literatura entra a formar parte de la amplia red de saberes que configuran el pensamiento. Esta es, en efecto, la posición que la epistemocrítica atribuye a la literatura: la de una interlocutora de la ciencia que dispone de un lenguaje y de un saber propios.

En este número en especial podemos encontrar puentes con tres zonas científicas fundamentales: la primera de ellas se asocia a las ciencias físicas o exactas, la segunda a las ciencias naturales o biológicas y, por último, la tercera a las ciencias de la mente o cognitivas. En primer lugar, el sugerente campo de la Relatividad general ha marcado un antes y

9 Michel Pierssens, *Savoirs a l'oeuvre. Essais d'épistemocritique* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990), 9.

después para la propia producción artística, regida por el principio de indeterminación (Heisenberg), el principio de complementariedad (Bohr) y finalmente las teorías del entrelazamiento cuántico (Alain Aspect y John S. Bell). Por otro lado, las ciencias naturales permiten una reflexión sobre la dimensión cosmológica anunciada a partir de una poética de lo vivo, aquí visible en la crónica, la novela o el ensayo poético. En efecto, las diversas concepciones sobre la naturaleza moldean el imaginario, la perspectiva teológica, política y fundamentalmente la ética de lo vivo. Por último, las ciencias de la mente están llamadas a ser pioneras en los descubrimientos y, por tanto, paradigma del cambio de una visión compartimentada hacia una perspectiva transdisciplinaria. Para ello, la neurociencia y las ciencias cognitivas bucean en los modelos de conciencia, que afectan tanto a las emociones (giro afectivo) como también a la traslación del sujeto poético en un espacio determinado.

Por otro lado, para las ciencias actuales, la narración se convierte en una herramienta epistemológica esencial. Nos preguntamos ahora por el papel que la narración tiene en la misma constitución de la realidad, una narración considerada bajo un enfoque cognitivo pero cuyo saber propio -así lo certifica la

narratología- conoce desde antiguo sus poderes de modulación de lo real.

La narratividad es una cualidad textual transversal que ha recibido constante atención en los estudios literarios. Los aspectos y modulaciones de la narración han sido cuidadosamente diseccionados para descomponer los textos en unidades casi mínimas que rinden bien dentro del análisis, aunque el precio pagado haya sido un reduccionismo que acaba aislando la literatura del resto de textualidades. Las nociones de la narratología adquieren nuevos bríos a las luces de la neurociencia y de los estudios cognitivos sobre simulación encarnada, pero además de esto la narración es, en todo caso, un fenómeno transmedial al que no han renunciado las ciencias a la hora de exponer sus elucubraciones y anunciar sus descubrimientos.

En este número de *Humanidades* las narraciones adquieren múltiples inflexiones y, en ocasiones, se disuelven en el puro tracto expositivo para atender a la manera en que las historias son emitidas con el fin de transmitir ciencia, entendida ahora en su acepción pura de 'conocimiento'. Las muestras teatrales y las poéticas también tienen cabida en tanto narran circunstancias y posicionamientos ideológicos de su tiempo, o tratan de explicar, devanándose en la confección de

pequeños elementos narrativos, la inaprehensible complejidad del universo puramente físico. Los vertiginosos caminos de las ciencias cuánticas llevan al científico hacia un apasionante encuentro con la conciencia y le muestra la complejidad de un universo que solo admite como lenguaje posible las contranarraciones que suponen las paradojas. Por este motivo, el lector de este número encontrará diferentes reflexiones sobre el hecho de narrar en sus diversísimas facetas de relación, comunicación, exposición, análisis o incluso de monumento a la memoria. Por supuesto, también hay lugar a la pura narración literaria, vehiculada a través de textos hijos de la épica, y a los mecanismos cognitivos, como la empatía, que activa.

El presente número

El presente número comienza a narrarse a sí mismo con tres estudios seguidos por seis artículos. El primer estudio lo firma Candelas Gala, que se acerca a la 'historia de amor' cósmico desplegado en la obra de Clara Janés gracias a su valiente aproximación a la misteriosa naturaleza de lo físico y a la brecha entre el microcosmos y el macrocosmos abierta por la física

cuántica aunque anticipada, si bien de forma diferente, por el anhelo renacentista de encajar el hombre en el universo al que pertenece. La poesía de Janés sería entonces la costura que trata de zurcir aquella brecha que aún sigue asombrando a los propios expertos, y para ello no duda en asirse a las intuiciones hinduistas, budistas o taoístas que preconizaron una cosmovisión en parte similar a la que hoy dibujan las ciencias físicas de lo subatómico. La aguja que permite hilvanar a la poeta es por supuesto la metáfora, como la que explica, en la tradición hinduista y budista, la interrelación de todo elemento constituyente del universo mediante la imagen de la red del dios Indra, compuesta por gemas dispuestas de tal manera que todas se reflejan entre sí. De la mano de la poeta y de la autora que la analiza, la poesía intenta unir lo que la ciencia separó desde hace al menos tres siglos, como explicábamos desde las primeras líneas de este proemio.

Por la brecha de la conciencia indaga el estudio de Vicente Luis Mora, que repasa las hipótesis mecanicistas de su funcionamiento y las que entienden la complejidad de la mente humana como algo irreducible a la metáfora de la máquina. Por los distintos resquicios que se abren entre esas posibilidades transitan las historias de César Aira, Mario Levrero y Ricardo Piglia, exploraciones que aprovecha Luis

Mora para criticar las inflexiones literarias que la idea de exoconciencia adquiere en sus textos. Dado que el tema de la conciencia ayuda a definirnos en el contexto actual de posthumanismo, cuando no de antihumanismo, Aira aprovecha, y Vicente Luis Mora nos explica, para ironizar sobre estos vuelos teóricos y las posibilidades que ofrecen de engaño a los ingenuos. Levrero expone lo que el delirio puede decirnos sobre la conciencia, y Piglia prefiere abonar los vericuetos de la textualidad para imprimir sobre las máquinas la significación social y política de la que la literatura no puede desprenderse.

El siguiente estudio revisa las electrizantes concomitancias entre la 'obra' de Hitler y la obra de Antonin Artaud en un contexto histórico bien conocido por todos. Su autor, Francisco González Fernández, bucea hasta la Ilustración y las prácticas de 'teatros anatómicos' para rastrear la idea de crueldad que maneja Artaud. Sirviéndose de símiles importados de las ciencias terapéuticas de su época, González Fernández desarrolla la ambición de un poeta que quiso sacudir a la aletargada sociedad de su tiempo mediante una literatura semejante en efectos al *electroshock* que en sus muchas estancias en centros psiquiátricos recibió. En el fondo del mítico encuentro entre Hitler y Artaud en un café de Berlín late

precisamente el 'mito', esa narración fundamental que, de manera muy diferente, mueve a ambos, si acaso no a cualquier individuo. Francisco González Fernández, en un ejercicio puramente epistemocrítico, logra profundizar en la veta científica y epistemológica que amparaba la agitada obra de Artaud y evidencia, además, la naturaleza mítica que todo discurso provee al artista que bebe de los saberes científicos para fertilizar su producción.

La sección de artículos se abre con la contribución de Elisabetta Vinci que, desde Catania, uno de los centros axiales de las neurohumanidades actuales, desarrolla la historia del concepto de empatía tal y como se viene aplicando a los estudios narratológicos en las dos últimas décadas. No sale Vinci del ámbito germanófono al que parcialmente hacía referencia González Fernández en su estudio, ya que aplica su análisis de los fenómenos de la empatía en la literatura a la obra de entreguerras *Fraülein Else*, publicada en 1924 por Arthur Schnitzler. El uso del 'flujo de conciencia' y de monólogos interiores, cuyos límites teóricos desbroza con precisión Vinci, hacen de la obra un ejemplo perfecto para estudiar los mecanismos que sirven a Schnitzler para provocar empatía, reacción fundamental en la recepción del texto literario cuya importancia, aunque ya fuera detectada por Aristóteles, está recibiendo solo la

merecida atención en la neuroetapa que están atravesando hoy los estudios literarios.

El artículo de Lorenzo Piera Martín se adentra en un terreno aún menos atendido en la tradición crítica que el de la empatía: los textos literarios, bien completos o bien como fragmentos insertados en textos mayores, dedicados a ensalzar la figura de un difunto, y que el autor bautiza con destreza crítica como 'efigies' literarias. Buena parte de los procesos de duelo discurren por cauces narrativos que ponen en juego las capacidades cognitivas de las que dispone el ser humano para enfrentarse a la ausencia definitiva. El autor aprovecha las circunstancias especiales que impone el duelo para rendir en el análisis cognitivo de los procesos emocionales y conceptuales que el sujeto paciente activa para afrontar la fatalidad propia o ajena. Además de ser un análisis laborioso, el artículo de Piera Martín demuestra nuevamente el valor de los textos literarios para estudiar procesos psicológicos universales de los que la obra escrita es huella y, por tanto, objeto de estudio con aprovechamiento para muchas disciplinas interesadas en la psique humana.

Abonado ya el terreno de la interdisciplinariedad, el necesario artículo de Manuel González de Ávila continúa el esfuerzo actual

de la semiótica por encajar los procesos naturales y biológicos en el andamiaje cultural y ampliar, al tiempo, la esperanza de vida de una disciplina fundamental en el siglo pasado. González de Ávila marca un nuevo hito en la imbricación de la semiótica con la biología al inaugurar en este artículo una pista de despegue para una comprensión de los fenómenos intersemióticos amparada por los aspectos naturales y fenomenológicos ínsitos en los mismos y arraigados en procesos perceptivos y en sus extensiones neurocognitivas. De nuevo es el recurso a la neurología lo que impulsa una disciplina humanista, en este caso la semiótica, a partir del análisis cruzado de distintos lenguajes y códigos y de los aspectos biológicos comunes a ellos; análisis que se despliega, esta vez con asideros teóricos robustecidos por las ciencias, hacia el ejercicio intelectual de vuelos abstractos que ponen en marcha los procesos sígnicos en todas sus facetas.

De la neurología pura se alumbra el artículo de Carlos López de Silanes por su perfil profesional médico, y que en este número aparece en forma de separata en la edición en papel. El neurólogo desarrolla el concepto de evolución en su cruce con lo biológico, lo filosófico y lo antropológico y desvela su naturaleza ideológica, encarnada en nuestra realidad social.

Tremendamente sugerente en su lenguaje, López de Silanes entrecruza versos con quehaceres científicos para mostrar su proximidad y para arrojar nueva luz, en una labor semejante a la de González de Ávila, sobre lo semiótico. Su análisis de esta disciplina se enriquece gracias a los vacíos inevitablemente existentes entre la realidad y el lenguaje, entre la realidad y la materia filtrada por las formas y por el remozamiento que de todo ello hace la experiencia fenomenológica del tiempo. El artículo acaba por confluir lenguaje con física para mostrar las tramas que anudan el fenómeno físico con el lingüístico en un alarde que la naturaleza ofrece de la continuidad integradora de todos sus elementos constituyentes.

La reflexión sobre la naturaleza deviene en interés ecocrítico en la contribución de Sofía Rosa, que analiza en su trabajo la voz preconizadora de Nicanor Parra como una tercera vía en la política de bloques implantada durante la guerra fría, y que presentaría el ecologismo como narrativa mediadora entre capitalismo y comunismo. Para Parra el ecologismo anunciaba el alba de una nueva política y Sofía Rosa examina aquí cómo el antipoeta se comprometió con el ideario que él imaginaba. La autora conecta la obra de Parra con las ideologías políticas del momento y observa cómo su labor poética no buscaba persistir

únicamente en caracteres negros sobre fondo blanco, sino trascender a la realidad social mediante una fiera llamada a la acción y a la militancia política que no es única en el Chile de su época. Parra pretendía así que la antipoesía también fuera aquella 'arma cargada de futuro' e inundara las calles y los muros apelando al peatón que por ellas circula a pensar en globalidad el mundo sociopolítico y natural que habitaba.

Aproximándose al cierre del número, el trabajo de Bernat Garí Barceló continúa la reflexión sobre la historia de América, aunque se remonta a los textos fundacionales de las crónicas de Indias de Oviedo y Acosta para encontrar el parentesco existente entre estas narraciones y las que Darwin o Lamarck producirán cuando traten de explicar la evolución de las especies. Al emparejar las crónicas con textos de biólogos esenciales, Garí Barceló atiende a las relaciones entre historia y ficción, consiguiendo de paso agrietar la definición tradicional de esta última dado que alimenta a las ciencias naturales en su especulación teórica y, sobre todo, en la base filosófica y en las cosmovisiones que estas acaban por sustentar.

Carlos Gámez y Juan Francisco Campo enlazan con el trabajo anterior pues continúan disertando sobre la inscripción que en la literatura realizan las distintas

epistemes de las épocas históricas, centrándose sobre todo en la obra de John Banville, complejo textual tejido por los hilos de las distintas epistemologías que ha fundado Occidente. Desde el hilo dorado del platonismo al sintético del *mix* posmoderno, Banville permea las creencias de su tiempo y de los anteriores para cristalizar unos avatares científicos que nos enseñan hoy los conflictos intelectuales animados por la discusión y el debate académico.

Por último, la entrevista de Víctor Bermúdez al poeta canadiense Gilles Cyr, cuya obra ha sido reconocida con el *Prix du Gouverneur général* en 1992, ilumina sobre los

procesos creativos, el diálogo entre literatura y ciencia y su capacidad para movilizar el pensamiento. La búsqueda temprana de dicho poeta en los terrenos científicos ha sido un gesto de disenso frente a la corriente comprometida de su época, pero abre un espacio de reflexión sobre el aporte epistemológico de la ciencia sobre el campo de la literatura. Es por esta razón que el poeta no divorcia las competencias de investigación y creación, sino que las anuda bajo «experiencias del pensamiento». Resulta notorio, en este sentido, la búsqueda de la ciencia por acercarse al espacio, puesto que es allí donde se configura lo real y el pensamiento poético.

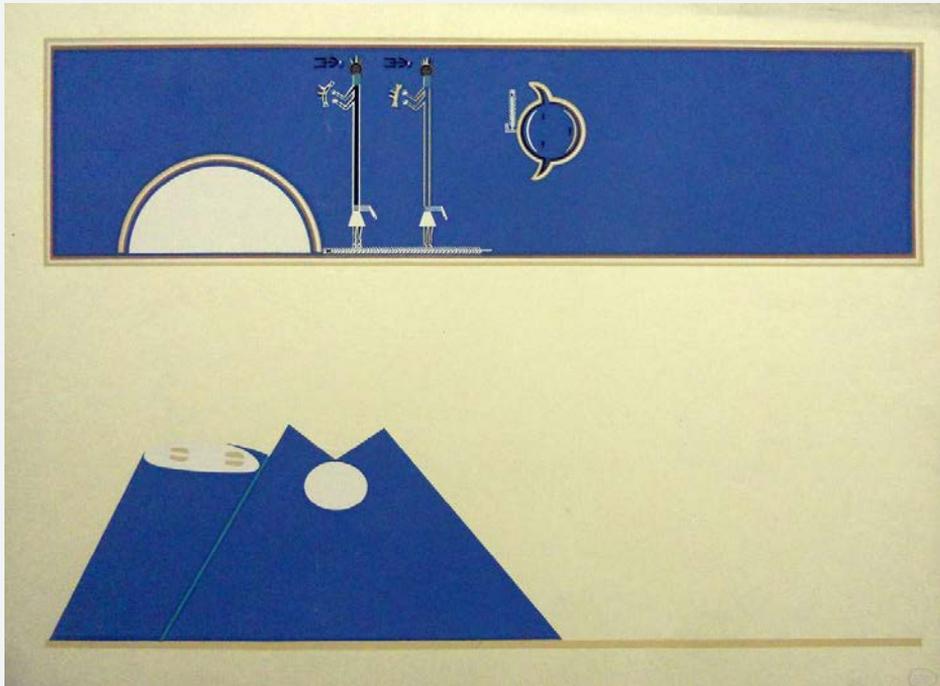
Mauricio Cheguhem Riani
Universidad de Salamanca
mauriche8@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3286-0278>

Benito Elías García Valero
Universidad de Alicante
benito.garcia@gcloud.ua.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4141-511X>

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Cheguhem Riani, Mauricio y Benito Elías García Valero. "Un puente entre dos culturas".
Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 6 (2019): 9-18.
<https://doi.org/10.25185/6.1>



Sin título
Carla Witte (1889-1943)
Serigrafía. 45 x 61 cm., sin firma.

Narrar y conocer: poéticas desde la ciencia

Contraria sunt complementa o los
Orbes del sueño de Clara Janés:
una historia de amor
Candelas GALA

«Quiero despertarlos»:
el gabinete del
doctor Artaud
Francisco GONZÁLES FERNÁNDEZ

La máquina como exoconciencia
literaria en algunas obras de
César Aira, Mario Levrero
y Ricardo Piglia
Vicente Luis MORA

Candelas GALA

Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, USA

galacs@wfu.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0549-0654>

Recibido: 12/03/2019 - Aceptado: 24/06/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Gala, Candelas. "Contraria sunt complementa o los Orbes del sueño de Clara Janés: una historia de amor". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 6, (2019): 23-55.

<https://doi.org/10.25185/6.2>

Contraria sunt complementa o los Orbes del sueño de Clara Janés: una historia de amor

Resumen: En Orbes del tiempo, Clara Janés ofrece un muestrario de los "orbes" a los que accede el sueño poético, todos ellos asociados de alguna manera con áreas de la física (variables ocultas, indivisibilidad y enredos cuánticos, multiplicidad de universos, relatividad, función de onda, supersimetría, teorías del caos) en cuyas formulaciones la autora identifica paralelos con experiencias a nivel subjetivo e interior. Los poemas articulan encuentros entre polos que tradicionalmente se excluyen mutuamente (sujeto/objeto, cuerpo/mente, interior/exterior) evidenciando el principio de complementariedad de Niels Bohr, por lo que se hace posible elucidar el contenido perceptual del fenómeno. Cuanto más la hablante se inserta en la trama cósmica más se vincula, como en el amor, con la creatividad del cosmos aprehendiendo la vida que allí se sustenta.

Palabras clave: principio de complementariedad, enredos cuánticos, relatividad, teorías del caos, función de onda, variables ocultas.

Contraria sunt complementa or Clara Janés's Orbes del sueño: A Love Story

Abstract: In *Orbes del sueño*, Clara Janés offers a sample of the “orbs” that dreaming makes accessible, all of which are somewhat associated with areas in physics (hidden variables, quantum indivisibility and entanglements, multiple universes, relativity, wave function, supersymmetry, chaos theories...). In these formulations, the author finds parallels with subjective and internal experiences. Poems articulate encounters between poles that are traditionally opposed and mutually exclusive (subject/object, body/mind, inside/outside...) exemplifying Niels Bohr’s complementarity principle by which it becomes possible to elucidate the perceptual content of the phenomenon. The more the poetic speaker inserts herself into the cosmic web, the more she experiences a love-like relationship with the creativity of the cosmos and apprehends the life that it sustains.

Keywords: principle of complementarity, quantum entanglements, relativity, chaos theories, wave function, hidden variables.

Contraria sunt complementa ou os Orbes del sueño de Clara Janés: uma história de amor

Resumo: Em *Orbes del sueño*, Clara Janés oferece uma amostra dos “orbes” aos quais o sonho poético acessa, todos eles associados de alguma forma a áreas da física (variáveis ocultas, indivisibilidade e entrelaçamentos quânticos, multiplicidade de universos, relatividade, função, teoria das ondas, supersimetria, caos) em cujas formulações o autor identifica paralelos com experiências em nível subjetivo e interno. Os poemas articulam encontros entre polos tradicionalmente exclusivos (sujeito / objeto, corpo / mente, interior / exterior) evidenciando o princípio de complementaridade de Niels Bohr, para que seja possível elucidar o conteúdo perceptivo do fenômeno. Quanto mais o orador é inserido na trama cósmica, mais ele se liga, como no amor, à criatividade do cosmos que apreende da vida que ali é sustentada.

Palavras-chave: princípio de complementaridade, entrelaçamento quântico, relatividade, teoria do caos, modelo de onda, variáveis ocultas.

La polaridad complementaria. Preliminares

En *Orbes del sueño* (2013) de Clara Janés, la elaboración poética se abre a unos ámbitos u orbes inspirada por una gran nevada que lo cubre todo de blanco y que es lo primero que ve la hablante al despertarse¹. Y en esa blancura empieza a percibir huellas, muchas de ellas dejadas por los pájaros que la hablante interpreta como mensajeros de otros niveles de realidad, transmitiendo indicios reveladores de algún enigma o misterio cósmico². Y así se refleja en las fotografías de la nevada con versos trazados sobre ellas y que se incluyen en el libro junto a los poemas³. Sus títulos ofrecen un muestrario de los “orbes” a los que accede el sueño poético, todos ellos asociados de algún modo con áreas de la física, así, la indivisibilidad cuántica, los enredos de la telaraña cósmica, la multiplicidad de universos, la relatividad, la función de onda, la supersimetría, la numerología, las bifurcaciones en la teoría del caos, las variables ocultas... El libro también incluye numerosas citas de filósofos tanto occidentales como del Este, de escritores, pensadores, místicos y, especialmente de teóricos de la física⁴. Dichas citas sirven de epígrafe anunciando los temas que se van a tratar, pero también se insertan en el medio y al final de las secciones⁵. Su función, entonces, es varia pues no solo sirven para anticipar la elaboración del tema en los poemas, sino también

1 En su ensayo “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, Janés habla de cómo empezó a gestarse *Orbes* a partir de la nevada que cayó una noche, que fue lo primero que vio al despertar, y las fotos que hizo de ella. En Nadia Mékouar-Hertzberg, ed., *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés / Secrets and Truths in the Texts of Clara Janés* (Bern: Peter Lang, 2014), 12.

2 Las huellas de los pájaros le parecieron que expresaban “conceptos científicos”, en Clara Janés, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 11.

3 *Orbes* es un homenaje a Sor Juana con quien Janés comparte la búsqueda “del sentido de cuanto nos rodea y de nosotros mismos”. Discrepa de la poeta mexicana en los logros de la búsqueda que para Janés no son de tipo visionario, según escribió Octavio Paz, sino intelectual. Para la hablante poética de Janés la existencia tiene sentido por su interacción con el entorno, y no se trata de trascender a un plano superior sino de percibir la revelación del cosmos en toda su fuerza magnética (ver la conferencia de Janés “Mi homenaje a Sor Juana”. Texto enviado por la autora).

4 La presencia de la mística en los escritos de Janés ha sido objeto de estudio de muchos críticos y corroborada por la misma Janés. En el discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila, Janés afirma que la cuestión mística es una presencia en su vida. De Sta. Teresa, Janés admira y comparte las tendencias antagónicas, su “vivo sin vivir en mí”, que movieron a la santa entre su deseo de aventuras caballerescas y su intensa vida interior, “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras españolas Teresa de Ávila”, en Anne M. Pasero, ed., *Clara Janés. El fuego invisible* (Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012), 12-13. La contradicción entre esos deseos, entre una activa vida exterior y otra igualmente activa e intensa en la interioridad es fundamental en la poética de Janés, como se elabora en el presente ensayo.

5 Janés dice que en todo el libro “late el asombro de la confluencia entre los dichos de los antiguos y los más actuales”, en “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 15.

para corroborar las perspectivas y para servir de conclusión a lo tratado con el soporte de la autoridad del autor o autora citados.

Como anuncia el título de este ensayo, la complementariedad de contrarios, ya sea entre sujeto y objeto, intelecto e imaginación o lo poético-imaginativo con lo analítico-científico, marca el conocimiento del universo al que llega Janés. Sus poemas articulan el encuentro entre el sujeto observador—la poeta en este caso—, y el objeto observado—el cosmos—, y las opciones que proceden de ese encuentro y que determinan el conocimiento y su configuración en el lenguaje o escritura.

Contraria sunt complementa [los contrarios son complementarios] es una expresión inscrita en el escudo de armas del físico Niels Bohr, diseñado en 1947 cuando a Bohr se le concedió la orden danesa del Elefante, honor normalmente reservado a miembros de familias reales y a presidentes de estados extranjeros. Dicho escudo fue colgado al lado del escudo de armas del rey en la iglesia del Castillo Frederiksborg en Hillerod. En él, y además de la inscripción, Bohr eligió el símbolo chino del yin-yang por representar dos elementos de la naturaleza que son opuestos pero inseparables y, en la misma línea, la idea central del instituto que Bohr dirigió fue que no hay progreso sin paradoja⁶.

La paradoja sustenta el principio de la “complementariedad” de Bohr, término que el físico usó por primera vez para definir su teoría física en una conferencia en Como, Italia, en septiembre 1927⁷. El principio de complementariedad se encuentra en la base de la indagación que Janés lleva a cabo en *Orbes*, pudiendo extenderse a su obra en general. De entre muchos de los libros de Janés enfocados en la física, he elegido *Orbes* porque ofrece un tipo de muestrario, casi enciclopédico, de los temas más candentes de la física y su importancia para esta poeta⁸. En esos temas la hablante encuentra formulaciones científicas de situaciones y temas que corren paralelos a los experimentados a nivel subjetivo e interior.

6 John Wheeler, “Physics in Copenhagen in 1934 and 1935”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, eds. A. P. French y P. J. Kennedy (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 223-224. Este ensayo es parte de un estudio más amplio sobre las conexiones entre poesía y física en la obra de Clara Janés.

7 R. V. Jones, “Complementarity as a Way of Life”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 320.

8 Para un estudio panorámico sobre las conexiones entre la obra de Clara Janés y las ciencias, véase Antonio Ortega, “El arco y la flecha: ciencia y poética en la escritura de Clara Janés”, *Épistémocritique* 16 (octubre 30, 2017). <http://epistemocritique.org/category/la-revue/volume-16-vers-une-epistemocritique-hispanique/>. Ortega trata muchos de los puntos elaborados en el presente ensayo a lo largo de la obra de Janés.

El principio de la complementariedad de Niels Bohr describe una situación donde es posible considerar un evento o fenómeno mediante dos modos distintos de interpretación. Aunque esos modos se excluyen mutuamente, también se complementan y es mediante su yuxtaposición como se hace posible elucidar el contenido perceptual del fenómeno⁹. Wolfgang Pauli propuso la posibilidad de considerar los instrumentos de medición como extensiones del observador y sus órganos sensoriales—que en poesía se corresponderían con el lenguaje—, y vio que la conciencia es donde tiene lugar la síntesis del pensamiento analítico / racional y místico / irracional¹⁰. Así parece entenderlo Janés pues en *La palabra y el secreto* reconoce que el intercambio continuo entre entorno, cuerpo y mente constituye una rueda o red donde todo se relaciona¹¹. A su vez, Biruté Ciplijauskaitė menciona la presencia en Janés de “los tres cuerpos, el del escritor, el de lo otro y el de la escritura” como espacios de energía y determinantes del movimiento del texto¹².

La inclusión de imágenes y citas múltiples procedentes de distintos autores, civilizaciones y épocas no es nueva en *Orbes*. Janés recurre a ella en la mayoría de sus obras, reflejando su confesada entrega a la transdisciplinariedad¹³. Según

9 Werner Heisenberg, “Reminiscences from 1926 and 1927”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 170. R. V. Jones, “Complementarity as a Way of Life”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, se refiere al “Golden Mean” [promedio, término medio] de Aristóteles y a Hegel quien dijo que “Every truth, every reality, is the unification of two contradictory elements or partial aspects which are not merely contrary like black and white but contradictory, like same and different” [Cada verdad, cada realidad, es la unificación de dos elementos o aspectos parciales contradictorios que no son meramente contrarios como blanco y negro sino contradictorios, como igual y diferente]. (Todas las traducciones son mías). Como ejemplo Hegel se refirió a la cantidad y la cualidad, tan diferentes en apariencia, pero muy relacionadas ya que un cambio en cantidad puede producir un cambio en cualidad, 321. Con relación al principio de complementariedad, Wheeler cita uno de los dichos favoritos de Bohr, que una gran verdad es una verdad cuyo contrario u opuesto es también una gran verdad, John A. Wheeler, “Physics in Copenhagen in 1934 and 1935”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 223. En “Poética de la rebelde ebriedad”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 73, Janés habla de la analogía en términos que se aplican a la complementariedad. En la frase “lo que está abajo es como lo que está arriba, lo que está arriba es como lo que está abajo” (de la *Tabula smaragdina*), la analogía “procura un tipo de conocimiento enigmático” semejante, según Janés, al que hizo decir a San Pablo “*per visibilia ad invisibilia*”. Gracias al ritmo que introduce la analogía, el poeta salta del tiempo a otro nivel situándose en la unidad primordial, entregándose “a la intuición de la unidad en la diversidad”. El objeto de la poesía es el mundo de lo desconocido pues es el único que puede llevar a otra visión de lo real.

10 Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, eds. Charles P. Enz y Karl von Meyenn, trad. Robert Schlapp (Berlín: Springer-Verlag, 1994), 153.

11 Clara Janés, *La palabra y el secreto* (Madrid: Huerga y Fierro, 1999), 12.

12 Biruté Ciplijauskaitė, “Magia y misterio en Clara Janés”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 113.

13 Según Ciplijauskaitė, Janés es posiblemente la poeta con el más amplio trasfondo: filosofía, mística oriental, mitología, teoría literaria, lecturas de otros países y, aunque Ciplijauskaitė no lo menciona, de la física. Ha cultivado todos los géneros: poesía, novela, ensayo, relato, crítica literaria, teatro y es ganadora del Premio Nacional de Traducción, trabajando con el turco, persa, checo, rumano, inglés, francés, portugués, italiano, alemán, catalán, Biruté Ciplijauskaitė, “Magia y misterio en Clara Janés”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 110.

Basarab Nicolescu, autor del *Manifiesto de la transdisciplinariedad* y cuyos teoremas poéticos Janés ha traducido, la transdisciplinariedad “es una tentativa de hallar un equilibrio entre el saber y el ser”, de conciliar epistemología y ontología, lo cual es un objetivo también en *Orbes* y en la obra de Janés, en general. Su novedad se origina, según Nicolescu, en la “cosmodernidad científica” donde coincide de nuevo con Janés y su acercamiento transdisciplinario a cuestiones cosmológicas¹⁴. Los “teoremas poéticos” de Nicolescu representan un encuentro entre la física cuántica, la filosofía de la naturaleza y la experiencia interior, las áreas que también se dan cita en la obra de Janés.

En la importancia que tanto Bohr como Pauli dan al observador, ambos físicos reconocen la indeterminación que también caracteriza los instrumentos de observación que, en la escritura corresponden a la poeta con su lenguaje y al sistema observado o el cosmos, indeterminación debida a que cada observación tiene un carácter único lo cual dificulta tener una certeza clara del grado de influencia del sujeto observador en lo observado. Por eso hay que admitir, como ya ha hecho la ciencia física desde 1927 y los desarrollos de la mecánica cuántica, que no es posible comprender la totalidad del universo. Se concluye entonces, como hace Pauli, que esta indeterminación da entrada a un elemento irracional en la física¹⁵.

En el acercamiento poético de Janés la indeterminación es, si cabe, aún más incierta. Como el observador en la física cuántica, la poeta en Janés está inserta en la totalidad del fenómeno del universo, ya que se trata de la trama cósmica o “entanglements” [enredos], el término usado por Bohr para connotar la indivisibilidad de los elementos del universo¹⁶. Los “enredos” o “intra-actuación” de los elementos en la trama cósmica suponen una total

14 Basarab Nicolescu, *Teoremas poéticos*. Fotografías de Karl Blossfeldt. Selección y traducción de Clara Janés (Madrid: salto de página, 2013), 30 y *Manifiesto of Transdisciplinarity*, tr. Karen-Claire Voss (Albany: State University of New York Press, 2002), 37-38. Para un detallado análisis de la transdisciplinariedad, véase principalmente el ensayo de Jorge Sarquís y Jacob Buganza, “La teoría del conocimiento transdisciplinar a partir del *Manifiesto* de Basarab Nicolescu”, *Fundamentos en Humanidades* 10.1 (19, 2009): 43-55.

15 Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, 39, 36, 40.

16 Como explica Karen Barad, Bohr se sirve del término “fenómeno” para significar la totalidad que supone la interacción entre los “objetos de la investigación” y “las agencias o agentes de la observación”, entendiendo el fenómeno como los enredos cósmicos o “entanglements”, Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham y London: Duke University Press, 2007), 427, notas 47 y 48. Fue Schrödinger quien introdujo el término “entanglement” [enredo] en 1936 en un ensayo motivado por el artículo que escribieron Einstein, Podolsky y Rosen.

revisión de la causalidad y de la creencia de que la naturaleza posee una esencia fija y estática pues se trata de un devenir en constante intra-actividad¹⁷.

Hay que hablar, entonces, de una totalidad cuántica [“quantum wholeness”] o inseparabilidad entre sujeto y objeto, lo consciente y lo inconsciente¹⁸. La insistencia en el fenómeno como totalidad data en Bohr desde 1937, entendiendo por tal que cada fenómeno atómico es una unidad irreducible epistemológicamente¹⁹. En Janés se traduce en la inserción de la poeta en y con el entorno que observa y del que es parte, a diferencia del observador distanciado en la física clásica. David Bohm explica esa totalidad con el ejemplo de un “pattern” o “patrón” en una alfombra donde flores y demás rasgos “are disjoint objects of interaction” [objetos desarticulados de interacción]²⁰. Igualmente, en una situación cuántica, el objeto observado, el instrumento de observación, las condiciones para el experimento y los resultados del experimento son aspectos de un único “pattern” que se destacan gracias al modo de articularlos en el discurso o lenguaje. Como no estamos ni distanciados del mundo ni somos superiores a él, sino parte de su constante reconfiguración, el conocimiento resulta ser una práctica de enredo o involucración física²¹. En la formulación de Janés se trata de una “ígnota trama” en la “curvatura del espacio” donde se da la inseparabilidad del todo, y el aire es el mediador que “transmite y encadena”²². En la gestación de *Orbes*, Janés menciona las muchas lecturas que llevó a cabo pues el proyecto era el “de acercarse a una teoría del conocimiento”²³. Como indica el mismo título del libro, el acercamiento no se ciñe al universo y al intelecto, sino que incluye el aspecto interior onírico o de la imaginación. El texto, por tanto, ofrece una fusión de realidad y ensoñación, o de elaboración poético-física de cuestiones científicas. Y cuanto más se profundiza en la búsqueda, en la relación que la poeta / observadora entabla con el universo, más se confirma la impresión de que se trata de una historia de amor en la que, inserta en la trama cósmica y sus enredos, la hablante participa de la creatividad del cosmos

17 Barad es quien acuña el término de “intra-actividad” para describir el constante “devenir” [becoming] del universo, diferenciándolo de “interacción”. Ese devenir desbanca la metafísica del individualismo y su creencia de que hay objetos discretos con características inherentes, Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 33, 422, nota 15, 424-425, nota 30.

18 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 196.

19 Edward MacKinnon, “Bohr on the Foundations of Quantum Theory”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 119.

20 David Bohm, “On Bohr’s Views Concerning the Quantum Theory”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 157.

21 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 341, 342.

22 Clara Janés, *Orbes del sueño* (Madrid: Vaso roto, 2013), 31, 32.

23 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 13.

aprehendiendo la vida que allí se sustenta²⁴. Y así lo confirma la autora misma: “Sentir un vínculo ... como algo que logra destruir el tiempo y el límite ... qué semejante al amor”²⁵. Y es así porque los poemas se enuncian a partir del “yo” de la hablante, quien se corresponde en términos de la física con el aparato o instrumento de medición / observación, el entorno al que se dirige su observación y la escritura donde configurar esa observación. La relación de la hablante como instrumento de medición u observación no se sitúa a distancia del entorno sino en una relación de proximidad como “reconocimiento total del ser del otro”²⁶.

En *Jardín y laberinto*, relato autobiográfico sobre su infancia en el jardín de Pedralbes, entregada a ensoñaciones sobre el cielo nocturno y aprensiva del mundo exterior, Janés confiesa cómo se iba dando cuenta de que “lo imaginario puede hallarse fuera de uno, tomar cuerpo y estar vivo”²⁷. Más tarde, reflexionando sobre esa fascinación infantil con el cielo nocturno, entendería que quizá se debió a percibir la “armonía celeste” y el “equilibrio matemático” a lo que se uniría “la fuerza magnética del negro, acaso la energía oscura, y con la gravedad”²⁸. La creciente influencia del exterior u otredad la indica Janés en la “Poética de la rebelde ebriedad” donde, citando a Hermann Broch en un texto sobre “La carta de Lord Chandos” de Hofmannsthal, destaca que “la tarea del artista consiste precisamente en esta total identificación con su objeto”²⁹. La observadora en Janés recrea la situación cuántica de enredo o abrazo curvo con el objeto observado en un fenómeno de totalidad, indivisibilidad e intra-actuación. En esa

24 Ciplijauskaitė indica que el amor como deseo equivale a vida en la obra de Janés, Biruté Ciplijauskaitė, “Magia y misterio en Clara Janés”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 111. Y según Mariarosa Vidoni Scaramuzza, Janés se inspira en recientes hipótesis científicas sobre vibraciones de la materia como fuente del universo, llegando a un tipo de “misticismo cósmico” unido al tema del amor visto como motor del universo y de la poesía, “Poesía y misterio en Clara Janés”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 165. La búsqueda del conocimiento en Janés se enlaza con su teoría del amor, algo que, según Jaime Siles, le viene de Cirlot, “Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras”, en *Movimientos insomnes. Antología poética (1964-2014)* de Clara Janés, ed. Jaime Siles (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015), 18.

25 Clara Janés, *Jardín y laberinto* (Madrid: Debate, 1990), 112.

26 Clara Janés, *Jardín y laberinto*, 118. Luis Antonio de Villena reconoce en Janés “una inquebrantable vocación lírica y buscadora”, “Esencias materiales (sobre el libro *Fractales*)”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 130. Y Janés confirma esa plena fusión con el cosmos cuando en *La palabra y el secreto*, 11, indica que la célula está “en intercambio continuo con el entorno”, intercambio que es movimiento y vida.

27 Clara Janés, *Jardín y laberinto*, 77.

28 Clara Janés, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 10.

29 Clara Janés, “Poética de la rebelde ebriedad”, 72.

intra-actuación el amor es el impulso que lleva a la creatividad y a afirmar la vida³⁰.

Janés no menciona explícitamente en este libro el principio de complementariedad desarrollado por Bohr, pero su base filosófica es evidente en todas sus elaboraciones sobre la realidad. Se manifiesta en su relato autobiográfico, *Jardín y laberinto*, donde el jardín, como lugar privado y recogido incluye la expansión en la inmensidad cósmica de la niña Clara observando el cielo nocturno —la niña que fue Janés en el jardín de su casa en Pedralbes—. La noche para ella representaba y representa “el sueño del universo”. El hurgar en la propia interioridad, en la “vida subterránea” se fundía con el vuelo imaginativo sobre el misterio que presentía en la oscuridad de la noche³¹. Junto a la riqueza de esta vida interior y privada, la niña experimentaba un “laberinto” en su propia mente al tratar de comprender lo que sucedía en el exterior y, también, en el cúmulo de información que sospechaba en los muchos libros en la biblioteca de su casa. De entre ellos Janés recuerda los del colegio, especialmente el de ciencias naturales que aún conserva pues, como ella misma explica, es el que más le unía a su vida vinculada en el jardín de la infancia. Y, tras haber oído al físico Ilya Prigogine, confiesa haber empezado a acumular libros sobre temas científicos de Schrödinger, Fitjof Kapra, Sherrington, Hawking, George Smooth, Gell-Mann y Prigogine³².

La complementariedad en Orbes del sueño

La polaridad complementaria entre el interior y el exterior se articula en el texto titulado “Leyenda” con que se abre *Orbes*, así como en las muchas citas en este libro y a lo largo de su obra. Ya se apuntó el comentario de Janés en su “Discurso” de aceptación del Premio Teresa de Ávila sobre la disyuntiva de la santa entre sus deseos de efectuar aventuras caballerescas y su rica vida interior. Y, al citar en el mismo discurso a Ibn Arabí, el místico murciano del siglo XII, elige una declaración de complementariedad de contrarios: “No se

30 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 422, nota 15.

31 Clara Janés, *Jardín y laberinto*, 8, 11. Para Anne M. Pasero, la escritura de Janés es un proceso de indagar debajo de la superficie, espejo de la subconsciencia, de su “vida subterránea”, “hundiéndose en el no saber” que se ilumina mediante un enfoque subjetivo, “La autobiografía como expresión singular posmoderna: *Jardín y laberinto*”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 120.

32 Clara Janés, “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila”, 22-23, 30.

conoce el mundo sino en la medida en que se conocen las sombras”³³. Y en un volumen en honor a Janés, el poeta portugués Antonio Ramos Rosa dedica un poema a la autora donde reconoce la importancia de los complementarios en su obra: “Si tú cantas es porque quieres nacer partiendo del fondo / Y vibrar porque sientes que la plenitud y la vacuidad / Constituyen la unidad transitiva del ser”³⁴.

La opción de una leyenda para abrir *Orbes* insiste en las dualidades, pues una leyenda es una narración donde hechos naturales se mezclan con otros sobrenaturales, la ficción con la verdad, el mito con la realidad. La “Leyenda” en *Orbes* es un relato en prosa donde se cuenta la aventura en pos del conocimiento que luego se elaborará en cada una de las nueve secciones del libro. Supone una aportación poético-imaginativa a temas centrales en la ciencia física, situando la indagación en un plano donde física y elaboración poética, intelecto y sueño son contrarios que se complementan. Esos complementarios de ciencia y poesía, centrales en Janés, se elaboran en el ensayo de la misma autora sobre este libro, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”. Allí Janés intuye que “un poema se desarrolla como una ecuación y lleva a un resultado”, que “hay poesía en las ecuaciones y ecuaciones en la poesía” y que “la conciencia de que la poesía se escribe como una ecuación, es algo muy antiguo” en ella. Ecuaciones y poesía conducen a una revelación, aunque siempre quede un resto de misterio e incertidumbre. Y si a la poesía le interesa tratar temas como el paso del tiempo, la levedad de la vida, el amor, los límites, la ciencia trata de la relatividad, la incompletitud y la incertidumbre³⁵.

Tal y como nos cuenta en la “Leyenda”, la nieve que ve al despertar se le aparece como un posible regalo de la noche que, aunque encubre el secreto de la oscuridad y el enigma del cielo nocturno, contiene un gran potencial de significación³⁶. Se da cuenta de que para poder empezar a descifrar ese potencial hay que recurrir al sueño y a la música pues el intelecto no basta. De esa manera puede percibir las ondas y vibraciones del universo donde lo microscópico de las micropartículas y los microtonos de la música cósmica se funden con lo macroscópico de los astros.

33 Clara Janés, “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila”, 16.

34 Anne M. Pasero, ed., *Clara Janés. El fuego invisible*, 30.

35 Clara Janés, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 4, 9, 11, 4, 8. Para Jaime Siles, *Orbes del sueño* es un libro de ciencia que intenta “poetizar la armonía cósmica de las constelaciones y galaxias, las partículas y los pensamientos”, en “Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras”, 38.

36 Clara Janés, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 12.

Inserta en las fluctuaciones del cosmos, la hablante pronto constata el efecto que estas tienen en su expansión —de igual modo que la ensoñación poética le lleva a experimentar la realidad a distintos niveles—. Llamado *redshift* [desplazamiento hacia el rojo], el fenómeno de la expansión del universo amenaza con romper los lazos que constituyen la trama cósmica dando lugar a los agujeros negros. Ante efectos tan funestos la hablante se pregunta, ¿cuál debe ser el papel del observador respecto al cosmos, objeto de su observación? Y ¿cuál es la función del cerebro, del pensamiento, del deseo? La actividad del cerebro es el deseo, como afirma más adelante, y se mueve con el pensamiento pues lo que captan los sentidos, la cabeza lo concreta³⁷. La hablante va constatando que la presencia del sujeto en la observación es fundamental, y comprende que la mente también es un astro con sus satélites y el mundo interior y exterior son parte del mismo universo.

La poeta baraja términos como razón, conciencia, memoria, inteligencia..., evaluando su significado en la indagación del entorno, y observa que hay una memoria del cuerpo, del mismo modo que la inteligencia se funde con el azar, con la materia, investigando sobre las causas, los efectos, sobre la interrelación de efecto y causa y de causa y efecto y, en sí, sobre la vida. El conocimiento es corporal tanto como intelectual, corroborando lo que ya dijo Ramón Gómez de la Serna de que la escritura es “un estado de cuerpo” pues, abiertos todos los poros de la sensibilidad, el cuerpo recoge los indicios del exterior³⁸. La realidad se constituye en base a complementarios implicados en una telaraña de enredos cuánticos. Empeñarse en idealizaciones de estatismo supondría una entropía positiva donde el final es la muerte por calor. Hay que adentrarse en los enredos de esa danza, los que Bohr identificó como esenciales en la trama del universo. Y para ello, un acercamiento reducido a la razón no es suficiente pues no se trata de movimientos lineales sino de una circularidad donde la certidumbre ha sido sustituida por las probabilidades e incompletitud de la realidad cuántica.

Janés llega a la certeza de que almacenamos todo lo que percibimos desde el nacimiento y de que existe en nosotros un conocimiento anterior, pues el gen es portador de memoria. Lo que se requiere es una cierta sensibilidad para captar en el presente ideas que pertenecen a pasados remotos³⁹. Se plantea así la misma situación que en la mecánica cuántica en la que el observador

37 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 10.

38 Citado en Clara Janés, *La palabra y el secreto*, 17.

39 Clara Janés, “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila”, 13.

deja de ser un espectador pasivo para pasar a ser un agente activo⁴⁰. Y como Janés constata y se plantea en el principio de incertidumbre de Heisenberg, la complementariedad entre sujeto y objeto introduce la probabilidad en física. La entrada de elementos personales y subjetivos en la observación del cosmos lleva a la hablante a constatar la incompletitud del conocimiento. La creencia en que somos poseedores de un conocimiento total sobre un universo estático y fijo que controlamos por la razón, como presupone la física clásica, es insostenible pues carecemos de la llave que revele en su totalidad el enigma del universo. Inmersos como estamos en el universo que observamos, pues, como afirmó Bohr, somos parte de él, no es posible mantener la idealización de la física clásica de un conocimiento objetivo a distancia.

La misma situación viene a darse en la creación poética donde la hablante configura el universo que observa y en el que está inserta según unas opciones formales que a su vez generan múltiples connotaciones y significados. Al igual que la introducción de algún elemento en la conciencia provoca alteraciones en el inconsciente, la introducción de elementos en el observador altera el objeto observado. El grado de objetividad en esta situación se cifra en el concepto matemático de la probabilidad que, en términos poéticos, gira en torno a las acepciones y connotaciones varias que el texto sugiere⁴¹.

Otro aspecto que relaciona a Bohr con Janés es la preocupación que ambos tienen por el lenguaje⁴². Para Bohr las cuestiones filosóficas no tenían que ver con la existencia o la realidad o con las limitaciones de la razón humana, como explica Petersen, sino con la comunicación⁴³. Y algo semejante se aplica a Janés para quien las ecuaciones, teoremas y principios científicos tienen valor en cuanto pueden ser articulados de forma poética revelando su participación en lo irracional.

En la inseparabilidad de los elementos cósmicos, la “relatividad” es un elemento fundamental debido a que la proximidad en los enredos cuánticos condiciona el conocimiento. Y, como explora la hablante en las distintas secciones del libro, la relatividad del conocimiento cuántico conduce a concebir no un universo único, sino una multiplicidad donde el centro es igualmente múltiple. Un refugio sería recurrir a los números como medio de lograr más transparencia, con el cero como potencial de estabilidad, aunque pronto se constata que su mantenimiento conduciría a un absolutismo

40 Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, 152.

41 Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, 43.

42 John A. Wheeler, “Physics in Copenhagen in 1934 and 1935”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 392.

43 Aage Petersen, “The Philosophy of Niels Bohr”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 301.

contrario al movimiento de la vida. La indagación que se lleva a cabo en *Orbes* lleva a admitir el hecho de que para acceder a la realidad el conocimiento tradicional debe ser suplantado por otro nuevo cuya base y fundamento es la complementariedad de elementos contrarios.

La cita de Einstein que precede a toda la colección de *Orbes* expresa el rechazo del físico del universo desordenado que se abrió con la física cuántica: “No puedo soportar la idea de un universo desordenado”⁴⁴. Einstein nunca comulgó con la idea de que no fuera posible llegar a un conocimiento claro y ordenado del universo, según señalaba el principio de incertidumbre de Heisenberg. Y parece ser que, como indica la misma Janés, fue su hija Adriana quien de adolescente le “regaló” esa frase de Einstein a su madre. ¿Compartía Adriana la opinión de Einstein y/o la preocupación del físico y de su madre por el universo y sus leyes? Como curiosa y posible contrapartida a esta cita inicial, el libro se cierra con una sección que, titulada “Bifurcaciones sucesivas”, se refiere a la teoría del caos de Ilya Prigogine donde las bifurcaciones dan pie a otro orden que permite que el sistema físico se autoorganice. Por tanto, el libro marca un proceso desde los postulados y expectativas de Einstein, encapsulados en la física tradicional, a los de la física cuántica. En la evidente disparidad entre el mundo ordenado de la física clásica y el “desordenado” e incierto de la física cuántica se enfocan las investigaciones de este libro. El texto en prosa de la “Leyenda”, que vengo de analizar, trata los temas desarrollados poéticamente en cada una de las nueve secciones del libro.

Es comprensible que la primera sección, “Blanco inicial”, sea el punto de partida para inscribir esta historia de amor que es la indagación de Janés. Y la indagación en esta sección va enmarcada por Heráclito que exhorta a “conocer la inteligencia que guía todas las cosas a través de todas”⁴⁵. Lo que destaca de esta cita es la totalidad que debe marcar el conocimiento al que nos exhorta Heráclito, pues como búsqueda de amor, conlleva la proximidad con el objeto y entorno de la búsqueda. Implica, así, un acercamiento que es tanto epistemológico como ontológico, pues no se trata de conocer observando a distancia y desde fuera el mundo, sino metiéndose en y “a través” del mundo y de sus cosas. Conciérne a una inteligencia penetradora que “transverbera” y que, como tal, proyecta en la investigación física el mismo tipo de “trance”

44 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 13.

45 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 16.

que el místico experimenta al participar del conocimiento divino. Y la referencia a la mística no es fortuita. El papel que juega la mística en Janés es fundamental, aunque no cabe en este ensayo llevar a cabo un análisis a fondo que, además, ya ha sido tratado por un gran número de estudiosos y confirmado por la autora misma. Pero como se señalará más adelante, esta aventura de conocimiento conducirá a un nuevo tipo de “diálogo” con la naturaleza (en términos de Prigogine) donde las revelaciones de la física cuántica se funden con la mística, la alquimia, las filosofías orientales y la poesía, llegando a una nueva concepción del conocimiento.

La ausencia de puntuación pide leer los poemas en su continuidad, lo cual transmite al texto esa “transverberación” de que habla Heráclito y que Barad traduce como la inter-actividad de todos los elementos del universo en su constante devenir.

Tras la cita de Einstein, la sección “Blanco inicial” consiste en cuatro poemas donde se perfila el comienzo de esta historia de amor que es la indagación del universo a través de la ensoñación poético-imaginativa. La blancura de la nieve, o de la página en blanco, evoca un silencio como armonía interior donde ya se empiezan a notar resonancias y movimientos que se asocian con la música, la de Arvo Pärt, en particular, facilitando un inicio para la búsqueda del que ya no hay posibilidad de regreso hacia el origen porque la flecha del tiempo marca la irreversibilidad cuántica⁴⁶. Paradójicamente a la blancura de la nieve / página, a este nivel lo que domina es la negrura (*nigredo* en la tradición de la alquimia) del desconocimiento, aunque ya en esa negrura parecen percibirse las “solitarias” que cantan. Es posible que esas “solitarias” se refieran a las “variables ocultas” que ofrecen indicios para desenvolverse en esta oscuridad inicial⁴⁷. La alusión a estas variables ocultas se puede explicar como seguimiento a la llamada de Heráclito a “meterse en las cosas” y lograr un conocimiento profundo; se explica, también, como una idealización que permitiría resolver las polaridades.

Las “variables ocultas”, que Janés trata más elaboradamente en un libro así titulado, son formulaciones alternativas que pretenden restablecer el determinismo de la física clásica que eliminó la escuela de Copenhague y su mecánica cuántica. David Bohm las considera una propuesta de carácter retrógrado pues permitirían introducir un determinismo mecánico propio de

46 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 17, 18.

47 Como en la tradición de la alquimia y de la mística, Janés reconoce en el negro una energía genésica de la que surge el poema como transparencia del saber secreto en que la poeta indaga, Clara Janés, *La palabra y el secreto*, 92.

la dinámica clásica, lo cual iba en contra de la propuesta de Bohr de acercarse a los fenómenos como una totalidad dinámica. En este sentido, había que aceptar el indeterminismo como un tipo de desorden irreducible de la naturaleza cuya base era la “indivisibilidad” del cuanta. Esto supone que no es posible analizar la observación en partes, como proponía la física clásica, pues las leyes de probabilidad en la cuántica lo impiden. Por tanto, según Bohr, no se puede hablar de “disturbios” del sistema debido a la observación⁴⁸.

Aun así, Bohm cree que la noción de variables ocultas puede conducir a una nueva manera de pensar sobre las leyes físicas, distanciándonos de las nociones de la física clásica, y a conocer mejor la actividad y el movimiento de la naturaleza que es en sí lo que constituye la física. La existencia de variables ocultas permitiría un tipo de descripción donde es posible y natural decir que las transiciones cuánticas tienen un carácter repentino e impulsivo. Se asume que cuando termina la operación impulsiva o “proceso de medición”, las variables ocultas permanecen constantes⁴⁹.

La mecánica cuántica implica un indeterminismo que es reflejo del verdadero comportamiento de la materia. Por tanto, en las medidas hay que considerar la existencia de entidades a un nivel sub cuántico-mecánico que obedecen nuevos tipos de leyes individuales. Esas leyes y entidades constituirían un aspecto de la naturaleza que permanece “oculto”. Sin embargo, aunque admitiéramos la existencia de esas variables ocultas, debido al principio de incertidumbre de Heisenberg no podríamos medirlas todas simultáneamente pues la interacción entre el aparato observador y lo observado siempre implica un intercambio de una o más cuantas fluctuando incontrolablemente. Bohm cree en la existencia de ese nivel donde se producen fenómenos nuevos no tratados muy bien en las teorías presentes. Como no podemos creer que hemos llegado a un conocimiento total, lo que propone es la necesidad de probar diferentes vías de investigación⁵⁰.

En los textos de *Orbes*, la hablante se encuentra en un “vacío invisible” donde la luz es “corteza opaca”⁵¹. Janés ha asociado el vacío con el silencio y, como en el silencio, percibe en el vacío un pleno de vibraciones que, según señala Basarab Nicolescu, van cargadas de información⁵². Schmelzer puntualiza

48 David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order* (London: Routledge y Keagan Paul, 1981), 73, 75.

49 David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, 97, 107, 110.

50 David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, 69, 67, 68, 69, 109, 110.

51 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 69.

52 Clara Janés, “Poética de la ebriedad”, 69.

que esas vibraciones tienen una connotación fuertemente creadora⁵³. Así las solitarias variables ocultas cantan en la negrura, sugiriendo un nuevo plano de indagación y conocimiento y señalando el germen de la creatividad y de la vida en la música y, por añadidura, en áreas de la imaginación, la fantasía y lo irracional. En “Nota” al final del libro, Janés explica que *Orbes* es “una forma de agradecimiento a Arvo Pärt, cuya música ha sido mi guía en este trayecto”⁵⁴.

Además de las variables ocultas, como una nueva vía de conocimiento por la que la hablante intenta escapar del indeterminismo cuántico, el libro de Janés propone el sueño como medio de penetrar en esa negrura y vacío. El sueño nos abriría los ojos para “oír” la escala de luz, es decir, para poder apreciar sinestesias que un acercamiento intelectual descartaría⁵⁵. Y lo que se percibe por el sueño es una escala de paralelas que se juntan, lo que contradice creencias establecidas. Los versos aluden a la geometría proyectiva que parte de los principios de que dos puntos definen una recta y de que todo par de rectas se cortan en un punto (cuando dos rectas son paralelas se dice que se cortan en un punto del infinito conocido como punto impropio). Estos fenómenos se producen a distancias enormes por donde transitan los números transfinitos.

En ese avance donde dominan las sinestesias y enredos cuánticos, el entendimiento tradicional de espacio y tiempo se supera en un “más aquí-allá” donde los contrarios se dan cita. El cruce de los contrarios se facilita por la existencia de fluctuaciones que aseguran el movimiento del cosmos y la posibilidad de ver “el punto evanescente / que configura / vida”. Y es así porque la indagación en el enigma del universo es, en última instancia, la del sentido de la vida. Y la vida se vislumbra en los enredos y fluctuaciones como un punto imposible de fijar ya que su rasgo esencial, la evanescencia,

53 Felix K. E. Schmelzer, “Vibra el vacío”: interpretación de un poema de Clara Janés, a partir de la física cuántica”, en *Wort und Zahl. Palabra y número*, 219-230 (Heidelberg: Universitätsverlag, 2015), 220.

54 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 18, 95. Más adelante en *Orbes* Janés cita a Macrobio (33) donde la tradicional separación de alma y cuerpo se disuelve por la música pues su recuerdo se mantiene en el alma mientras está en el cuerpo. En la presentación del libro de Janés, *Los números ocultos*, Antonio Gamoneda indica cómo la música se desprende de la naturaleza, pues la naturaleza está poseída por la música desde simas hasta clarines. Y afirma que la naturaleza está ordenada por un misterio numérico, Antonio Gamoneda, “Presentación de *Los números ocultos*”, en Clara Janés, *Los números ocultos* (Madrid: Siruela, 2006), 154, 155.

55 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 20.

es parte del movimiento cósmico por el que todos los elementos se hallan en lo que Janés denomina la “fuga”⁵⁶.

En los “Fuegos caóticos”, segunda sección del libro, hay indicios de que, después de los intentos de superar la incertidumbre cuántica o “fuga”, mediante las variables ocultas y el sueño, se entra en el proceso de la creatividad. Mientras que en la interioridad de la hablante hay “meteoros en fuga” como iluminaciones efímeras y “meteóricas” del enigma que, aun así, son reflejos de las estrellas y del misterio cósmico⁵⁷. Al tratarse de “fuegos caóticos”, se introduce el caos y el azar que el libro trata de manera más elaborada hacia el final. En este punto lo caótico de esos fuegos de iluminación efímera apunta a un tipo de creatividad que rompe con la uniformidad de la física clásica. Mientras, en el exterior continúa la nieve fría, pero con deseos de arder y de consumirse.

La cita que precede y abarca esta sección es de Parménides, el presocrático que habla de un ente continuo o totalidad donde luz y noche se dan cita⁵⁸. Esta noción de totalidad es la que muchos siglos después los cuánticos describirían como la indivisibilidad de la naturaleza, los enredos y la telaraña cósmica atravesada por ondas y vibraciones donde espacios y tiempos se cruzan⁵⁹. Las fluctuaciones en la trama cósmica funden en el presente y el ahora olvido y memoria, presencia y ausencia. En esa fusión de contrarios, la oscuridad es la que da acceso a la luz, y la luz, a su vez, no es luz ni visión ya que exige un descenso hacia la sima donde fluye la nada. Por eso la hablante recurre de nuevo a la música de Pärt donde encuentra, como indicios en la oscuridad, los números y las geometrías moviéndose en un tipo de “danza inmóvil”⁶⁰. En una situación de orden tan lejano de las convenciones, la hablante recurre a una cita del “Gran Upanishad del Bosque” como guía que le oriente. Esa sabiduría le revela que los dioses a seguir son la materia, el aire y la energía vital, siendo esta última el único dios⁶¹.

56 La fuga supone la ausencia de conclusión en la vida y la sucesión y fugacidad en el presente, Clara Janés, *La blanca forma de la fuga* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2015), 31. En un poema de ese libro se lee que “la blanca forma / de la fuga / hacia la inapelable incertidumbre / y dar el salto / sobre su íntimo confin / aunque nada se alcance / y la curva se pierda / en el baile de / las variables / ocultas” (33). La fuga conduce a la incertidumbre donde la curva del espacio tiempo se disuelve en la danza de las variables ocultas.

57 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 21.

58 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 23.

59 Sobre la telaraña cósmica o “cosmic web”, véase N. Katherine Hayles, *The Cosmic Web. Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century* (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1984).

60 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 24, 25, 26.

61 Como explica la misma Janés, “La vida, los libros”, en *Clara Janés. El fuego invisible*, 26, su interés por los “Upanishads” data de cuando Carlos Barral los publicó.

Muy revelador es el texto “El sueño es exterior” con que se cierra esta sección. El sueño va manifestando lo que ella llama la “sorpresa cuántica” donde percibe susurros de “astros sonámbulos”, sombras donde se funden “unificados piedras plantas animales” e incluso “inteligencias angélicas / de verde hábito”⁶². La hablante se encuentra de lleno en la experiencia del enredo cuántico, habiendo así cumplido con el *dictum* de Heráclito de penetrar en las cosas y experimentar, como anunció Parménides, su totalidad. Los ángeles son presencias en los escritos de Janés, apuntando a un nivel mediador o tercero oculto entre extremos opuestos procedente de los escritos de Basarab Nicolescu y que, a su vez, se corresponde con el principio de complementariedad de Bohr. El hábito verde de los ángeles es el verde de la iluminación, como sucede en el sufismo. Y esos espíritus son los que constituyen la trama o enredo cósmico al lanzar al aire las “cintas” de sus hábitos “iluminando” el enredo con su verde lúcido. Y de ello emerge la poesía, “esa voz que penetra en la boca / y deja entre los labios el vocablo”, marcando así el comienzo de la creación poética. Y, concomitantemente, se enuncia el “soy” de la hablante, la poeta observadora y el mundo observado en un enredo o trama de amor donde se configura la creatividad y la vida.

La sección “Relatividad” claramente alude a la teoría de Einstein e introduce la indeterminación en la lucidez adquirida en la sección anterior, ya que no se trata más de una realidad fija y estática sino configurada según sea la perspectiva. Por eso la ilustración muestra la conexión entre el manifestarse y el ocultarse aludiendo a la paradoja de la realidad en la relatividad pues su naturaleza depende del ángulo de mira. La iluminación no es total ya que la relatividad desbanca absolutismos e implica el engranaje de luz y sombra⁶³.

El juego de revelación y ocultación en la relatividad se produce debido a la “curvatura del universo” o “abrazo curvo” que Bohr califica de enredos cuánticos⁶⁴. En dicha curvatura el espacio y el tiempo son espaciotiempo y lo que hoy vemos o se manifiesta, como las estrellas, son restos o historia de lo que ocurrió hace millones de años. Por tanto, ¿cómo articular y entender la realidad cuando lo que vemos ya no es y lo que es no podemos vislumbrar? La misma paradoja se produce en la mente. Por eso, es acertado

62 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 28.

63 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 29.

64 Respecto al “abrazo curvo” como versión poética de la trama cósmica, y en torno a muchos de los temas aquí tratados, véase, Candelas Gala, *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain* (New York: Palgrave Macmillan, 2016) y, en particular, el capítulo V sobre Janés, Chillida y María Zambrano titulado: “Creative Quietude. A Transdisciplinary Encounter: Clara Janés, Eduardo Chillida and María Zambrano”.

recurrir a la simetría que Janés identifica con la belleza, entendiendo por tal el equilibrio entre los opuestos, o lo que Bohr clasificará como el principio de complementariedad. Si se logra la simetría será posible alcanzar una visión más completa y total que, al menos, calme “la inestabilidad del fragmento”, aunque no por eso sea menos inestable⁶⁵.

El enredo cuántico, el del abrazo curvo y la curvatura del universo implica la proximidad, por eso “en las manos / crece el saber”, y así se confirma cuando dice que en la proximidad del tacto se muerde la manzana del saber de Newton. La inserción de la cita de Macrobio en medio de los poemas de esta sección sirve para reiterar lo que viene articulando en los poemas, es decir, reconocer la fusión de alma y cuerpo, del conocimiento corporal y del celestial frente a la clásica separación entre esos niveles. No hay división entre el intelecto y el cuerpo sino un abrazo curvo donde sus propiedades se complementan. Pero si el tacto no tiene lugar, entonces la inspiración se traduce en el canto falso de la sirena. Solo en la muerte es posible salir del enredo y llegar al origen donde, junto con la música reside el número —tanto par como impar— como punto en el tiempo donde los extremos se hallan perfectamente fusionados. La sección concluye con un poema dedicado a Sor Juana, una poeta que, como los filósofos ya citados, ilustra las nociones que la hablante viene desarrollando. Para la monja claridad y “materia oscura” se dan la mano, y el saber es no saber o saber de lo ignoto⁶⁶.

En la sección “Universo infinito” la hablante se pregunta si todo el enredo cósmico solo se trata de “energía contenida en el vacío”⁶⁷. La energía, como dijo anteriormente, es el único dios, y el vacío no es tal, sino que está pleno⁶⁸. Menciona a Demócrito para afirmar la existencia de múltiples universos infinitos, que se reafirma en la cita a Giordano Bruno de que Dios es una esfera cuyo centro se halla en todas partes. Y como vimos en “Leyenda”, vivimos en un universo que al expandirse carece de centro, desbancando la clásica noción de que la tierra es el centro. La existencia de múltiples e infinitos universos también se deshace del centro donde agarrarnos. Además, desconocemos su funcionamiento y ni podemos determinar su posición y movimiento, admitiendo la incertidumbre de Heisenberg. La pluralidad e infinitud de universos incluye la diferencia pues cada uno es distinto de los

65 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 31.

66 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 32, 33, 35, 36.

67 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 37.

68 Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, 31, calificó a la energía como la verdadera sustancia, lo que se conserva, aunque la forma en que se manifiesta cambie.

otros. Por eso concluye que tenemos “certidumbre de incertidumbre”, y que lo único de que podemos estar ciertos es de que vivimos en la incertidumbre. Se va vislumbrando una realidad de “indisoluble indivisibilidad” o circunferencia con “infinitos centros” y con una “respiración global” donde el aquí y el allá comparten el mismo nido⁶⁹.

Por eso se debe asumir, citando a Píndaro, que la existencia es leve, por lo que la hablante se pregunta si la existencia es sueño de una sombra o sombra de un sueño, logrando solo deducir que la consolidación de la multiplicidad de formas solo se producirá en el negro de la muerte. El deseo es llegar al límite y quedarse allí suspenso “en el desvanecerse / de los límites”, en un anonadamiento del yo en la multiplicidad cósmica. La cita de Prigogine afirma que la vida “es el tiempo que se inscribe en la materia...”, de ahí que haya que investigar la materia para mejor entender la naturaleza de la vida y del cosmos⁷⁰.

“Zona de transparencia” anuncia un punto de luz en la búsqueda que se identifica con el cero donde el movimiento cesa al hallarse fuera de la gravedad. Para llegar a ese punto hay que seguir un proceso con tres direcciones identificadas en árabe como epígrafe del poema: “māyā” o la ilusión o estímulo para lograr el objetivo, “avidyā” o la ignorancia de no conocer el enigma y lo que implica y “adhyāsa” o la superimposición de distintas nociones, temas y preocupaciones al tratarse de una búsqueda no lineal. Por eso, evocando el poema de Alberti, “A galopar”, el de Janés constata que no hay diferencia entre galopar o estar parado pues movimiento y quietud se dan unidos. Y así ocurre en el cero, cuya circularidad supone una “ronda incesante donde antes y después” se superponen⁷¹.

En su indagación la hablante se siente como otra constelación, “otro cuerpo errante / perdido en la oscuridad”. La transparencia, entonces, es la de los números que se deslizan avanzando en la negrura y manteniendo el ritmo cósmico. Y para reafirmar lo dicho, cita a Aristóteles quien se refiere a la creencia de los pitagóricos en los números como elementos de todo lo existente. Aun así, carecemos de la llave para poder dilucidar su secreto, aunque nos movamos según el ritmo y movimiento numéricos⁷².

69 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 39, 40, 41.

70 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 42, 43.

71 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 47.

72 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 51, 52.

La sección “Función de onda” alude a la onda en la ecuación matemática de Schrödinger que describe los cambios en el tiempo de un sistema físico donde cuentan en gran medida los efectos cuánticos, como el de la dualidad de onda y partícula. En la interpretación de Copenhague de la mecánica cuántica, la función de onda proporciona la descripción más completa de un sistema físico. De ahí que los poemas en esta sección insistan en la totalidad que está presente en todas las partes y que Janés elabora en un libro como *Fractales*. Se insiste también, como ya afirmó Schrödinger, en la importancia de los sentidos para el conocimiento, desmontando la primacía de la razón con su afán de analizar y dividir lo que estaba unido. En la totalidad cuántica sujeto y objeto, interioridad y exterioridad se funden, acabando con el distanciamiento de una observación desde fuera⁷³.

Los números son los que urden la trama cósmica en la oscuridad, especialmente el número impar, y, además, nunca desaparecen. Cuando Galileo declaró que el sol se hallaba en el centro del universo (“y aquel año 1642 / que propició el salto / de un giro diverso”), el entendimiento del tiempo y del orden cósmico sufrió una gran perturbación —“quedó la flecha inquieta”—, además de que los cuerpos cayeran por la gravedad (Newton). El “incesante fluctuar” de la micropartícula reafirma la indeterminación del orden cósmico tanto en la luz como en la materia: la materia resulta ser una “trama viva” en la que el “cero-todo-potencia” ofrece un punto de respiro⁷⁴.

La conciencia y subjetividad de la observadora / poeta tienen un papel definitivo en la creación. Bergson, en la cita incluida en esta sección, habla de la percepción donde la subjetividad entra de lleno, y su función de recordar lo que sabíamos, pero olvidamos. Y Janés concuerda pues cree que percibir es crear y es amar pues se crea el objeto percibido y al crearlo, se ama. Wheeler, en su cita, también señala el papel central de la subjetividad cuando dice que la conciencia y la información dominan el universo. Asocia lo irracional de esta situación cósmica con el sueño y su creatividad, y lo describe como “el sueño del cosmos / indeciso”. Al entrar en la trama del universo y participar en la danza cósmica, los datos e información llegan y se intercambian con la memoria de lo que fue a la vez que se producen mutaciones o metamorfosis. Como la memoria es inestable, siempre se corre el peligro de la disipación. Aun así, esta vida es la única que tenemos y hay que vivirla en todos sus “remotos / espejos” o perspectivas de universos infinitos por inciertos e

73 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 55, 57.

74 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 58-62.

inestables que sean. La vida es inestable e incierta y hay que asumirla en sus infinitas manifestaciones⁷⁵.

La sección titulada “El cero” elabora sobre ese número como un centro de potencia. La ilustración muestra una huella en la nieve que se vuelve signo en un intento de retener al signo mismo para impedir su fuga y la expansión del cosmos. Así, habla del negro de la noche o *nigredo* asociándolo con la lejanía y posiblemente con el *redshift*, ya que se refiere a estrellas apagadas. Percibe que en el negro las redes que constituyen la trama cósmica son quebradizas, como si al expandirse se fueran rompiendo. Solo en el presente se da una luz plena y por eso “presente” y “cero” se identifican como centros de potencia, aunque no por eso ofrezcan más certeza o libertad⁷⁶.

La cita de Michio Kaku confirma esta situación pues habla de la expansión del cosmos en oposición al cero⁷⁷. Tras la expansión quedará un universo frío de agujeros negros, de partículas elementales a la deriva y de ausencia de bordes y límites debido a una fuga imparable donde “todo huye”. Una posible solución es abandonarse a la lección de la naturaleza: “el compás acordado de los animales / y al serio orden de los árboles”. Y así lo ejemplifica el poeta turco Dağlarca quien logró en su poesía escrita en la lengua turca hablar con estrella, piedras y montaña porque su palabra está en contacto directo con la naturaleza, frente a una palabra fósil y distanciada de la tierra. La expansión del cosmos, con la distancia de la palabra del entorno u objeto provocan la desarticulación de la trama de amor que es el universo. Teniendo en cuenta que la conexión de amor que Janés establece entre palabra y entorno, entre observador y observado es fundamental en la búsqueda de conocimiento, un distanciamiento afectaría la creatividad vital. Solo el cero es “infinito en potencia”, “ida y regreso”. Aun así, la hablante advierte que, de fijarse en el cero absoluto, la potencia se volvería inmovilidad, trayendo consigo el fin de los tiempos y la muerte del campo magnético⁷⁸.

Cuando hacia 1900 se descubrió que el atomismo no se limita a la materia y que en la materia se da la indivisibilidad de procesos físicos, se llegó a la constatación que los procesos indivisibles están conectados lógicamente con

75 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 64, 63, 65, 66.

76 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 67, 69. Janés define los números oscuros como “cifra de lo incomunicable” que “a la vez ensanchan la propia visión” porque actúan “como espejos”, cit. en Jaime Siles, “Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras”, 35.

77 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 70.

78 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 70, 71, 73, 72, 74. Ver también Clara Janés, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 25.

el problema de los números inexpresables (¿infinitos?), lo cual resultó en la creación de la mecánica cuántica en 1925⁷⁹. Los “números oscuros” de que trata Janés en el libro de ese título, se conectan con el carácter secreto que tienen en la masonería y la numerología donde también poseen un carácter divino o místico. Desde los pitagóricos los números se asocian con la música (como se vio en el primer poema de *Orbes*), y Janés los asocia también con el latido del corazón, el tiempo, el sonido, la palabra y el pensamiento. Son “oscuros” porque no hay una explicación racional que abarque su infinitud. Sus mensajes o información son oscilantes pues revelan a la vez que ocultan. Pero la hablante sabe que transmiten mensajes, aunque no logre descifrarlos: “Los números oscuros son cifra de lo incomunicable y a la vez ensanchan la propia visión”⁸⁰. Para Janés, los números son los elementos de todo lo existente y concuerda con los pitagóricos para quien “todo el cielo era armonía y número”⁸¹.

En cuanto al cero, “potencia sin contenido”, es como un barco lanzado a la deriva, pero “cargado de amenazantes lanzas” pues su estabilidad no es permanente, y sugiere que quizá sea la rosa, el icono de la creatividad, donde anida el misterio de los números oscuros. Al no poder descifrar la infinitud de los números, la hablante apela al principio de incompletitud de Gödel, pues se trata de una “trama múltiple que dispersa el cálculo infinitesimal”⁸². Gödel ha mostrado, como indica Janés en *El palabra y el secreto*, que no existe un sistema que permite demostrar la verdad o falsedad de todas las proposiciones matemáticas pues hay proposiciones indecidibles ya que, siendo infinitos, los números no pueden contarse⁸³. El cero es el infinito en expansión.

El título “Supersimetría” para la sección ocho señala la posibilidad de una medición diferente de la regular pues, efectuada en fusión con el entorno, quizá permita esclarecer el enigma. Aunque se trata de una simetría hipotética, la supersimetría ofrece la posibilidad de entender la materia negra, las relaciones entre partículas elementales y el problema de la jerarquía. Por tanto, ofrece otra vía de conocimiento y medición que sirve como alternativa a la posible inmovilidad del cero⁸⁴.

79 Aage Petersen, “The Philosophy of Niels Bohr”, en *Niels Bohr. A Centenary Volume*, 303.

80 Clara Janés, *Los números oscuros* (Madrid: Siruela, 2006), 47-48.

81 Clara Janés, *La palabra y el secreto*, 101.

82 Clara Janés, *Los números oscuros*, 51, 55, 73.

83 Clara Janés, *La palabra y el secreto*, 104.

84 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 75. La supersimetría es un modelo teórico e hipotético, como el de las supercuerdas.

La ilustración que encabeza esta sección apunta a que la supersimetría permitiría una ubicuidad espacial del estar aquí y allí a la vez, o incluso de no estar, de presencia permanente e incluso de ausencia que no tiene consciencia de serlo. Por tanto, la supersimetría sería una manera de sobreponerse al distanciamiento debido a la expansión cósmica, aunque, como advierte Freeman Dyson, a quien Janés cita, la expansión cósmica podría llevar a la extinción. Y así les ocurrió a dinosaurios y a máquinas excesivamente pesadas y lentas, frente a los pájaros, mucho más pequeños y ligeros⁸⁵. Ya en “Las ecuaciones” Janés, citando a Platón, dice que “el poder natural del ala es levantar lo pesado” hacia arriba donde “mora el linaje de los dioses”⁸⁶. El consejo, entonces, es evitar la pesantez de animales enormes y seguir el ejemplo de los pájaros en tamaño y en velocidad para poder ascender a otros niveles de la realidad. Y así lo enseña Vedanta en la filosofía hindú: dejar de lado las jerarquías tanto de calidad como de tamaño, el menos y el más, pues no porque algo es enorme es más o mejor; lo pequeño puede ser más o igual. De no seguir esos ejemplos caeremos en la fuga de todo, en el deslizamiento “hacia una forma / que escapa / en remolinos”. Y el final será la nada. Otro modo de escapar de ese deslizamiento es dejarse llevar por una serenidad en la naturaleza, como cuando el mar a medianoche es silencioso y sereno, aunque algo así no puede ser más que una idealización⁸⁷.

La sección se cierra con citas de Henri Poincaré y de Edgard A. Poe sobre el conocimiento. Así como la supersimetría ofrece una vía de conocimiento con nuevas posibilidades, Poincaré dice que el pensamiento de la observadora y su consciencia proporcionan una lucidez rápida, como un relámpago de epifanía, en cuya brevedad misma se contiene todo. Y Poe afirma que no se trata de adquirir conocimiento sino de nunca dejar de conocer. Y a partir de ahí Janés extiende una invitación a seguir con la indagación pues implica una labor de creatividad, de amor y de vida.

Si se llega a un estado de inmovilidad y bienaventuranza, se trata de una entropía positiva que, como dice Prigogine, conduce a la muerte pues existir es movimiento, igual que el pensamiento y el conocimiento son movimientos. En la inmovilidad el “ahora” se deshace con la nada en acecho. Por eso la última sección, “Bifurcaciones sucesivas”, alude a la teoría del caos de Prigogine donde las bifurcaciones dan pie a unas estructuras disipativas con las que se

85 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 76.

86 Clara Janés, “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 11.

87 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 77-80.

establece un nuevo orden de reorganización. Las bifurcaciones se articulan como un estar aquí y ahora que es y “ya no es”⁸⁸.

Y es la conciencia de la observadora / medidora en su indagación la que lleva a cabo la labor de creatividad, amor y vida en la escritura como análoga de las estructuras disipativas en la física del caos. Así lo indica la cita de Niculescu que precede a la sección: la conciencia es la que constituye la discontinuidad de los sistemas caóticos necesarios para la vida, y a la inversa, la discontinuidad es la que constituye la conciencia. Pues, como la cita concluye: “La discontinuidad cuántica es uno de los signos de la conciencia cósmica”⁸⁹.

En su libro de 2017 titulado *Estructuras disipativas*, Janés desarrolla a fondo el tema desde una perspectiva poética⁹⁰. La presencia de sistemas inestables en la física del no equilibrio hace insostenible el seguir manteniendo la noción del tiempo en términos de pasado y futuro. La física del caos describe los efectos del tiempo unidireccional, de la irreversibilidad, como ejemplifican los vórtices y las oscilaciones químicas, pero la irreversibilidad conduce también a la coherencia, pues sin la flecha del tiempo la vida en la tierra sería ininteligible. La vida se mantiene mediante una entropía negativa y, por tanto, se asocia con procesos irreversibles. Y el observador es quien en su función medidora introduce la irreversibilidad en el fluir del tiempo. La irreversibilidad conduce a estructuras disipativas o de no equilibrio que requieren la flecha del tiempo. Con su incorporación, las leyes de la dinámica no expresan certezas sino probabilidades⁹¹.

Por tanto, el no equilibrio lleva a una coherencia nueva, a una autoorganización que permite que la vida emerja. Y es así porque en el punto en que se da una desviación o *clinamen* en un sistema químico, llamado punto de bifurcación, se producen esos nuevos fenómenos llamados estructuras disipativas que son organizaciones espaciotemporales. Dichas estructuras suponen, como explica Prigogine, que el sistema no se desintegra en caos, sino que salta a otro orden u organización más diferenciada. Estas estructuras implican la presencia de espontaneidad, libertad y vida que en nada tienen que ver con la mecánica clásica de Newton⁹².

88 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 81, 86, 88, 83, 87.

89 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 85.

90 También discute esta sección de *Orbes* en “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*”, 27.

91 Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *The End of Certainty. Time, Chaos, and the New Law of Nature* (New York: The Free Press, 1997), 3-5, 63, 126.

92 Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Order out of Chaos. Man's New Dialogue with Nature* (Toronto: Bantam Books, 1984), 128, 66, 85.

Janés recurre a Nicolescu para corroborar el tema de las bifurcaciones sucesivas que ocurren en sistemas químicos de manera espontánea, ocasionando que la vida emerja. La cita de Santayana indica que la inteligencia es un injerto de la pasión o, en otras palabras, que es necesario mantener un diálogo complementario entre esos opuestos, de igual modo que las bifurcaciones introducen el azar, desafiando sistemas basados en rígidas abstracciones intelectuales. Y la de Sor Juana, “Yo, la peor de todas”, encarna en la poeta mexicana la libertad de los sistemas químicos en la física del caos por haber desafiado los obstáculos que su cultura le impuso entregándose al saber como labor de amor, de creatividad y de vida. Y Sor Juana es, además, la peor de todas por atreverse a amar desde el “yo”, afirmando su subjetividad y presencia en el contacto próximo con el mundo, por amar desde el tiempo, desde el aquí y el ahora, a pesar de su fugacidad, en reto a principios clásicos de eternidad y trascendencia, y desde la “leve sangre” de la fisicidad del cuerpo de la mujer. Como con Sta. Teresa, otra de las referencias centrales en Janés, las bifurcaciones sucesivas son la analogía física de un vivir al borde, experimentando el límite de lo imprevisible, de la complementariedad con la muerte: “el origen se pierde y el ahora / se deshace / en la acechante nada / que aún respiro”, dice el poema por boca de Sor Juana⁹³.

La complementariedad conlleva un rechazo del individualismo egocéntrico que se encierra en sí mismo sin contacto con el entorno, negando así el conocimiento y la vida. Hay que entender, sin embargo, que la indagación como labor de amor es un “viaje inmóvil”, pues como dice Janés, “estar en un punto es estar en todos”⁹⁴. Supone, además, un abrirse para acoger a un todo al que se refiere como “Aquello”, objeto del amor, que quizá por eso lo escriba con mayúscula, como se haría con la palabra Dios. “Aquello” es el objeto de amor, la otredad de la creación, del mundo y de la vida. Al “Aquello” lanza la hablante sus “ecuaciones”, como lo hicieron los físicos, que no son ni más ni menos que lazos de amor en los que quiere atraparlos. Así, la telaraña cósmica es una red urdida por el amor⁹⁵.

Por eso recurre a la teoría hindú “sankhyavāda” que se opone a la causalidad ya que en la complementariedad del amor no hay jerarquías ni órdenes, sino mutua correlación. El deseo de la poeta radica en hallar el algoritmo que describa las contradicciones y explique el principio de la complementariedad

93 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 85, 88.

94 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 89; “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila”, 23.

95 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 90.

donde las jerarquías se disuelven en el más y el menos, el antes y el después, el aquí y el allá. Y esto es lo que ocurre en las bifurcaciones, ejemplos del “amor” del cosmos que produce ese salto para reorganizarse⁹⁶.

La sección se cierra con citas de Holan y del “Upanishad” para corroborar lo que se ha elaborado en los poemas. Para Holan el sentido del número se encuentra en su desaparición, ya que su supuesta exactitud es inabarcable debido a su infinitud e inalcanzable a la comprensión. Janés, por otro lado, y como ya se indicó en páginas anteriores, sigue a los pitagóricos en considerar el número como la esencia de todas las cosas. La paradoja entre ambas perspectivas, la de la desaparición, por un lado, y la de ser fundamento de todas las cosas, por otro, hace que el número se sustente en la complementariedad de esos contrarios. Una contradicción o paradoja semejante es la que expresa la cita del “Upanishad”: “El ser es de quien huyen las palabras”. En la complementariedad de poeta como observadora y el mundo como objeto de la observación, el lenguaje sirve para configurar el universo. Pero teniendo en cuenta el movimiento y la fuga de todo lo existente, las palabras apenas pueden captar las cosas y configurar su sentido⁹⁷.

Conclusiones

La importancia que Bohr otorga al observador y a la conciencia en la física cuántica es fundamental para Janés y su búsqueda de conocimiento⁹⁸. La hablante se pregunta por la conciencia, la memoria, el olvido, por su papel en configurar el conocimiento del cosmos y, semejante al científico, cuya subjetividad interviene al optar en el experimento de medición por un grupo de posibilidades dejando que otro colapse, la hablante ejerce sus propias opciones en cuanto al formato, ángulo y datos a incluir en su escritura. La observación, en el ejemplo macroscópico del felino de Shrödinger, hace que las cosas sucedan. Y así lo entiende Janés cuando escribe que la poeta “acepta

96 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 91.

97 Clara Janés, *Orbes del sueño*, 93.

98 Eugene Wigner reconoció a Bohr como uno de los primeros en introducir la conciencia en la física cuántica, ver Juan Miguel Marín, “Mysticism in Quantum Mechanics: The Forgotten Controversy”, *European Journal of Physics* 30.4 (julio 2009): 807.

este hecho y alcanza la serenidad que otorga el desconocimiento-conocimiento elegido”⁹⁹. Entiende así que el conocimiento nunca será absoluto ni estático.

En “The Philosophical Significance of the Idea of Complementarity” y en otros escritos, como en su artículo sobre Kepler, Pauli hace hincapié en la diferencia entre la proximidad del observador con el objeto en la física cuántica y el observador “distanciado” y pasivo en la física clásica. Esta situación le llevó a considerar la necesidad de extender el sistema de conocimiento para incluir cuestiones psicológicas relacionadas con la conciencia e, incluso, con el misticismo y las filosofías orientales. El efecto de la observación es tal, según Pauli, que da lugar a una transformación [Wandlung] semejante a la que se produce en la alquimia. Una transformación semejante también tiene lugar a nivel psicológico, pues el conocimiento que trae consigo la observación, en el sentido de hacer consciente algo que antes no lo era, produce un efecto evidente en el inconsciente. Por eso sugirió la posibilidad de llegar a un tipo de unidad psíquico-física, abriendo la ciencia a un nuevo tipo de conocimiento directamente conectado con el principio de complementariedad de Bohr, es decir, que dos elementos contrarios se complementen. Pauli concluye, entonces, que la interioridad y el mundo exterior se rigen por las mismas leyes cósmicas¹⁰⁰.

Janés ha venido practicando la propuesta de Pauli desde los comienzos de su escritura. La incorporación de temas, teoremas, principios y ecuaciones científicas a la escritura poética refleja su convicción de que los acercamientos científicos y poéticos se complementan, y de que evidentemente se dan la correspondencia y congruencia (zur Deckung kommen) de que habla Pauli, y que ella misma señala ya en varios escritos entre imágenes interiores pre-existentes que venimos almacenando desde el nacimiento y objetos del mundo exterior. Y sus citas y referencias a autores de muy diferentes culturas cumplen el deseo de Pauli de que el Occidente debiera responsabilizarse de fundir sus tradiciones con las del Este para así lograr una unidad de lo racional / crítico con lo irracional / místico¹⁰¹. En *La palabra y el secreto* Janés cita al biólogo Bose, quien ya en 1917 dijo que hay “sentimientos” en la célula lo cual, de ser así, implicaría que espíritu y materia son aspectos del mismo proceso,

99 Clara Janés, “Poética de la rebelde ebriedad”, 74.

100 Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, 22-24, 33-34.

101 Véase, por ejemplo, su “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila”, 15. También Wolfgang Pauli, *Writings on Physics and Philosophy*, 126, 139.

corroborando las teorías de Bohr y Pauli sobre las correspondencias entre el plano psíquico y el físico¹⁰².

Orbes del sueño describe la trayectoria de la hablante indagando en el enigma del universo. Al adentrarse de lleno en la totalidad de las cosas, experimenta en su proximidad mediante el sueño y la música y atiende a la presencia de variables ocultas que espera le permitan acceso a nuevas formas de conocimiento. De ahí percibe breves epifanías de iluminación sobre la trama cósmica y su constitución a la vez que constata la relatividad de ese conocimiento y la levedad de la existencia misma. Ya no hay un centro al que aferrarse sino una multiplicidad de opciones cósmicas, de universos infinitos donde quizá sean los números, y el cero, en particular, los que ofrezcan transparencia y alguna certeza a la que aferrarse. Pero los números se mantienen indescifrables y los límites entre sujeto y objeto solo conducen a una mayor paradoja porque todo queda enredado en la telaraña cósmica. La creciente expansión del universo amenaza con romper los lazos que mantienen la red cósmica y sus vibraciones, lo que conduce a experimentar con sistemas nuevos de medición, como la supersimetría. Es el cosmos mismo el que mediante las bifurcaciones se autoorganiza evitando su destrucción. La búsqueda de conocimiento llega así a reconocer el azar y la espontaneidad en el cosmos y su funcionamiento. A diferencia de Sor Juana, en cuyo honor Janés escribió *Orbes*, el resultado de un conocimiento parcial y limitado no es fuente de desengaño, como lo fue para la mexicana, sino algo positivo pues revela la continuidad del deseo de conocer donde reside el movimiento, la vida. Janés entiende que los sentidos son receptores abiertos y que a través de las sensaciones todo llega a la conciencia creándose un mundo interior que es reflejo del exterior. Reconoce, así, la necesidad de un conocimiento complementario entre los contrarios de razón e inconsciente, exterior e interior, cosmos y sujeto, conocimiento que confirma la complementariedad en el principio de Niels Bohr.

102 Clara Janés, *La palabra y el secreto*, 11.

Bibliografía

- Barad, Karen. *Meeting the universe halfway : quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham y Londres: Duke University Press, 2007.
- Bohm, David. "On Bohr's views concerning the quantum theory". En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French A.P. y P. J. Kennedy, 153-159. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.
- Bohm, David. "On the role of hidden variables in the fundamental structure of physics". *Foundations of Physics* 26.6 (Junio 1996): 719-786.
- Bohm, David. *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge y Keagan Paul, 1981.
- Bohr, Niels. *Atomic physics and human knowledge*. New York: John Wiley & Sons, Inc. 1958.
- Caro, Manuel J. y John W. Murphy, eds. *The world of quantum culture*. Westport, Connecticut: Praeger, 2002.
- Ciplijauskaitė, Birutė. "Magia y misterio en Clara Janés". En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado por Anne M. Pasero, 110-115. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Faszer-McMahon, Debra. "Explorando los signos del yo en *Espacios traslúcidos*". En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado por Anne M. Pasero, 145-151. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- French A. P. y P. J. Kennedy, eds. *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Gala, Candelas. *Creative cognition and the cultural panorama of twentieth-century Spain*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Gamoneda, Antonio. "Presentación de *Los números oscuros*". En *Clara Janés. El fuego Invisible*, editado por Anne M. Pasero, 154-157. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Hayles, N. Katherine. *The cosmic web. Scientific field models & literary strategies in the 20th Century*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1984.
- Heisenberg, Werner. "Reminiscences from 1926 and 1927". En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French y P. J. Kennedy, 163-171. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

- Janés, Clara. *Estructuras disipativas*. Barcelona: Tusquets, 2017.
- Janés, Clara. *La blanca forma de la fuga*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2015.
- Janés, Clara. *Movimientos insomnes. Antología poética (1964-2014)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- Janés, Clara. “Las ecuaciones de la poesía: para una lectura de *Orbes del sueño*.” En *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés / Secrets and Truths in the Texts of Clara Janés*, editado por Nadia Mékouar-Hertzberg, 3-28. Bern: Peter Lang, 2014.
- Janés, Clara. *Orbes del sueño*. Madrid: Vaso roto, 2013.
- Janés, Clara. *Variables ocultas*. Barcelona: Vaso roto, 2010.
- Janés, Clara. “La vida, los libros”. En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado por Anne M. Pasero, 19-31. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Janés, Clara. “Poética de la rebelde ebriedad”. En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado por Anne M. Pasero, 69-74. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Janés, Clara. “Discurso de recepción del Premio Nacional de las Letras Españolas Teresa de Ávila”. En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado por Anne M. Pasero, 9-18. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Janés, Clara. *Los números oscuros*. Madrid: Siruela, 2006.
- Janés, Clara. *La palabra y el secreto*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- Janés, Clara. *Jardín y laberinto*. Madrid: Debate, 1990.
- Janés, Clara. “Mi homenaje a Sor Juana”. Texto enviado por la autora.
- Jones, R. V. “Complementarity as a way of life”. En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French y P.J. Kennedy, 320-324. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Kothari, D. S. “The complementarity principle and eastern philosophy”. En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French y P.J. Kennedy, 325-331. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

- MacKinnon, Edward. "Bohr on the foundations of quantum theory". En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French y P.J. Kennedy, 101-120. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Marín, Juan Miguel. "Mysticism in quantum mechanics: the forgotten controversy". *European Journal of Physics* 30.4 (julio 2009): 807-822.
- Nicolescu, Basarab. *Teoremas poéticos*. Fotografías de Karl Blossfeldt. Selección y traducción de Clara Janés. Madrid: salto de página, 2013.
- Nicolescu, Basarab. *Manifesto of transdisciplinarity*, tr. Karen-Claire Voss. Albany: State University of New York Press, 2002.
- Ortega, Antonio. "El arco y la flecha: ciencia y poética en la escritura de Clara Janés". *Épistemocritique* 16 (octubre 30, 2017), <http://epistemocritique.org/category/la-revue/volume-16-vers-une-epistemocritique-hispanique/>
- Pasero, Anne. "La autobiografía como expresión singular posmoderna: Jardín y laberinto." En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado por Anne M. Pasero, 116-127. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Pauli, Wolfgang. *Writings on Physics and Philosophy*. Editado por Charles P. Enz y Karl von Meyenn. Traducido por Robert Schlapp. Berlin: Springer-Verlag, 1994.
- Petersen, Aage. "The Philosophy of Niels Bohr". En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French y P.J. Kennedy, 299-310. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers. *The end of certainty. Time, chaos, and the new law of nature*. New York: The Free Press, 1997.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers. *Order out of chaos. Man's new dialogue with nature*. Toronto: Bantam Books, 1984.
- Sarquís, Jorge y Jacob Buganza. "La teoría del conocimiento transdisciplinar a partir del *Manifesto* de Basarab Nicolescu". *Fundamentos en Humanidades* 10.1 (19, 2009): 43-55.
- Scaramuzza Vidoni, Mariarosa. "Poesía y misterio en Clara Janés". En *Clara Janés. El fuego Invisible*, editado por Anne M. Pasero, 158-170. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.

- Schmelzer, Felix K. E. “‘Vibra el vacío’: interpretación de un poema de Clara Janés, a partir de la física cuántica”. *Wort und Zahl. Palabra y número*, 219-230. Heidelberg: Universitätsverlag, 2015.
- Siles, Jaime. “Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras”. En *Movimientos insomnes. Antología poética (1964-2014)*, por Clara Janés, editado por Jaime Siles, 7-39. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2014.
- Villena, Luis Antonio de. “Esencias materiales (sobre el libro *Fractales*)”. En *Clara Janés. El fuego invisible*, editado Anne M. Pasero, 130-131. Ávila: Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- Wheeler, John A. “Physics in Copenhagen in 1934 and 1935”. En *Niels Bohr. A Centenary Volume*, editado por A. P. French y P. J. Kennedy, 221-226. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.
- Wilson, Jennifer. “Quantum aesthetics and art history”. En *The World of Quantum Culture*, editado por Manuel J. Caro y John W. Murphy, 89-115. Westport, Connecticut: Praeger, 2002.

Vicente Luis MORA

Investigador independiente, Málaga

vicenteluis mora@yahoo.es

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-2718-4685>

Recibido: 31/03/2019 - Aceptado: 17/06/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Mora, Vicente. "La máquina como exoconciencia literaria en algunas obras de César Aira, Mario Levrero y Ricardo Piglia". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 6, (2019): 57-93.
<https://doi.org/10.25185/6.3>

La máquina como exoconciencia literaria en algunas obras de César Aira, Mario Levrero y Ricardo Piglia

Resumen: Desde los comienzos de la literatura, existe un profundo vínculo entre los seres humanos y los androides imaginarios. La presencia de este antiguo motivo en la literatura actual no debe entenderse como extraordinaria, desde el momento en que estas máquinas en los tiempos presentes están involucradas en discusiones científicas y filosóficas de ámbito mundial acerca de los límites éticos de la Inteligencia Artificial y la verdad efectiva de sus escalas de cognición y alerta. La principal idea de este artículo es que existe una buena base para suponer que nuestros fundamentos perceptivos y racionales son perfectamente reproducibles y desarrollables por las máquinas, no sólo desde el punto de vista de las teorías neurocientíficas que defienden la cognición expandida o distribuida, sino también en la imaginación de algunos escritores latinoamericanos como Mario Levrero, (*La máquina de pensar en Gladys*), César Aira (en varios libros, especialmente *El pequeño monje budista*) y Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*). Estos autores parecen explorar la posibilidad de una *exoconciencia* ficticia.

Palabras clave: cognición, narrativa rioplatense, Aira, Piglia, Levrero.

The Machine as Literary Exoconsciousness in Works of César Aira, Mario Levrero and Ricardo Piglia

Abstract: From the very beginning of Literature, there's a deep link between human beings and imaginary androids. The presence of this ancient topic in nowadays literature should by no means be regarded as extraordinary, insofar those machines in current times are involved in worldwide scientific and philosophical discussions about the ethical limits of Artificial Intelligence and the trueness and scales of their cognition and awareness. The main idea of this paper is that there are good grounds to suppose that our perceiving and reasoning skills are indeed reproducible and developable by machines, not only in the view of neuroscientific theories that maintain expanded or distributed cognition, but also in the imagination of some Latin-American writers, such as Mario Levrero (*La máquina de pensar en Gladys*), César Aira (in many books, especially in *El pequeño monje budista*) and Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*). Those authors seem to explore the possibility of a fictitious *exoconsciousness*.

Keywords: Cognition, Rioplatense Narrative, Aira, Piglia, Levrero.

A máquina como exoconciencia literária em algumas obras de César Aira, Mario Levrero e Ricardo Piglia

Resumo: Desde o início da literatura, existe um vínculo profundo entre seres humanos e andróides imaginários. A presença desse motivo antigo na literatura atual não deve ser entendida como extraordinária, a partir do momento em que essas máquinas nos dias atuais estão envolvidas em discussões científicas e filosóficas em todo o mundo sobre os limites éticos da Inteligência Artificial e a verdade efetiva da sua cognição e escalas de alerta. A idéia principal deste artigo é que existe uma boa base para supor que nossos fundamentos perceptivos e racionais sejam perfeitamente reproduzíveis e desenvolvíveis por máquinas, não apenas do ponto de vista das teorias neurocientíficas que defendem a cognição expandida ou distribuída, mas também na imaginação de alguns escritores latino-americanos, como Mario Levrero, (*La máquina de pensar en Gladys*), César Aira (em vários livros, especialmente *El pequeño monje budista*) e Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*). Esses autores parecem explorar a possibilidade de uma exoconciencia fictícia.

Palavras-chave: Cognição, Narrativa Rio-platense, Aira, Piglia, Levrero.

*Me siento materia y pensamiento al mismo tiempo,
a la vez que ignoro lo que es la una y el otro.*

Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet* (1881)

*una mente que estaba fuera de la cabeza,
lo mismo que el cuento*

César Aira, *El vestido rosa* (1984)

1. El cerebro como máquina y la contextualización de procesos.

En algún lugar definimos la conciencia como “nuestra interfaz con el Umwelt o espacio perceptible”¹, a partir de una versión actualizada desde la ciencia y la filosofía del antiguo concepto de Jakob von Uexküll. Si las máquinas tuvieran conciencia, esta conciencia maquina sería en puridad una interfaz con la interfaz entre los hombres y lo perceptible, es decir, una interfaz de segundo grado o especular, como luego veremos. Desde que comenzaron a existir los autómatas se establecieron comparaciones con el ser humano en diversos sentidos, y no es casual que un filósofo aficionado a los artefactos antropomorfos, como Descartes —quien ordenó construir, según la leyenda², una réplica de Francine, su hija fallecida—, estableciera su conocido parangón entre el pensamiento humano y el de los androides en varias obras, por ejemplo en las *Méditations*, el *Traité de l’homme*, las *Les Passions de l’âme* y, sobre todo, en su *Discours de la Méthode* (1637):

Et je m’étais ici particulièrement arrêté à faire voir que, s’il y avait de telles machines qui eussent les organes et la figure extérieurs d’un singe ou de quelque autre animal sans raison, nous n’aurions aucun moyen pour reconnaître qu’elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux; au lieu que, s’il y en avait qui eussent la ressemblance de nos corps et imitassent autant nos actions que moralement il serait possible, nous aurions toujours deux moyens

1 Vicente Luis Mora, “La narrativa española contemporánea contra el nuevo realismo (y sobre el viejo)”, en *Nueva literatura / Nuevo realismo. Caminos de la literatura española actual*, ed. Lia Ognò (Firenze: Editoriale Le Lettere, 2018), 95.

2 Sonia Bueno Gómez-Tejedor y Marta Peirano, *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres* (Madrid: Impedimenta: 2009), 32.

très certains pour reconnaître qu'elles ne seraient point pour cela des vrais hommes. Dont le premier est que jamais elles ne pourraient user de paroles ni d'autres signes en les composant, comme nous faisons pour déclarer aux autres nos pensées. Car on peut bien concevoir qu'une machine soit tellement faite qu'elle en profère quelques-unes à propos des actions corporelles qui causeront quelques changements en ses organes, comme si on la touche en quelque endroit, qu'elle demande ce qu'on veut lui dire; si en un autre, qu'elle crie qu'on lui fait mal, et choses semblables; mais non pas qu'elle les arrange diversement pour répondre au sens de tout ce qui se dira en sa présence, ainsi que les hommes les plus hébétés peuvent faire.³

Esta visión sobre las máquinas era consecuencia, por supuesto, del dualismo de Descartes, al diferenciar entre la maquinización animada de los cuerpos y las potencias superiores del lenguaje y la comprensión, radicadas en el alma. Como recuerda Aguilar, “La proliferación de autómatas en estos siglos que eran presentados en la Academia de las Ciencias de París, ofrecieron tanto a Descartes como a La Mettrie” —otro pensador fascinado con la metáfora androide— “la posibilidad de comparación entre el humano y la máquina [...] guiado por el objetivo de eliminar al alma como agente causante del movimiento corporal, ya que la máquina”, según Aguilar, “da cuenta de la actividad del cuerpo y el alma sólo explica las facultades superiores”⁴. La diferencia ontológica explica, según la visión dualista, la diferencia funcional, de forma que cualquier autómata es una mala imitación del ser humano y su raciocinio una simulación del propio de éste. Desde el punto de vista inverso, no faltan las perspectivas filosóficas o literarias que intentar dar una visión mecánica del ser humano, incluida su mente⁵, borrando en parte la distinción entre los artefactos técnicos y los biológicos.

Aunque este debate es prácticamente inabarcable, por la enorme bibliografía tanto científica como filosófica, debemos centrar al menos algunas posturas relevantes en la neurociencia actual. La primera de ellas, visible en un artículo de N. Katherine Hayles y James A. Pulizzi (2010), intenta reunir lo

3 René Descartes, *Œuvres et lettres*, ed. A. Bridoux (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953), 164—165.

4 María Teresa Aguilar, “Descartes y el cuerpo-máquina”, *Pensamiento* 66 n° 249 (2010): 769.

5 “Y qué es este yo? No se trata de una parte especializada de los circuitos neurales, sino más bien el usuario final de un sistema operativo. Tal como lo expresa Daniel Wegner, en su revolucionario libro *The Illusion of Conscious Will* (2002), ‘nos es totalmente imposible saber (ni hablemos ya de hacer un seguimiento) la enorme cantidad de influencias mecánicas en nuestro comportamiento porque habitamos en una máquina extraordinariamente compleja’”, Daniel Dennett, *De las bacterias a Bach. La evolución de la mente*, trad. Marc Figueras (Barcelona: Ediciones Pasado y presente, 2017), 307.

que en 1948 Claude Shannon y Warren Weaver habían separado: información y sentido. “The long-standing split between mechanism and meaning within the brain was now mirrored by a split without, between information as a technical term and the meanings that messages are commonly thought to convey”⁶. Las investigaciones de Shannon y Weaver comenzaban en los años cincuenta del pasado siglo a atisbar la profundidad de los procesos precognitivos e inconscientes que, con los años, se ha demostrado que sustentan la mayor parte de la actividad cerebral, que funciona de “incógnito”⁷, precisamente para que podamos dedicar nuestra consciencia a aquello que consideremos importante en cada momento. Para Hayles y Pulizzi, sin negar esta dimensión, es importante retener la noción de contexto, pues es la que marcará el sentido de la información en cada lugar al que llegue, incluyendo por supuesto el sentido artístico: “one person’s noise is another’s music”⁸, dicen, con razón. En sus teorías, que siguen de cerca las investigaciones de Francisco Varela o Evan Thompson sobre los fundamentos biológicos de la conciencia⁹, los contextos son relevantes porque la misma información puede ser procesada de diferentes maneras, para lo cual ponen el ejemplo de una misma información que aparece en la pantalla del ordenador: el ser humano que lee esos datos los procesa de una forma absolutamente distinta a como lo hace el aparato, aunque ambos sistemas de procesamiento están “emparejados”¹⁰ en ese instante. En una línea próxima al sistema de conciencia *extendida*, descrito por Andy Clark en *Supersizing the Mind* (2008), Hayles y Pulizzi defienden la posibilidad de unos contextos *heterárquicos* encarnados, flexiblemente conectados entre sí (“heterarchical embedded contexts flexibly networked together”¹¹), entendiendo por heterárquico una alternativa a lo jerárquico, sin pretensión de primacía en los procesos. Estos contextos no sólo coexisten dentro de la mente, sino que están en relación con la integridad del cuerpo y con el entorno. De este modo llegan a una de sus conclusiones clave:

contexts are not objects with properties or containers for information but rather complexly cross-linked frameworks of relations that loosely structure experience and knowledge. Patterns and meaning-making do not exist only inside individual brains but

6 N. Katherine Hayles y James A. Pulizzi, “Narrating consciousness: Language, media and embodiment”, *History of the Human Sciences* 23, n° 3 (2010): 132.

7 David Eagleman, *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*, trad. Damià Alou (Barcelona: Anagrama, 2013).

8 Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 132.

9 Hernán Silva, “Francisco Varela y su aporte a las ciencias cognitivas”, *Revista chilena de neuro-psiquiatría* 39, n° 4 (2001).

10 Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 134.

11 Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 136.

rather arise from the participation of embodied sensory —perceptual-cognitive biological systems in wider social and technical networks.¹²

Conclusión que les permite atar sus premisas con la teoría de la co-evolución del lenguaje y la mente de Terrence Deacon, quien apunta a la mutua influencia entre ambas esferas, conforme han ido desarrollándose históricamente: “Languages have adapted to human brains and human brains have adapted to language”¹³. De lo que Hayles y Pulizzi deducen su siguiente hipótesis: “consciousness and language are coupled together in spiraling co-evolutionary processes”; consecuentemente, “consciousness should be understood as processes enacted within flexible and changing networks of relations created by internal and external contexts coupled together rather than as distinct, autonomous system with their own structures and procedures”¹⁴. De esta forma, la información categorizable como ruido puede ser procesada por la conciencia como patrón o modelo (*pattern*), de forma que se diluyen las fronteras entre lo exterior y lo interior, y lo *mental* puede adoptar la forma de una información exterior, la mediática por ejemplo, y pasar a ser naturaleza humana *mediada* sin problemas¹⁵. Pese a que la tecnología, salvo casos de implantes, no es tan natural en nuestro cuerpo como puede serlo la laringe, según su propio ejemplo, no dudan en aseverar que “Language, like technologies conventionally considered media, operates within the networks linking body/brain to the environment, while simultaneously making the body/environment distinction operational through its discursive formations”¹⁶. Existe, a juicio de Hayles y Pulizzi, un *continuo informativo* entre la mente y el exterior mediático que, según estos autores, se diluye en los extremos, pero que se resiste a la escisión en sus zonas medias de interrelación. Quienes llevamos dentro de los ojos lentes de contacto para poder visualizar el mundo creemos entender bien esta zona media entre lo humano y lo tecnológico, que el cerebro resuelve sin confusión ni interferencias. Y, en la órbita de Michel Serres, los autores acaban considerando que los objetos son entidades comunicativas, cada uno a su manera, de forma que pueden entenderse como sujetos en cierta forma, de nuevo dinamitando la tradicional conformación entre dentro y fuera de lo humano que desean

12 Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 136.

13 Terrence Deacon, *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain* (New York: Norton, 1998), 122.

14 Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 138.

15 De ahí que sostengan que “in conversation with these philosophic and discursive contexts, we propose the view that language is the most naturalized of media technologies”, Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 137.

16 Hayles y Pulizzi, “Narrating consciousness”, 138.

superar mediante su visión de los contextos heterárquicos. Para resumir la visión de esta postura, podría decirse que “En la coevolución la relación entre cognición y artefactos no es una relación unívoca, sino una transformación mutua entre artefactos, prácticas, usuarios y tareas, insertos en una ecología artefactual”¹⁷. Un ecosistema en el que los procesos de raciocinio podrían extravasarse y pasar a otros entornos, siempre que puedan encontrar el contexto informacional adecuado.

Frente a estas visiones más abiertas, denominadas a veces *materialistas*, donde podíamos incluir ópticas como las defendidas por los partidarios de la cognición distribuida o de la cognición expandida, se mantienen perspectivas más naturalistas, reacias al esquema informativo, defensoras de un solo tipo de cognición humana natural, que se va extendiendo como réplica o *projectando* en otras esferas, sin que exista la posibilidad de las citadas intermediaciones. Uno de los casos más conocidos es el del filósofo John R. Searle, que planteó su famoso ejemplo de la “habitación china”¹⁸ para criticar irónicamente el funcionamiento de los ordenadores y precisar la inoportunidad del símil cibernético para parangonar el funcionamiento del cerebro. En las líneas más actuales de cognición exclusivamente humana, opuestas a los modelos expandidos, se sostiene que hay modelos de procesamiento detectables, como explica el psicólogo cognitivo Stanislas Dehaene:

La psicología ingenua o popular se pregunta cómo tomamos decisiones; la nueva teoría indica cómo las decisiones se forman en nuestro interior, mediante un espontáneo quiebre de simetría en redes neuronales estocásticas y metaestables. En esta teoría emergente, las leyes psicológicas de cronometría mental se deducen de la física estadística de redes neuronales y —en una primera aproximación— estas producen el algoritmo óptimo de toma de decisiones que fundamentó Turing por primera vez. En suma, la evolución dotó a nuestras redes cerebrales de una dinámica que se acerca a la estadística de un observador ideal.¹⁹

Pero que hayamos sido capaces de detectar patrones de funcionamiento en nuestro cerebro no significa, para estas posturas naturalistas, que seamos capaces de reproducirlos de forma exterior a la mente; según los defensores

17 Ismael Apud, “¿La mente se extiende a través de los artefactos? Algunas cuestiones sobre el concepto de cognición distribuida aplicado a la interacción mente-tecnología,” *Revista de Filosofía* 39, n° 1 (2014): 158.

18 John R. Searle, “Minds, Brains and Programs,” *Behavioral and Brain Sciences* 3 (1980).

19 Stanislas Dehaene, *En busca de la mente*, trad. Luciano Padilla Gómez (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018), 78.

de esta visión, no podemos crear pensamientos complejos en los que la parte consciente del razonamiento no se vea afectada por la inconsciente —entre otras cosas, por el desconocimiento que aún tenemos de nuestro inconsciente—, y ni la intuición ni los resabios “reptilianos” que a veces condicionan o predeterminan nuestro modo de pensar pueden reproducirse en un chip. Precisamente porque la arquitectura cerebral “no tiene parecido alguno con la de una computadora clásica”²⁰, no puede replicarse en un artefacto electrónico o cibernético. Es decir, lo que habría serían *simulacros* de conciencia²¹ injertados en otros sistemas, puesto que las teorías argumentativas entienden imposible la posibilidad de enseñar a razonar a entes no humanos y culturalmente desarraigados²², por mucho que se les dote de contextos. Otra de las principales diferencias entre el razonamiento maquinal y el humano es la imposibilidad cerebral de tomar decisiones en paralelo o de forma simultánea²³, algo que sí puede hacer cualquier máquina programada para ello. Una tercera y fundamental diferencia sería el pensamiento intuitivo, aunque aquí la diferencia es a su vez más *intuitiva* que demostrable, no porque las máquinas puedan tener intuición, que no pueden de momento, sino porque no hemos sido capaces aún de descifrar por completo los límites y formas de funcionamiento de la intuición humana, cuyos confines últimos están aún por explorar.

Lo relevante ahora de estas posturas, poco conciliables, sobre la conciencia humana no es cuál es más acertada o verosímil, sino cuál adoptan los escritores que estudiaremos con posterioridad, que han elegido para sus narraciones la idea de ficticias *exoconciencias*, un concepto que vamos a estudiar de forma sumaria antes de adentrarnos en las obras.

La exoconciencia y la máquina como posible exoconciencia

En la versión de 1780 del *Diccionario de la lengua castellana* de la R.A.E. aparecía la palabra “excogitar” como sinónimo de inventar, que allí significaba “Discurrir ingeniosamente algún artificio, u otra cosa de nuevo”, añadiendo:

20 Stanislas Dehaene, *En busca de la mente*, 33.

21 John Searle, *El redescubrimiento de la mente*, trans. Luis Valdés Villanueva (Barcelona: Crítica, 1996), 59.

22 Cathal O'Madagain, “Is Reasoning Culturally Transmitted?”, *Teorema. Revista Internacional de Filosofía* 38, n° 1, (2019).

23 Dehaene, *En busca de la mente*, 93-94.

“Y en este sentido se suele decir: lo inventó de su cabeza”²⁴. En el diccionario actual, se define excogitar como “Hallar o encontrar algo con el discurso y la meditación”, y es una forma verbal poco utilizada. Sin embargo, podría ser reactualizada como término para referirse a aquellos razonamientos exteriores a la “cabeza” humana, pero programados o desarrollados por humanos para un sistema o programa externo.

Son varios los autores dentro de la literatura neurocientífica que describen la posibilidad de una conciencia *expandida*²⁵, y, en algunos casos, de un exocerebro²⁶, capaz de excogitar. Según Clark,

According to extended, the actual local operations that realize certain forms of human cognizing include inextricable tangles of feedback, feedforward, and feed-around loops: loops that promiscuously criss-cross the boundaries of brain, body, and world. The local mechanisms of mind, if this is correct, are not all in the head. Cognition leaks out into body and world.²⁷

Las teorías de la conciencia expandida consideran, por un lado, que hay más mente que la que existe en el cerebro, por un lado, lo que ya está fuera de discusión desde que se detectaron neuronas en el sistema nervioso y el estómago; por otro lado, sostienen que las personas externalizan o extienden a objetos y entidades fuera del cuerpo varias de sus funciones cerebrales —por ejemplo la memoria, depositada en parte en nuestros terminales electrónicos, o nuestra capacidad algebraica, confiada a las calculadoras—; en tercer lugar, las teorías llamadas “panpsiquistas”²⁸ creen que hay otros animales, plantas e incluso objetos dotados de conciencia; y, en algunos casos, también entienden que los procesos cognitivos son, en contra de las opiniones antes apuntadas, reproducibles en mecanismos o artefactos creados artificialmente, dotados de su propio lenguaje —entendiendo por tal el código binario²⁹ o la escritura de código informático— y de sus propias estructuras de pensamiento. En

24 VV.AA., *Diccionario* (Madrid: Real Academia de la Lengua, 1780), 560.

25 Andy Clark, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action and Cognitive Extension* (New York: Oxford University Press, 2008).

26 Roger Bartra, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica / Pre-Textos, 2007), 24.

27 Andy Clark, *Supersizing the Mind*, xxxviii.

28 Colin McGuinn, “All Machine and No Ghost?” *New Statesman*, 20 de febrero, 2012, <https://www.newstatesman.com/ideas/2012/02/consciousness-mind-brain>

29 “[...] el binarismo sería él también metalenguaje, una taxonomía particular destinada a ser arrastrada por la Historia, de la cual habría sido un momento preciso”, Roland Barthes, *La aventura semiológica*, trans. Ramón Alcalde (Barcelona: Paidós, 1993), 72.

este último supuesto hablaríamos de excogitación en sentido estricto, aunque exoconciencias serían todas las apuntadas. Algunos de estos autores se apoyan en la creencia, también descrita arriba, de que la mente es una máquina —como apuntó en *Camera lúcida* Salvador Elizondo³⁰—, lo que vale como metáfora literaria, pero no como teoría científica, según la visión que parece mayoritaria entre los estudiosos³¹. Pero no podemos evitar, por la trascendencia que en la actualidad tienen las cuestiones relativas a la Inteligencia Artificial y la ética de las máquinas, ser conscientes del poder que en el imaginario sociocultural tienen estos asuntos, como explica Amelia Gamoneda:

Y esta cuestión —la de la conversión de la materia en mente o el surgimiento de la conciencia— que se ha abordado desde terrenos tan aparentemente distantes como el de la filosofía —la conversión de lo sensible en inteligible— o el de la Inteligencia Artificial —donde se trata, por ejemplo, de producir en la máquina lenguaje con arraigo experiencial— resulta ser también (al menos desde el siglo XIX) el proyecto esencial de lo poético.³²

Y también de lo narrativo, como puede verse en algunos ejemplos muy recientes, como en la novela de Germán Sierra *The Artifact* (2018), originalmente escrita en inglés, en la que por desgracia no podemos ahondar, pero que contiene sugerentes reflexiones al respecto³³. Pasamos a los autores rioplatenses que son el objeto central de análisis en este texto.

30 “¿Qué es la mente humana si no una máquina generadora de figuras y de ídolos y la poesía la operación por la que esas imágenes se vuelven reales y permanentes? ¿Quién no ha caído en la tentación de hacer imágenes y de labrar ídolos, de ‘hacer figuraciones’, de *escribir*, aunque sea el propio nombre, figura mínima de nuestra identidad?”, Salvador Elizondo, *Camera lúcida* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 134.

31 Steven Pinker, *La tabla rasa*, trans. Roc Filella (Barcelona: Paidós, 2003), 64—65.

32 Amelia Gamoneda, *Del animal poema. Olvido García Valdés y la poética de lo vivo* (Oviedo: KRK Ediciones, 2016), 80-81.

33 Por ejemplo, Germán Sierra, *The Artifact* (Lawrence, Kansas: Inside the Castle, 2018), 115.

2. Exoconciencias maquinales en Aira, Piglia y Levrero

*Lo exhiben ahora en una vitrina más chica;
tiene el pecho abierto y los engranajes y las rueditas
de reloj parecen el dibujo de un alma.*

Ricardo Piglia³⁴

Para no extender demasiado el razonamiento previo a las obras que vamos a estudiar, habría que hacer una distinción entre diversas máquinas literarias. En primer lugar, estarían todos esos supuestos en que los textos funcionan como máquinas generativas, en virtud de las asociaciones y símbolos utilizados por el autor para producir ese efecto de automatismo y proliferación; en segundo lugar encontramos las máquinas presentes en una narración —por lo común de género fantástico o de ciencia ficción— en que se describe un artefacto —*arte factum*— de gran importancia para la historia, y que, en los mejores casos, guarda relación con la propia trama, tanto semántica como formal; en tercer lugar, cabe hablar de los autómatas literarios, entendidos como personajes artificiales —aunque, en puridad, *todos* los personajes son fruto del artificio, como recuerda Mesa Gancedo³⁵—. Los textos que vamos a analizar en este artículo gozan de las tres características, con la excepción de los brevísimos cuentos de Levrero, cuya extensión imposibilita el total cumplimiento de las características expuestas. Dejamos fuera, obviamente, todo lo relacionado con las sistemas o artefactos reales creados *para escribir*, desde las máquinas de Raimon Llul y Atanasius Kircher hasta los *softwares* de

34 Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (Barcelona: Anagrama, 2003), 112.

35 “[...] existe una diferencia sustancial entre los personajes ‘artificiales’ y los personajes ‘humanos’ que conviven en el relato: mientras que éstos aparecen y actúan en el mundo narrativo sin necesidad de justificación, los personajes artificiales padecen un mayor grado de ficcionalización puesto que son creados por los primeros, circunstancia que, por lo general, queda reflejada en el discurso. Es más, cabe ya anticipar que la presencia de personajes artificiales suele incidir en el grado de conciencia metaliteraria que el relato ofrece. El ‘énfasis de inexistencia’ inducido por la presencia de criaturas artificiales en el relato parece ser correlativo de un ‘énfasis’ sobre la condición artificial de la creación de ese mismo relato y, así, esta peculiar ‘gente de fantasía’ se convertirá en excipiente que adensa la reflexión explícita sobre las condiciones del fabular.” Daniel Mesa Gancedo, “Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90”, *América Latina Hoy* 30 (2002): 160.

escritura automática, también definidos a veces como máquinas literarias³⁶, pero que tienen una consideración distinta a la aquí expuesta.

Las máquinas literarias tienen, al presentarse en un texto, varias funciones. La primera, expresar una idea de *modernidad* y al tiempo la crítica de la misma; la segunda, recuperar el mito de la figura humana como deidad creadora o demiurgo generador, presente en todas las culturas y con hondas raíces metafísicas o religiosas; y la tercera, y más importante, es que las máquinas literarias exploran históricamente la relación entre lo real y el simulacro de una forma autorreferencial, convirtiendo el texto en una extensión del conflicto entre realidad y ficción. Como explica Umberto Eco, la máquina, “bella y fascinante por sí misma, no ha dejado de suscitar en estos últimos siglos nuevas inquietudes que no nacen de su misterio, sino precisamente de la fascinación del engranaje que se pone al descubierto”³⁷. Eco cita a continuación diversos casos de “máquinas célibes” (Carrouges, Duchamp, Picabia, etc.), a los que cabe añadir otros supuestos donde se produce una singular *autonomía* del autómatas, presente primero en el futurismo y desarrollada después, como apunta Michel de Certeau a partir de algunos ejemplos conocidos:

Con la inauguración de una nueva práctica escrituraría, marcada en el cielo del siglo XVIII por la insularidad laboriosa de Robinson Crusoe, se puede comparar entonces su generalización tal como la representan las máquinas fantásticas cuyas figuras surgen, alrededor de los años 1910-1914, en las obras de Alfred Jarry (*Le Surréalisme*, 1902; *Le Docteur Faustroll*, 1911), Raymond Roussel (*Impressions d’Afrique*, 1910; *Locus Solus*, 1914), Marcel Duchamp (*Le Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1911-1925), Franz Kafka (*La colonia penitenciaria*, 1914), etcétera: mitos de un encierro en las operaciones de una escritura que se maquina indefinidamente y sólo se encuentra a sí misma. [...] Estas producciones tienen algo de fantástico no por la indecisión de algo real que harían aparecer en las fronteras del lenguaje, sino por la relación entre los dispositivos productores de simulacros y la ausencia de otra cosa. [...] El mito expresa el no lugar del acontecimiento, o un acontecimiento que no tiene lugar, si todo acontecimiento es una entrada o una salida. La máquina productora de lenguaje se desentiende de la historia, separada de las obscenidades de real, absoluta y sin relación con el otro ‘célibe’.³⁸

36 Belén Gache, *Escrituras nómades. Del texto perdido al bipertexto* (Gijón: Trea, 2006), 193—204.

37 Umberto Eco, *Historia de la belleza*, trans. María Pons Irazazábal (Barcelona: Debolsillo, 2008), 394.

38 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trans. Alejandro Pescador (México D.F.: Universidad Iberoamericana / IITESO, 2000), 162—163.

Se produce un salto cualitativo en estos ingenios literarios cuando adquieren tal autonomía que desarrollan una conciencia capaz de excogitar, sobre todo cuando la conciencia ya no es *derivada* —esto es, una extensión de la del creador—, sino cuando es *autónoma*, propia, con un conectoma³⁹ neuronal distinto o una inteligencia artificial independiente; una exoconciencia desarrollada, bien por el aprendizaje a partir de las “vivencias”, bien como fruto de la creación de otro autómatas. Una característica que, como señala Mesa Gancedo, no es infrecuente en la narrativa rioplatense:

El personaje artificial, artefacto antropomórfico hecho de palabras, se relaciona así con las «máquinas delirantes» que (a juicio de Pablo de Santis) protagonizan y hasta funcionan como metáfora ‘interna’ de numerosas ficciones argentinas recientes: Alberto Laiseca, César Aira, a veces Osvaldo Soriano o Ricardo Piglia, simulan construir sus textos como mecanismos autocreados, al margen de cualquier control ajeno al desarrollo de la ficción misma. En algunos casos privilegiados, el personaje-autómata o artificial surge como causa o producto de una desenfrenada actividad fabuladora.⁴⁰

De este modo, el problema de la cognición extendida se convierte en un tema literario, aunque sea de fondo, pues “la reflexión sobre los límites de la cognición supone preguntarnos hasta qué punto la mente se extiende sobre las herramientas empleadas”, según Ismael Apud, “y si podemos decir que las tecnologías utilizadas pueden ser catalogadas como parte intrínseca del proceso cognitivo”⁴¹. El *engranaje abierto* en estas narraciones es, pues, doble o triple: el humano y el del autómatas, expuestos en paralelo, a los que hay que sumar el propio engranaje narrativo, como se verá. A continuación, se exploran varios ejemplos de “preguntas aplicadas” sobre cognitividad, que abordan implícitamente la excogitación, planteadas desde el punto de vista literario, tomados de tres autores que puntualmente deciden escribir desde esas coordenadas: César Aira, Mario Levrero y Ricardo Piglia.

39 David Eagleman, *El cerebro. Nuestra historia*, trad. Damià Alou (Barcelona: Anagrama, 2017), 224.

40 Daniel Mesa Gancedo, “Avatares del personaje artificial”, 110.

41 Ismael Apud, “¿La mente se extiende”, 138.

2.1. El ejército de mutantes de César Aira

No era una metáfora: realmente estaba viendo.

César Aira, *El pequeño monje budista* (2005)

Es como si tu cerebro fuera una historia, y el mío no.

César Aira, *Dante y Reina* (2009)

El personaje del androide, del autómatas o cualquier tipo de máquina biológica o artefacto cognitivo no es difícil de hallar en la literatura de Aira. En su singular concepción, lo humano puede constituir un mecanismo y los mecanismos se antropomorfizan sin reparo, dentro de una poética narrativa que entra y sale de lo fantástico y del realismo con una naturalidad desbordante⁴². Por ejemplo, en *El congreso de literatura* (1997) Aira explica el funcionamiento del cerebro creativo como si fuera una válvula⁴³ —esto es, como mecanismo—; mientras que en *El sueño* (1998), estudiada por Mesa Gancedo, asistimos a la fabricación de unas ciber-monjas dotadas de su propia, si bien limitada, cognición. Aunque vamos a centrarnos en otra novela de Aira, *El pequeño monje budista* (2005), vale la pena apuntar que los procesos cognitivos son una preocupación constante en la obra del argentino, quizá porque toda su literatura, como hemos intentado mostrar en otro texto, es una máquina de pensar sobre sí misma⁴⁴. Entre otros ejemplos de metarreflexión podemos apuntar aquellos, como *Madre e hijo*, donde se reflexiona sobre “el cruce cerebro-cuerpo”⁴⁵ —o en *El congreso de literatura*⁴⁶—, o se comentan las conexiones sinápticas —en *Festival*⁴⁷—, o se describen procesos cognitivos *per se* —como en su obra *Entre los indios*: “Había un ritmo, que alternaba precipitaciones vertiginosas en las que las ideas se encadenaban unas con otras

42 Sandra Contreras, “Realismos, cuestiones críticas”, en *Realismos, cuestiones críticas*, ed. Sandra Contreras (Rosario: Universidad de Rosario, 2013), 14.

43 César Aira, *El congreso de literatura* (México: Ediciones Era, 2004), 29—30.

44 Vicente Luis Mora, “La literatura de César Aira explicada por ella misma”, *Diario de Lecturas*, 16 de diciembre, 2018, <https://vicenteluis Mora.blogspot.com/2018/12/la-literatura-de-cesar-aira-explicada.html>

45 César Aira, *Madre e hijo* (Buenos Aires: Bajo la luna, 2004), 37.

46 Aira, *El congreso*, 31.

47 César Aira, *Festival* (Buenos Aires: Mansalva, 2011), 60.

tan rápido que pasaban como visiones fugaces por su lóbulo frontal⁴⁸—, o se cuestiona la posibilidad de alterar quirúrgicamente la conciencia⁴⁹—un tema también tocado por Piglia en *La ciudad ausente*, como veremos—, o se diserta sobre la hiperactividad cerebral, aludida tanto en *El congreso de literatura*—“La hiperactividad cerebral se manifiesta dentro de mí (y la lengua es mi puente con el exterior) con mecanismos retóricos o cuasi retóricos”⁵⁰— como en *Las curas milagrosas del doctor Aira*⁵¹, entendida esa hiperactividad como una característica también aplicable a su técnica narrativa, basada en la rápida proliferación de hechos dentro de las tramas y de libros dentro de su producción literaria⁵². La mente es para los personajes de Aira la última Thule, cuando parece que todo se derrumba en las narraciones, como vemos en el final de *Cómo me hice monja*: “el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo me estaba pasando era la muerte”⁵³. Pero sin olvidar, por un lado, que su raciocinio no es “lógico”, en el sentido apuntado por Julio Premat: “El personaje típico en Aira observa el mundo pero no lo conoce, quiere descifrar lo elemental y lee mal, suscita la ficción por el desplazamiento de su lógica”⁵⁴; y sin obliterar, por otro, que en la visión alotrópica de sus personajes el cerebro es reconstruible y operable, sus características moleculares permiten manipularlo y trasladarlo a otro sistema como exoconciencia, como la Claudia de *El llanto*—“Claudia fue la base de mi reconstrucción. Ella fue mi personalidad extraviada en Varsovia, la maqueta

48 César Aira, *Entre los indios* (Buenos Aires: Mansalva, 2012), 98.

49 En *El ilustre mago* (2013), Aira relata el delirante encuentro entre el escritor/narrador en primera persona y un mago, que le propone una especie de contrato mefistofélico a cambio de hacerse dueño de su cerebro mediante una extraña operación. Éste es el resultado:

Ovando me había introducido en el sitio preciso donde mi cerebro podía emitir las ondas que combinadas con sus habilidades de mago le darían los poderes para dominar el mundo, su viejo anhelo de escritor fracasado. Al fin entendía cuál era su plan, y qué motivos lo movían. [...] La operación se inició con notas graves, tremendas. De la boca del mago salían figuritas planas fosforescentes que se encabalgaban en las ondas que brotaban incontinenti de mi cerebro y quedaban prendidas en la expansión, como broches de plástico en un tendedero. Cerré los ojos, incapaz de soportar la estética de esas configuraciones. Sólo sé que la acusación, cada vez más fuerte. [...] De la sorpresa del mago cerró la boca, y las figuritas que había salido de ella se desbarataron, lo mismo que mis ondas mentales. [...] Mi mente recobraba su autonomía (relativa) [...].” César Aira, *El ilustre mago* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013), 155—160.

50 Aira, *El congreso*, 30—31.

51 César Aira, *El llanto* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2003), 44—45.

52 “Mi provisión de ideas era inagotable. El problema estaba en la velocidad con que se consumían. No duraban nada. Sabían que ya venía otra a reemplazarlas, estaban conscientes de la volubilidad de la mente humana (la conocían por dentro). Se apuraban a despachar sus elementos y se disipaban. Por su misma proliferación, me condenaban a una vida vacía”; César Aira, *El gran misterio* (Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2018), 62—63; véase también Mora, “La literatura de César Aira explicada por ella misma”, 2018.

53 César Aira, *El pequeño monje budista* (Buenos Aires: Mansalva, 2005), 100.

54 Julio Premat, *Héroes sin atributos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 245.

recompuesta de mi cerebro, mi idioma, mi Argentina”⁵⁵— o el cerebro de Carlos Fuentes en *El congreso de literatura*. Por esa labilidad transformable, ese refugio mental no es más que aparente, dentro de una literatura más preocupada por el procedimiento y por el *mecanismo*⁵⁶, que por el resultado⁵⁷, donde siempre late la pregunta de “si hay otra forma de realismo posible”⁵⁸.

El libro de Aira que plantea más claramente la posibilidad de una exoconciencia es en *El pequeño monje budista* (2005). La mención al cerebro está presente ya en la cuarta línea de la novela, que comienza así: “Un pequeño monje budista estaba ansioso por emigrar de su país natal, que no era otro que Corea. Quería ir a Europa o América. El proyecto había venido incubándose en su cerebro desde su primera juventud”⁵⁹. El argumento presenta el encuentro de un diminuto monje coreano anónimo con dos turistas franceses: el fotógrafo Napoleón Chirac y la artista especialista en tapices Jacqueline Bloodymary. Asistimos a algunas andanzas del monje y a su presentación como personaje central; luego él y los turistas se conocen por casualidad ante la puerta del hotel de éstos y el monje acepta servir de guía, pero su verdadero propósito es conducirles a una especie de realidad paralela, con la excusa de llevarlos a templos fotogénicos y poco conocidos y, tras caer en un sueño durante el viaje⁶⁰, se quedan atrapados en esa pararealidad o simulación hologramática⁶¹, hasta que un enviado diplomático francés los rescata y les explica la verdadera situación:

—¿Nos puede explicar, señor de la Chaumière, quién era esa pequeña criatura?

Claro que podía, respondió su salvador. Nada más fácil, sobre todo porque ya había tenido que explicarlo varias veces. Para empezar, no era un ser humano como ellos, sino una creación digital en 3D. Era tan evidente, que no entendía cómo no se habían dado cuenta, aunque no debían sentirse demasiado culpables porque no eran los primeros en dejarse engañar. [...] Después de todo, no era tan difícil notarlo, porque el simulacro se delataba a sí mismo; en primer lugar, por las dimensiones, que no habían podido dejar de notar. Y si eso no bastaba, había una patente cualidad de inacabado en el personaje, que sus creadores habían dejado en el estadio de piloto. El trabajo

55 Aira, *El llanto*, 18.

56 César Aira, *Copi* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2003), 58.

57 Premat, *Héroes sin atributos*, 241.

58 César Aira, *Fragmentos de un diario en los Alpes* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002), 27.

59 César Aira, *Dante y Reina* (Buenos Aires: Mansalva, 2009), 7.

60 Aira, *El pequeño*, 41.

61 Aira, *El pequeño*, 45.

se había interrumpido a medio camino, por problemas contractuales y de comercialización; al quedar en esa fase de ‘borrador’, de esbozo sin pulir, el personaje tenía muy a la vista las huellas del proceso de su confección, y había que ser muy distraído o muy complaciente para no verlo.⁶²

Sin embargo, para el lector, el personaje del monje goza de una patente humanidad y de todos los atributos de la conciencia, pues se ha familiarizado con su particular excogitación desde el principio del libro, y durante setenta y ocho páginas ha ignorado por completo su singularidad. Por ello agradece que desaparecidos los turistas la narración vuelva al personaje central, presentándolo cansado tras el fracaso de su plan⁶³, humanizándolo de nuevo, de forma que el lector lo siente próximo. Aira impone al monje un nuevo desafío, el de regresar a casa desde el lugar lejano donde los turistas le han dejado abandonado al huir en el coche del agente consular. Para ello la exoconciencia atraviesa un bosque: “en realidad no pensaba en el bosque, ni en la oscuridad: sus pensamientos se limitaban con fanática insistencia a la meta del trayecto, su casa”⁶⁴, de lo que se colige que el monje piensa, y que además lo hace de forma “fanática”, esto es, monotemática y obsesivamente. El “simulacro”, como lo ha llamado en el párrafo arriba reproducido, piensa *por tareas*, pero al lector, de una extraña manera sólo posible en los libros de Aira, esa forma neurótica de excogitar le parece normal, comprensible y algo con lo que puede empatizar. El lector no aprecia una máquina tridimensional, sino un pequeño ser desasido y vulnerable que se siente solo y quiere regresar a su casa, un tema clásico de la cultura occidental desde la *Odisea* que, por supuesto, Aira domina y utiliza a su antojo: el mitema empleado para encarnar al monje lo humaniza por defecto, de serie, lo sitúa a la perfección en los dilemas metafísicos del sujeto histórico tal y como lo conocemos como *homo viator* desde hace siglos. El monje lamenta haberse dejado llevar “por la imprudencia, por la improvisación”⁶⁵, lo que le supone capaz de improvisar, verbo que significa “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”, según el diccionario, esto es: de modo casi intuitivo, no sometido a *rutina* procesual. Además, el motivo que le mueve raudo de regreso a casa es para ver un programa de televisión, un especial donde se va a hacer pública

62 Aira, *El pequeño*, 79—80.

63 Aira, *El pequeño*, 82.

64 Aira, *El pequeño*, 83.

65 Aira, *El pequeño*, 84.

[...] una novedad insólita, resultado de avances recientes de la tecnología del diseño y la animación. La feliz conjunción de un equipo de médicos, artistas y magos del ordenador había logrado por primera vez crear un modelo del aparato sexual femenino que permitiría, por primera vez en la historia, localizar exactamente la ubicación del clítoris. [...] La animación 3D, digitalizada y motorizada por un programa *ad hoc*, resolvía de golpe todos los problemas de comprensión. [...] El pequeño monje budista, consciente de la importancia del goce sexual en su vida, había esperado la emisión con una impaciencia compartida por millones de compatriotas. La pasión moderna por la televisión encontraba al fin un objeto digno de la puntualidad con que se esperaba un programa.⁶⁶

El golpe de humor de Aira humaniza aún más, gracias a la ironía y a la ansiedad por entender los secretos del otro sexo, al pequeño monje, que llega incluso a autocuestionarse, un inequívoco rasgo de conciencia: “¡No podía perderselo! Lo sintió como una cuestión de vida o muerte, y se negó a preguntarse si no estaba portándose como un niño”⁶⁷. El monje tiene que atravesar bosques y montañas, en un interminable recorrido de regreso durante el que manan de su rostro “lágrimas de desesperación”⁶⁸, y es ahí donde Aira finaliza la narración, en esa vuelta al hogar llena de angustia humana y reconocible.

El monje de Aira tiene un elemento que lo diferencia radicalmente de las otras máquinas de exoconciencia que estudiaremos: tiene “formación religiosa”⁶⁹. Es decir, no sólo es capaz de pensar, sino de *crear*, siempre dentro de la mentalidad budista, por supuesto. Inteligencia y creencia se desarrollan en su interior, junto al conocimiento de varias lenguas —su dominio del francés es precisamente lo que precipita la confianza de los turistas galos en él—, de geografía y otras materias. Es decir: es capaz de razonar, improvisar, aprender y rezar, así como de llegar a estados de meditación que, curiosamente, aniquilan temporalmente su conciencia. Puede *acallarla*, ergo, suponemos, esa conciencia existe en la ficción de un modo absoluto, pues nadie puede suprimir de forma temporal lo que no tiene. También se le dota de ingenio⁷⁰, e incluso es autocrítico respecto a su uso: “El pequeño monje budista cedió

66 Aira, *El pequeño*, 86—87.

67 Aira, *El pequeño*, 87.

68 Aira, *El pequeño*, 89.

69 Aira, *El pequeño*, 7.

70 Aira, *El pequeño*, 17.

a la tentación de dar una prueba de ingenio, aun a sabiendas de que el ingenio siempre estaba al borde de ser excesivo o inoportuno”⁷¹. Cuando lo utiliza, produce el siguiente efecto en los turistas: “Tan inteligente había sido que desvió la atención de sus interlocutores hacia la persona del pequeño monje budista, y como encontraron imposible preguntarle por qué era tan inteligente [...]”⁷². Es decir: los humanos creen, en una especie de retorcido test de Turing, que el monje es muy inteligente *incluso para ser una persona*. No obstante, Aira va dejando caer en algunos tramos de la narración pistas para ir preparando al lector para el desenlace, anunciando subrepticamente que, en realidad, el sosegado y contemplativo monje es una máquina, y mostrando con ello el “engranaje abierto”. En una conversación con la turista Jacqueline, cuando ésta le explica que pinta cartones para tapices, el narrador comenta: “El pequeño monje budista apretó mentalmente un botón de su archivo memorial, y se lució como siempre”⁷³, facilitando el nombre de una famosa tapicería francesa. La mención al botón “maquiniza” la forma de pensar o recordar del monje y lo sitúa dentro de su auténtica cerebralidad excogitante. En otro lugar, durante otra charla con la turista, cuya tristeza detecta, el pequeño monje “dijo que los fuelles de papeles de color que adornaban el parque eran ‘autómatas de suspiros’”⁷⁴, una expresión que a Jacqueline podría haberle parecido poética si hubiera prestado atención, pero que, en realidad, es la simple y pura descripción exacta de la forma mecánica del monje de ver los hechos. Surge así esa singularidad, con un pie en el realismo y otro en lo irracional, tan característica de la literatura de César Aira.

2.2. La pequeña máquina para pensar en Gladys de Levrero

Jesús Montoya Juárez ha descrito la obra del uruguayo Jorge Mario Varlotta Levrero diciendo que “su narrativa podría pensarse entonces [...] como una máquina que atraviesa los pasajes entre la vigilia y el sueño en la era de su reproductibilidad técnica”⁷⁵. El volumen de cuentos *La máquina de pensar en Gladys* apareció en la editorial Tierra Nueva de Montevideo en 1970, dentro

71 Aira, *El pequeño*, 17.

72 Aira, *El pequeño*, 17.

73 Aira, *El pequeño*, 34.

74 Aira, *El pequeño*, 71.

75 Jesús Montoya Juárez, “El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa”, *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, n° 24, (enero 2013), http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm

de la colección “Literatura Diferente”, destinada a la publicación de textos entre la literatura fantástica y la ciencia ficción y que sólo llegó a desarrollar cinco títulos bajo ese paraguas. Tanto en esa primera edición, como en una posterior de la editorial Irrupciones que añadió tres relatos al conjunto, hay dos piezas conectadas, que son las que abren y cierran el volumen: “La máquina de pensar en Gladys” y “La máquina de pensar en Gladys (negativo)”, anteriormente publicadas en la revista *El lagrimal trifulca* en 1968⁷⁶ y cuya semejanza nominativa es una forma de abrir el engranaje narrativo, en el sentido de obligar al lector a formular una comparación entre los dos. Ambas piezas tienen un espacio común y, según la interpretación que vamos a trazar, dos personajes centrales, con relación de parentesco de afinidad en segundo grado (cuñados) entre ellos. Al narrador en primera persona de “La máquina de pensar en Gladys” lo llamaremos Narrador 1, y el narrador en primera persona de “La máquina de pensar en Gladys (negativo)” será el Narrador 2. Los brevísimos relatos están pensados como el negativo uno del otro, un procedimiento anunciado ya en el título de la segunda pieza y también empleado en 1982 por Levrero en su novela *El lugar*⁷⁷, y hay numerosos elementos de oposición entre las dos piezas, comenzando por la temporalidad —narrada en pasado en el primer relato, en presente en el segundo— y por cierto antagonismo, característico por lo demás en muchos personajes de Levrero⁷⁸. El procedimiento parece responder a lo que declaró en una entrevista: “Todo pudo haber sido escrito de otra manera”⁷⁹.

Ambos cuentos narran por separado cómo el protagonista y narrador desarrolla una rutina nocturna antes de acostarse —mecánica y maniática la del Narrador 1, delirante y disparatada la del Narrador 2— en la misma casa, y cómo se despiertan por la noche —entendemos que el Narrador 1 a causa de los gritos del Narrador 2—. Mientras que el Narrador 1 parece un personaje metódico y controlador hasta rozar el trastorno obsesivo compulsivo, el Narrador 2 parece una persona en estado de delirio, seguramente a causa de un estrés postraumático causado por una represión política, pues una de sus

76 José Matías Núñez Fernández, *Errante en las moradas interiores. Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero* (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, 2015), 135.

77 Cf. Jorge Ernesto Olivera Olivera, *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* (Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense, 2008), 331.

78 Pablo Fuentes, “Levrero, el relato asimétrico”, en *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*, ed. Ezequiel De Rosso (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013), 31.

79 Elvio E. Gandolfo, comp., *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero* (Buenos Aires: Mansalva, 2013), 189.

visiones —se advierte que optamos por una lectura racional del relato⁸⁰— es la siguiente: “el living está lleno de gente, hombres y mujeres, dispuestos uno junto a otro, de cara a la pared, los brazos en alto”⁸¹. La alusión en la página 17 del primer relato a un “alguien” que va desordenando la casa la entendemos como mención al Narrador 2; la mención “mi cuñado” en “La máquina de pensar en Gladys (negativo)” la suponemos referida al maniático Narrador 1, puesto que la acción concreta descrita en el delirio del Narrador 2 —cerrar la puerta del baño donde supuestamente hay un caballo degollado “para que el olor no llegue al dormitorio de mi cuñado”⁸²— parece acusar el deseo de orden de aquél, cuya susceptibilidad desea evitar a toda costa el Narrador 2. El primer relato termina con el Narrador 1 despertándose “con los nervios en tensión: la casa se estaba derrumbando”⁸³, el segundo con el Narrador 2 despertándose y gritando, porque cree encontrarse solo en un descampado. Entendemos que lo que se “derrumba” en el primer relato es el orden nocturno de la casa, a causa de los gritos proferidos por el Narrador 2 al final del último relato, como hemos adelantado.

En este juego de espejos todavía no se ha clarificado por qué este relato se incluye en un estudio sobre máquinas literarias cognitivas, pero el apuntado exordio era necesario como introducción para explicar lo que sigue. Como señalan Deleuze y Guattari, “cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione”⁸⁴, y Levrero muestra ser bien consciente de ello. Dentro de su riguroso periplo por la casa para poner orden, el Narrador 1 va apagando o corrigiendo maquinalmente todo tipo de mecanismos y artefactos: persianas, relojes, amplificadores, tocadiscos y despertadores, así como un artilugio que despierta de inmediato la atención del lector, por el significativo hecho de no volver a aparecer más —ni en ese primer relato, ni en el liminar negativo—: “la máquina de pensar en Gladys estaba enchufada y producía el suave ronroneo habitual”⁸⁵. La inquietante mención de esa máquina de pensar en una mujer produce que el lector, al terminar el relato, regrese a ella, por el extrañamiento que genera esa aparición

80 Esto es, evitamos de modo intencionado la consideración de que lo descrito sea irreal en la diégesis, aunque no sea plausible; es decir, creemos estar ante la narración *fiel* de un delirio. La diferencia queda clara en la lectura que hace Juan José Saer (2000) de *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti.

81 Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys* (Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2011), 121.

82 Levrero, *La máquina de pensar*, 121.

83 Levrero, *La máquina de pensar*, 18.

84 Deleuze y Guattari, *Kajfka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora (México D.F.: Ediciones Era, 1978), 11.

85 Levrero, *La máquina de pensar*, 17.

aislada en una narración que parece una fábula simbólica y elíptica, al modo de “Casa tomada” (1946) de Cortázar, por citar un ejemplo. El segundo relato no hace alusión a la máquina, pero dentro de los diversos delirios del Narrador 2 hay otra aparición sorprendente: “[...] encuentro en mi cama a la mujer, desnuda; promete despertarme mañana a la hora de siempre”⁸⁶, sin que tampoco ella vuelva a aparecer. Parece bastante factible anudar ambas menciones a mujeres y considerar que la extraña mujer del segundo relato es Gladys, pero no hay no hay, en puridad, razones narrativas para hacerlo. En cualquier caso, teniendo en cuenta que los dos narradores son cuñados, aparecen como más probables —dentro de la improbabilidad, por descontado— estas dos opciones:

- a) El Narrador 1 se casó con la hermana del Narrador 2, llamada Gladys.
- b) El Narrador 2 se casó con la hermana del Narrador 1, de nombre desconocido.

La primera posibilidad —dejando siempre claro que el relato no es terminante al respecto, ni da pruebas irrefutables en ningún sentido— parece la que mejor podría ajustarse a la historia: Gladys, hermana del Narrador 2 y mujer del Narrador 1, murió; en consideración a ella, el Narrador 1, pese a su personalidad obsesiva, acepta cuidar al hermano de ella, el alucinado Narrador 2, aceptando mal que bien sus trastornos mentales, que conducen siempre a la entropía el orden doméstico obsesivamente perseguido.

En este sistema narrativo argüido queda claro qué puede ser “la máquina de pensar en Gladys”: no es otra cosa que *el propio Narrador 1*. Es su mente la que “ronronea” continua y fielmente a causa del recuerdo constante de la mujer muerta, en un detalle prodigioso de habilidad técnica de Levvero al construir esta interesante ficción especular. Así leída, la máquina narrativa es un prodigio de automatización, puesta al servicio de un hombre que pone todas sus fuerzas en convertirse él mismo en máquina de ejercitar rutinas, a fin de sobrevivir a la pérdida de Gladys, sin dejar de *pensarla*. Su objetivo vital, en consecuencia, es mantener el antiguo orden de la casa, pues ese orden le trae recuerdos de ella, retrotrae la casa al momento pasado de la convivencia, frente a la vorágine problematizada del presente con cuñado. Este esquema encaja además con una característica general de la obra de Levvero: “Las mujeres que aparecen en estos relatos, por ende, antes que personajes de una determinada trama, antes que portadoras de una determinada psicología”, apunta Martín

Kohan, “son los engranajes literarios de esas máquinas de desconcertar y multiplicar dimensiones que se activan en los libros de Levrero”⁸⁷. Es decir, las historias del uruguayo pueden ser entendidas como máquinas textuales para describir máquinas biológicas de recordar mujeres —algo que volveremos a ver al examinar *La ciudad ausente* de Piglia—. En este supuesto, a diferencia del pequeño monje budista de Aira, la exococonciencia es puramente textual: es el relato el que la extrae aparentemente de la cabeza del Narrador 1, para generar el endiablado efecto de extrañamiento, aunque la máquina, en pureza, es esa misma mente.

Esta interpretación no se hace con intención de considerarla definitiva —y más teniendo en cuenta que Levrero confesó alguna vez que “en general no planteo mis historias como un enigma que se irá a resolver”⁸⁸—, ni incontrovertible, pero puede establecer un horizonte de sentido a esa “máquina de pensar” que tan importante parece para Levrero, puesto que tituló con ella no sólo los dos relatos, estratégicamente situados al principio y el final del volumen, sino el completo libro de cuentos. De ahí que su innegable importancia semiótica deba ser interpretada sin salirse de los textos ofrecidos por el autor, lo que hacemos brindando esta explicación subjetivizada, donde la cognición maquinal no es otra cosa que el reflejo de la maquinización cognitiva que el Narrador 1 se impone como modo de supervivencia —y de proyección en fantasma del deseo⁸⁹ sobre la mujer muerta—. Bettina Keizman ha relacionado el “pensamiento acelerado, perdido aunque tenso, cercano a la manía” presente en algunos cuentos breves de Levrero con la relación entre manía y melancolía estudiada por Sigmund Freud en su ensayo sobre el duelo⁹⁰. Por ello parece factible, bajo nuestra interpretación, que los dos narradores sean sujetos con estrés postraumático, uno por motivos políticos y el otro, el Narrador 1, por la pérdida de la mujer amada, cuyo duelo desarrolla en la fijación perenne, sin poder llegar a clausurarlo nunca. Los dos relatos siameses, en consecuencia, apuntarían una especie de *cognición textual distribuida* del mayor interés, al externalizar mediante los mecanismos de extrañamiento narrativo, de los que Levrero era muy consciente, los

87 Martín Kohan, “La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero,” *Cuadernos LIRICO*, n° 14 (2016), <http://lirico.revues.org/2291>

88 Mario Levrero, en Pablo Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero* (Valencia: Ediciones Contrabando, 2017), 32.

89 Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, trans. Ramon Vilà Vernis (Barcelona: Debate, 2006), 39.

90 Bettina Keizman, “Mario Levrero: la máquina del relato o pensamiento, arte literario e imagen”, en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas Rosario*, abril 2013, http://www.celarg.org/int/arch_public/keizman_betinacc.pdf

mecanismos de cogitación y excogitación, interviniendo en el hiato entre interioridad y exterioridad pensante, una de las preocupaciones constantes⁹¹ del pensador uruguayo.

2.3. La máquina consciente de transformar historias de Piglia

Toda máquina contribuye a crear condiciones para la propia difusión y la reproducción de otras máquinas.

Carlo M. Cipolla⁹²

Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas.

Ricardo Piglia⁹³

No es éste el lugar de acechar todas las complejidades y la referencialidad literaria múltiple⁹⁴ que constituyen como un tejido articulado *La ciudad ausente* (1992), una de las novelas más conocidas y estudiadas de Ricardo Piglia, sino explorar el papel central que tiene en ella la máquina de Elena, incluida en el Museo descrito en la obra y diseñada por el personaje de Macedonio Fernández, y sus resonancias cognitivo-literarias.

Si el argumento de la novela es relativamente sencillo —un periodista, Junior, tras una misteriosa llamada comienza una investigación sobre un Museo que acabará en el descubrimiento de la conspiración de un grupo de personas para crear autómatas al margen del Estado argentino, entre las cuales

91 Véanse al respecto sus declaraciones en diversas entrevistas y conversaciones: Elvio Gandolfo, comp., *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero* (Buenos Aires: Mansalva, 2013), 41, 95, 127, 163, 180; Pablo Silva Olózabal, *Conversaciones con Mario Levrero* (Valencia: Ediciones Contrabando, 2017), 44, 91-92, 129-130.

92 Citado en Labrador, “Las imposibles máquinas del tiempo. La experiencia poética de la Modernidad en Camilo Pesanha y su escritura drogada”, *Estudios portugueses. Revista de Filología portuguesa* 6 (2006): 159.

93 Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (Barcelona: Anagrama, 2003), 140.

94 Véanse Adriana Rodríguez Pérsico, “La ciudad ausente de Ricardo Piglia,” *Hispamérica* 63 (1992); Edgardo Horacio Berg, “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”, en *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, ed. Daniel Mesa Gancedo (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 41; Eleni Kefala, *Peripheral (post) Modernity: The Syncretist Aesthetics of Borges, Piglia, Kalokyris and Kyriakidis* (Bern: Peter Lang, 2007), 140; Teresa Orecchia Havas, *Asedios a la obra de Ricardo Piglia*, (Bern: Peter Lang, 2010): 228.

destaca la máquina para conservar a Elena, la fallecida mujer de Macedonio Fernández—, la trama se vuelve complicada por varios motivos: el primero, la ya citada construcción reticular, donde algunos hipotextos, del “William Wilson” (1839) de Edgar Allan Poe al *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, se van incrustando dentro de la narración; el segundo, la identificación entre la forma y la semántica de la novela, de modo que la máquina de contar historias en que Elena consiste, tejiendo lo imaginario con lo real, se convierte en la poética novelesca de *La ciudad ausente*, configurando lo que Claudia Kozak ha denominado “una increíble máquina macedonio-puigqueano-benjaminiana”⁹⁵ de narrar, Mesa Gancedo una “máquina semiótica”⁹⁶ y Sergio Waisman “la maquinización de la *mis-translation*”⁹⁷. Máquinas textuales que para Jorgelina Corbatta tienen un antecedente: la “máquina polifacética” en que consistía, para el propio Piglia, el *Facundo* (1845) de Sarmiento: “De aquella *máquina polifacética* (el *Facundo*), derivaría entonces esta nueva *máquina de narrar*”, la de *La ciudad ausente*, “en la que se mezclan periodismo, género policial y ciencia ficción, historia argentina e historia de la literatura argentina, teoría del lenguaje, la gauchesca y la autobiografía”⁹⁸. La poética de la transformación de la mente viva de Elena en una cognición muerta y viva al mismo tiempo, donde los relatos de la memoria se confunden con los subtextos literarios —tanto de Macedonio como de otros escritores—, absorbe varios mitos o arquetipos y los confunde, en una máquina —nos referimos a *La ciudad ausente*— de extraordinaria complejidad:

[...] queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa.⁹⁹

95 Claudia Kozak, “Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones/Variaciones/Tensiones”, en *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, ed. Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (Köln: Universitäts und Stadtbibliothek Köln, 2008), 349.

96 Daniel Mesa Gancedo, “Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia,” *Arrabal*, n° 5-6 (2007): 253.

97 Sergio Waisman, “El milagro secreto de Emilio Renzi: Otra vuelta a la novela del porvenir”, *Cuadernos LIRICO*, Hors-série (2019), <http://journals.openedition.org/lirico/7871>

98 Jorgelina Corbatta, “Ricardo Piglia: teoría literaria y práctica escritural”, en *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, ed. Daniel Mesa Gancedo (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 64.

99 Piglia, *La ciudad ausente*, 41—42.

En efecto, los personajes se duplican¹⁰⁰, así como los tiempos, las localizaciones y las recurrencias; por ejemplo, la breve historia de Lazlo Malamüd¹⁰¹ es una variante a escala de la de Elena: Lazlo habla español utilizando el *Martín Fierro*, que se sabe de memoria, del mismo modo que Elena conoce la tradición literaria gracias a la incorporación de textos a su acervo procurada por Macedonio; de ahí que leamos: “siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio”¹⁰². Gracias a estos juegos de muñecas rusas Piglia expresa la infinitud sin requerir una multitud de páginas: prefiere complejizar a extender. De ahí la eficacia de la máquina diegética, que tiene otras dimensiones, como las psicológicas. Por ejemplo, para Teresa Orecchia Havas la presencia de la “máquina Elena” supuso un giro en la narrativa de Piglia, hasta entonces marcadamente masculina: “se propone una nueva lógica genética de la textualidad, al representarse a la función productora de relatos como una voz femenina, la de Elena, la máquina (de la) Eterna de la novela”, dotada de un “poder verbal, confirmado espléndidamente por un monólogo final, [...] indestructible”¹⁰³. Aunque quizá, pensando en la órbita de otras pensadoras, como Pilar Pedraza¹⁰⁴ o Teresa López Pellisa, quizá hayamos solamente partido de un punto de vista masculino para llegar a otro, el de “la fantasía de la mujer inorgánica”¹⁰⁵, constante en obras fantásticas y de ciencia ficción escritas por varones.

En cualquier caso, el objetivo de la máquina pigliana es similar al de *La máquina de pensar en Gladys*, de Levrero, sólo que más sofisticado y profundo: la máquina es “inventada para preservar el alma y el recuerdo de la mujer”¹⁰⁶. Es decir: no para recordarla, o no sólo para eso, sino para que ella siga *pensando*, esto es: existiendo. Mientras que en “La máquina de pensar en Gladys”, la mujer desaparecida *reverbera*, en *La ciudad ausente* Elena *excogita* —con las limitaciones que después veremos— como si estuviera viva: “En esos años había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde

100 Claudia Kozak, “Poéticas mediológicas”, 354.

101 Piglia, *La ciudad ausente*, 15—17.

102 Piglia, *La ciudad ausente*, 17.

103 Orecchia Havas, *Asedios a la obra de Ricardo Piglia*, (Berna: Peter Lang, 2010), 209.

104 Pilar Pedraza, *Máquinas de amor* (Madrid: Valdemar, 1998).

105 Teresa López Pellisa, “Antes muerta que sencilla: el artefacto femenino en Bioy Casares”, en *En teoría hablamos de literatura*, editado por Antonio César Morón y José Manuel Ruiz Martínez, 97-103 (Granada: Libros Daudó, 2007), 97.

106 Orecchia Havas, *Asedios a la obra*, 209.

entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado a hacerla presente¹⁰⁷. Es un proyecto de supervivencia del relato de una mujer convertido en una mujer-relato, en una logomaquia técnica dirigida a la metempsicosis —momento en el que los estudiosos suelen trazar las conexiones con *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares—. “Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo¹⁰⁸, asociando así a Elena con el *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández. De aquí que Orecchia Havas señale como esencial a *La ciudad ausente* “la escritura vista como lengua secreta, codificada, transindividual, que se pone a prueba en los circuitos de la memoria¹⁰⁹. El hecho de que Piglia no hurte sus modelos, detectables a partir de las referencias y guiños, es otra forma de mostrar el engranaje abierto de la diégesis.

Hay otra asociación con las máquinas narrativas de Deleuze y Guattari que podríamos ver reflejada en *La ciudad ausente*, y es la máquina de escribir sobre la mente de Elena. En el capítulo “Los nudos blancos” Piglia establece una metáfora, ya aludida en su momento por Jorgelina Corbatta¹¹⁰, respecto a la consideración de la clínica como una metáfora política del control social, un dispositivo biopolítico¹¹¹, que actúa directamente sobre la mente de la mujer: “habrá que actuar sobre el cerebro¹¹², dice el tétrico doctor Arana; uno de sus ayudantes, en la parte final del capítulo, somete a Elena a un manifiesto interrogatorio policial, donde le espeta abiertamente: “Hay que operar —dijo—. Tenemos que desactivar neurológicamente¹¹³. Discípulo de Jung, Arana sabe que hay que desactivar los nudos blancos de los arquetipos para que Elena no difunda su irradiación narrativa social. Algo previsible en un autor que había opinado en *Crítica y ficción* que “la novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce¹¹⁴, si bien no fotográfica, sino simbólicamente —como recuerda en sus *Diarios*, Piglia era partidario de apagar el “proyector” del reflejo realista luckacsiano—. Por este

107 Piglia, *La ciudad ausente*, 46.

108 Piglia, *La ciudad ausente*, 46.

109 Teresa Orecchia Havas, “Lenguajes, difracciones, nostalgias,” *Cuadernos LIRICO*, Hors-série (2019), <http://journals.openedition.org/lirico/7871>

110 Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig* (Buenos Aires: Corregidor, 1999).

111 Piglia parece seguir a Deleuze y Guattari: “[...] un texto que contiene una máquina explícita no puede desarrollarse a pesar de todo si no llega a conectarse con esos dispositivos concretos sociopolíticos” en Kafka. Por una literatura menor (México D. F.: Ediciones Era, 1975), 60.

112 Piglia, *La ciudad ausente*, 71.

113 Piglia, *La ciudad ausente*, 79.

114 Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (Barcelona: Anagrama, 2001), 106; véase Mesa Gancedo (2007), 257 y Mora (2008).

motivo se puede tender una correspondencia textual con el relato de Kafka “En la colonia penitenciaria” (1919), una conexión apuntada por algunos autores¹¹⁵, pero que cabe explorar y redimensionar. Si en el relato kafkiano el condenado sabe que se están escribiendo sobre su cuerpo los delitos que ha cometido, en una brutal metáfora sobre la biopolítica del poder, en la novela de Piglia la actuación de Arana sobre el cerebro de Elena persigue un doble propósito: obtener información (“Ya sé —dijo Arana—. Quiero nombres y direcciones”¹¹⁶), y también anular el poder sobre el inconsciente colectivo —de ahí la mención a Jung— de las narraciones de Elena, aquí desdoblada ya simbólicamente en Eva Perón. Se intenta desactivar el poder político de esas narraciones de denuncia de la opresión, como la aterradora historia de “La grabación”, la primera historia de Elena que Junior puede leer, que “circulaba de mano en mano en copias y en reproducciones y se conseguía en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo”¹¹⁷, como un rumor imparable. De hecho, el ingeniero Russo le dice a Junior en la parte final de la novela: “Ellos [...] creen que la han desactivado, pero eso es imposible, está viva, es un cuerpo que se expande y se retrae y capta lo que sucede”¹¹⁸. Eso es exactamente lo que le sucede al cuerpo del prisionero de “En la colonia penitenciaria” de Kafka, cuyo cuerpo también se retuerce bajo las agujas de la *máquina de escribir sobre la piel* y que asimismo puede “captar lo que sucede”, incluso sin leerlo —pues los dibujos que contienen la sentencia son indescifrables¹¹⁹—. Puede haber un paralelismo entre la intervención quirúrgica sobre Elena con los bisturíes de la Clínica de Piglia y a la brutal escritura sobre el cuerpo descrita por Kafka, parte de la cual incluye un punzón que acaba atravesando el cráneo; además, en un giro terrorífico común a ambas historias, ambos condenados ignoran la sentencia que se les está aplicando, y el porqué de la misma¹²⁰. Lo que permite, también en ambos casos, una lectura sociopolítica¹²¹ en un juego de metáforas de la escritura sobre la piel que puede remontarse a la *Comedia de los errores* de Shakespeare¹²².

115 María Antonieta Pereira, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción,” *Estudios Filológicos* 34 (1999).

116 Piglia, *La ciudad ausente*, 79.

117 Piglia, *La ciudad ausente*, 30.

118 Piglia, *La ciudad ausente*, 138.

119 Franz Kafka, *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, ed. Jordi Llovet (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003), 154.

120 Franz Kafka, *Obras completas III*, 150.

121 Cf. Jordi Llovet, “Notas a ‘En la colonia penitenciaria’”, en Franz Kafka, *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, ed. Jordi Llovet (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003), 1006ss.

122 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 153.

Esta máquina, que en la diégesis de la novela está situada en el Museo, pero que en la ficción de Elena está ubicada a la orilla de un río —de nuevo el doble, la repetición desplazada— toma de su memoria algunos espectros, que mezcla con otros fantasmas, los personajes de otras historias y relatos, imbricados todos en el mantenimiento de una inteligencia artificial. En principio, pues, estaríamos ante una especie de *cognición desplazada*, pero, dentro de la lógica de la literatura en general y de la revisión que Piglia lleva a cabo de la de Macedonio Fernández en particular, el relato de historias es una forma de *existencia*, un modo de vida que, en la ficción, es tan existencial, física y metafísica como cualquier otra vida de personaje. En ese sentido —y contradiciendo parcialmente el materialismo que, según Chejfec¹²³, es uno de los elementos clave del pensamiento literario de Piglia—, Elena, con su forma mecánica de supervivencia dentro de la máquina ficcional de *La ciudad ausente*, es un personaje *tan vivo y creíble* como cualquier otro, de la misma forma que la reproducción tridimensional de la *Eva futura* (1886) de Villiers de l'Isle Adam, o la Faustine “hologramática” de *La invención de Morel*, causan el enamoramiento de los protagonistas masculinos de las narraciones. El propio Piglia, citado por Orecchia Havas, lo había explicado antes en *Prisión perpetua* (1988): “El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido”¹²⁴; un Aleph excogitador bajo la forma de una exoconciencia femenina. Los tres personajes de Villiers, Morel y Piglia, así como el protagonista de *Der Sandmann* (1817) de E. T. A. Hoffmann, son hechizados por sus amadas mecánicas, con la única diferencia de que Elena además, inventa, escribe, genera nueva realidad. Es decir: no es *robótica*, tiene imaginación propia, construida con retazos de historias anteriores. No romper el amor, no romper la historia mediante la cognición repetida, constante y relatora de Elena: tal es el móvil del Macedonio de Piglia al construir la máquina. Una vez construida, la máquina aprende, se dota a sí misma de una identidad —los datos que se repiten— y de una *memoria* para asentar y aposentar el relato de esa identidad:

Había un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al Museo y a la historia de la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria. Los hechos se incorporaban directamente, a no era un sistema cerrado, tramaba datos reales.¹²⁵

123 Sergio Chejfec, “Trazos chinos”, *Revista Ñ, Clarín*, 16 de enero, 2016, https://www.clarin.com/revista-enic/literatura/trazos-chinos_0_By2wxh9Ux.html

124 Ricardo Piglia, *Prisión perpetua* (Buenos Aires: Penguin Random House, 1988), 94—95.

125 Piglia, *La ciudad ausente*, 97.

Mientras que en otras novelas del autor, como en *Plata quemada* (1997), hay máquinas narrativas puramente artefactuales —“El transistor, los auriculares, se convierten en una máquina de narrar”¹²⁶—, Elena es un mecanismo existencial, dotado de cognición desplazada pero independiente, consciente de “haber muerto y de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina”¹²⁷, capaz de hilar las historias, como Scherezade, otra referencia habitual al estudiar esta novela. Historia capaz de crear historias, “máquina de producir réplicas”¹²⁸, Elena incluye también otros relatos que son *mise en abyme* o imágenes a escala del suyo, como el de Jim Nolan. Como resalta Teresa Orecchia¹²⁹, Jim Nolan crea a su Anna Livia Plurabelle “como una pura emanación de lenguaje, y ese lenguaje, que después de ser procesado por el aparato le vuelve bajo la forma de conversaciones con su criatura articuladas por los murmullos de una dulce voz ‘sin hilos’, es el suyo propio”. Los relatos se reformulan y pasan a ser públicos, leídos en las calles y pirateados en diversos lugares, alimentando un relato mítico paralelo al estatal, alternativo —otra de las claves políticas de la novela—. De ahí que el lenguaje sea una de las preocupaciones centrales de *La ciudad ausente* —se le dedican en especial al lenguaje unas hermosas páginas¹³⁰, donde los idiomas son protagonistas—, porque Piglia, en una visión en la órbita de la perspectiva Sapir-Whorf, entiende que esa nueva comunidad antropológica formada en la “isla” descrita por Elena *piensa como habla*, y es una comunidad mutante porque las lenguas usadas van cambiando con el uso.

Sin embargo, la cognición de Elena Fernández es, por desgracia, y pese a sus capacidades extraordinarias, una cognición desplazada, como se ha dicho antes y se desprende de algunas menciones: “[...] ¿La máquina es una mujer? -Era una mujer”¹³¹. De la misma forma que algunos autómatas, androides o replicantes célebres de la ciencia ficción, Elena no sabe que es una máquina: “Está conectada; ni ella lo sabe. No se puede desligar”, le dice a Junior la misteriosa mujer del teléfono con cuya llamada arranca la historia, “sabe que tiene que hablar conmigo, pero no se da cuenta de lo que pasa”¹³². Su rico pensamiento es derivado; humano, sí, pero de otros. De ahí la tan triste como hermosa imagen de la máquina cantando su monólogo al final, junto

126 Julio Premat, “Los espejos y la cópula son abominables,” *Revista Landa* 5 (2) (2017): 323.

127 Piglia, *La ciudad ausente*, 67.

128 Piglia, *La ciudad ausente*, 60.

129 Orecchia Havas, *Asedios a la obra*, 234.

130 Piglia, *La ciudad ausente*, 124—133

131 Piglia, *La ciudad ausente*, 28, énfasis del original.

132 Piglia, *La ciudad ausente*, 14.

a la orilla, con sus intertextos de Beckett (“voy a seguir”) y de Joyce (“sí”¹³³). Piglia retrata con delicada compasión la lucha de una sombra de conciencia por mantenerse a sí misma con vida, una vida vicaria que consiste en seguir contándose, en perseverar cantándose.

3. Conclusión

Es lógico que arte, conciencia y máquina se alíen como preocupaciones humanas y artísticas, por cuanto, como expuso Herbert Read en *Icon and Idea* (1955), sobre ideas de Fiedler, “el arte ha sido, y es todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana”¹³⁴. Las obras literarias de cierta complejidad, como las piezas narrativas de Levrero, Piglia y Aira estudiadas en este artículo, son otras tantas preguntas sobre el raciocinio, el lenguaje y la posible transmisión cognitiva entre autor y lector, entre especie humana y artefactos, además de un severo ahondamiento en la cuestión de la novela o el relato como máquinas expresivas.

El ininterrumpido empleo histórico de esas máquinas mentales y de las mentes maquinales en la literatura puede responder a varios motivos, de los cuales se han ido apuntando en este texto algunos: la tentación o disposición metafísica, la voluntad de hablar de la conciencia por otros medios, la angustia humana ante la temporalidad finita opuesta a la vocación de permanencia de los mecanismos, la reutilización del tema universal de la amada muerta —así lo señala Mesa Gancedo¹³⁵ para Piglia— etcétera. También podría sumarse otro: “Jugar con los poderes de la simulación interactiva, con esos elementos *hiperreales*, con el tremendo dinamismo de la acción que en ocasiones procura”, según Martín Prada, “[...] es una forma de darnos a los ritmos de la máquina, de someternos a su inmensa rapidez de procesamiento, en un régimen de creencia de lo que en ella sucede enormemente estimulante”¹³⁶. Hay un atractivo innegable en *pensar* la máquina, como vimos arriba con Eco, y también es sugerente mezclar o confrontar en las obras personas y

133 Piglia, *La ciudad ausente*, 168.

134 Herbert Read, *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, trans. Horacio Flores Sánchez (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), 11.

135 Daniel Mesa Gancedo, “Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ en *La ciudad ausente*’ de Ricardo Piglia”, *Arrabal*, n° 5-6 (2007).

136 Martín Prada, *El ver y las imágenes el tiempo de internet* (Madrid: Akal, 2018), 150.

mecanismos dotados de autonomía gubernativa para plantear un conflicto entre civilizaciones inteligentes. Esa atracción producida por la tensión entre humanidad y artefactos es utilizada por la literatura no realista, la ciencia ficción y la literatura fantástica de modo continuo desde la Antigüedad —recordemos el mito clásico de los autómatas creados por Hefastos/Vulcano—. De ahí que Levrero tome elementos de lo fantástico y Piglia y Aira de la ciencia ficción para encontrar entornos formales y semánticos que les permitan explorar con libertad las posibilidades narrativas de la excogitación. La naturaleza extendida o distribuida de la *exoconciencia* creada en las obras examinadas de estos autores rioplatenses es un feraz ejemplo, entre los muchos que pueden encontrarse, de posibilidades diferenciadas de mentes humanas inventivas, dispuestas a imaginar algo distinto a ellas mismas.

Bibliografía

- Aguilar, María Teresa. “Descartes y el cuerpo-máquina.” *Pensamiento* 66, n° 249 (2010): 755–70.
- Aira, César. *El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1984.
- Aira, César. *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Aira, César. *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Aira, César. *El congreso de literatura*. México: Ediciones Era, 2004.
- Aira, César. *Madre e hijo*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2004.
- Aira, César. *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.
- Aira, César. *Dante y Reina*. Ilus. Max Cachimba. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- Aira, César. *Festival*. Buenos Aires: Mansalva, 2011.
- Aira, César. *Entre los indios*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.
- Aira, César. *El ilustre mago*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.
- Aira, César. *El gran misterio*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2018.

- Apud, Ismael. “¿La mente se extiende a través de los artefactos? Algunas cuestiones sobre el concepto de cognición distribuida aplicado a la interacción mente-tecnología.” *Revista de Filosofía* 39, n° 1 (2014): 137–61.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Traducido por Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bartra, Roger. *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica / Pre-Textos, 2007.
- Berg, Edgardo Horacio. “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia.” En *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, editado por Daniel Mesa Gancedo, 23–53. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Bueno Gómez-Tejedor, Sonia y Marta Peirano. *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. Editado por Luce Giard, traducido por Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana / ITESO, 2000.
- Chejfec, Sergio. “Trazos chinos”. *Revista Ñ, Clarín*, 16 de enero, 2016. https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/trazos-chinos_0_By2wxh9Ux.html
- Clark, Andy. *Supersizing the Mind: Embodiment, Action and Cognitive Extension*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Contreras, Sandra. “Realismos, cuestiones críticas.” En *Realismos, cuestiones críticas*, editado por Sandra Contreras, 5–24. Rosario: Universidad de Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2013.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Piglia. Saer. Valenzuela. Puig*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Corbatta, Jorgelina. “Ricardo Piglia: teoría literaria y práctica escritural.” En *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, editado por Daniel Mesa Gancedo, 61–72. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Deacon, Terrence. *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*. New York: Norton, 1998.
- Dehaene, Stanislas. *En busca de la mente*. Traducido por Luciano Padilla Gómez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Ediciones Era, 1978.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Dennett, Daniel. *De las bacterias a Bach. La evolución de la mente*. Traducido por Marc Figueras. Barcelona: Ediciones Pasado y presente, 2017.
- Descartes, René. *Œuvres et lettres*. Edición A. Bridoux. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.
- Eagleman, David. *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Traducido por Damià Alou. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Eagleman, David. *El cerebro. Nuestra historia*. Traducido por Damià Alou. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Elizondo, Salvador. *Camera lucida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fuentes, Pablo. “Levrero, el relato asimétrico”. En *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*, editado por Ezequiel De Rosso, 27—37. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del texto perdido al hipertexto*. Gijón: Trea, 2006.
- Gamoneda, Amelia. *Del animal poema. Olvido García Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo: KRK Ediciones, 2016.
- Gandolfo, Elvio E., comp. *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- Hayles, N. Katherine y James J. Pulizzi. “Narrating consciousness: Language, media and embodiment”. *History of the Human Sciences* 23, n° 3, (2010): 131—48.
- Kafka, Franz. *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, editado por Jordi Llovet. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- Kefala, Eleni. *Peripheral (post) Modernity: The Syncretist Aesthetics of Borges, Piglia, Kalokyris and Kyriakidis*. Berna: Peter Lang, 2007.

- Keizman, Betina. “Mario Levrero: la máquina del relato o pensamiento, arte literario e imagen.” En *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas Rosario*, abril 2013, http://www.celarg.org/int/arch_public/keizman_betinacc.pdf
- Kozak, Claudia. “Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones/Variaciones/Tensiones”. En *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, editado por Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres, 339–356. Köln: Universitäts und Stadtbibliothek Köln, 2008.
- Labrador, Germán. “Las imposibles máquinas del tiempo. La experiencia poética de la Modernidad en Camilo Pesanha y su escritura drogada”, *Estudios portugueses. Revista de Filología portuguesa* 6 (2006): 151–70.
- Levrero, Mario. *La máquina de pensar en Gladys*. Prólogo de Marcial Souto. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2011.
- Llovet, Jordi. “Notas a ‘En la colonia penitenciaria’”. En Franz Kafka, *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, editado por Jordi Llovet, 1004—1014. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- López Pellisa, Teresa. “Antes muerta que sencilla: el artefacto femenino en Bioy Casares”. En *En teoría hablamos de literatura*, editado por Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, 97—103. Granada: Libros Dauro, 2007.
- Martin Kohan, “La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero”. *Cuadernos LIRICO*, n° 14 (2016), <http://lirico.revues.org/2291>
- Martín Prada, Juan. *El ver y las imágenes el tiempo de internet*. Madrid: Akal, 2018.
- McGuinn, Colin. “All Machine and No Ghost?”. *New Statesman*, 20/02/2012, <https://www.newstatesman.com/ideas/2012/02/consciousness-mind-brain>
- Mesa Gancedo, Daniel. “Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90,” *América Latina Hoy* 30 (2002): 157–78.
- Mesa Gancedo, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. *Arrabal* n° 5-6 (2007): 253–60.

- Montoya Juárez, Jesús. “El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa.” *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, n° 24, (enero 2013), http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm
- Mora, Vicente Luis. “Dos invasiones”. En *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, editado por Jorge Carrión, 398–408. Canet de Mar: Candaya, 2008.
- Mora, Vicente Luis. “La narrativa española contemporánea contra el nuevo realismo (y sobre el viejo)”. En *Nueva literatura / Nuevo realismo. Caminos de la literatura española actual*, editado por Lia Ogno, 87–109. Firenze: Editoriale Le Lettere, 2018.
- Mora, Vicente Luis. “La literatura de César Aira explicada por ella misma”. *Diario de Lecturas*, 16 de diciembre, 2018, <https://vicenteluis Mora.blogspot.com/2018/12/la-literatura-de-cesar-aira-explicada.html>
- Olivera Olivera, Jorge Ernesto. “Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero”. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 2008.
- O’Madagain, Cathal. “Is Reasoning Culturally Transmitted?”. *Teorema. Revista Internacional de Filosofía* 38, n° 1 (2019): 107–120.
- Orecchia Havas, Teresa. *Asedios a la obra de Ricardo Piglia*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Orecchia Havas, Teresa. “Lenguajes, difracciones, nostalgias”. *Cuadernos LIRICO*, Hors-série (2019), <http://journals.openedition.org/lirico/7871>
- Núñez Fernández, José Matías. *Errante en las moradas interiores. Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, 2015.
- Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar*. Madrid: Valdemar, 1998.
- Pereira, María Antonieta. “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”. *Estudios Filológicos*, n° 34 (1999): 27–34.
- Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Penguin Random House, 1988.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Pinker, Steven. *La tabla rasa*. Traducido por Roc Filella. Barcelona: Paidós, 2003.

- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Premat, Julio. “Los espejos y la cópula son abominables”. *Revista Landa* 5, n° 2 “Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia”. Organizado por Adriana Rodríguez Pérsico, (2017): 316–29.
- Read, Herbert. *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Traducido por Horacio Flores Sánchez. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Rodríguez Pérsico, Adriana “La ciudad ausente de Ricardo Piglia”. *Hyspamérica* 63 (1992): 100–106.
- Saer, Juan José. “Juan Carlos Onetti: La rebeldía del derrotado”, *Clarín*, Buenos Aires, 26/11/2000.
- Searle, John R. “Minds, Brains and Programs”. *Behavioral and Brain Sciences* 3, (1980): 417–24.
- Searle, John R. *El redescubrimiento de la mente*. Traducción Luis Valdés Villanueva. Barcelona: Crítica, 1996.
- Sierra, Germán. *The Artifact*. Lawrence, Kansas: Inside the Castle, 2018.
- Silva, Hernán. “Francisco Varela y su aporte a las ciencias cognitivas”. *Revista chilena de neuro-psiquiatría* 39, n° 4 (2001): 279.
- Silva Olazábal, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Valencia: Ediciones Contrabando, 2017.
- VV.AA. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española / Joaquín Ibarra, impresor, 1780.
- Waisman, Sergio. “El milagro secreto de Emilio Renzi: Otra vuelta a la novela del porvenir”. *Cuadernos LIRICO*, Hors-série (2019), <http://journals.openedition.org/lirico/7871>
- Žižek, Slavoj. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Traducido por Ramon Vilà Vernis. Barcelona: Debate, 2006.

Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ*

Universidad de Oviedo

frangon@uniovi.es

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1391-6646>

Recibido: 28/03/2019 - Aceptado: 26/06/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

González Fernández, Francisco. «Quiero despertarlos»: el gabinete del doctor Artaud".

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, n° 6 (2019): 95-128.

<https://doi.org/10.25185/6.4>

«Quiero despertarlos»: el gabinete del doctor Artaud

Resumen: La vida de Artaud fue un periplo por las instituciones mentales que dejó profundas huellas en su concepción artística. Desde que entró en contacto con el cuerpo médico y se relacionó con sus psiquiatras se apropió del lenguaje y de las técnicas de estos, llegando a atribuir al poeta la función de terapeuta de una sociedad enferma y decadente a la que solo un arte que recurriera a una crueldad funcional podría curar. Operación quirúrgica, peste y descargas eléctricas son algunas de las metáforas a las que recurrirá para ilustrar la manera de despertar a un público que parecía haber sido hipnotizado por el diabólico doctor Caligari o por su avatar, Adolf Hitler. La figura del *Fürher*, a quien Artaud siempre afirmó haber conocido personalmente, constituyó para él una especie de doble siniestro que parecía haber desvirtuado sus propias ideas sobre el Teatro de la Crueldad. Frente a unos espectáculos hipnóticos que predisponían a las masas a aceptar una política higienista, racial y eugenésica de una crueldad desconocida, Artaud buscó en la medicina los medios para sanar a una colectividad que había perdido el sentido de la vida y cuyos individuos vagaban por el mundo como si fueran sonámbulos.

Palabras claves: Artaud, teatro de la crueldad; cine; Hitler; psiquiatría, electricidad.

* Catedrático de Filología francesa de la Universidad de Oviedo. Miembro del GIR ILICIA. *Inscripciones literarias de la ciencia*. Ha centrado sus investigaciones en el ámbito de la epistemocrítica, y en particular en las relaciones entre literatura y matemáticas. Autor de *Literatura francesa del siglo XX* (Síntesis, 2006); *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas* (Nivola, 2012). Coordinación del número monográfico de *Epistémocritique: Pasos hacia una epistemocrítica hispánica* (2017) y el volumen *Idea súbita Ensayo sobre epifanía creativa* (Abada, 2018). Traducción y edición crítica de *Las ciencias y las humanidades* (Krk, 2017) y de *La invención matemática* (Krk, 2018) de Henri Poincaré, así como de *Historia del rey de Bohemia y sus siete castillos de Nodier* (Krk, 2017).

«I want to wake them up»: the cabinet of doctor Artaud

Abstract: Artaud's life was a constant journey through mental health institutions that left a profound impact on his artistic sensibility. Since he got in touch with the medical establishment and with his own psychiatrists, he appropriated their language and techniques, to the point of conferring the poet with the role of therapist for an ill and decadent society that could only be cured and healed by a functionally cruel art. Surgical procedures, plague and electroshock are some of the metaphors he utilized to illustrate the way to wake the audience up from the mesmerizing slumber caused by diabolical doctor Calgary or his avatar, Adolf Hitler. The führer figure, who Artaud always said to have met in person, was for him a sinister double of sorts that seemed to have distorted his own ideas about the Theatre of Cruelty. In the face hypnotic spectacles that persuaded audiences to accept a hygienist, racial and eugenic politics of a cruelty not known before, Artaud looked into Medicine to provide the tools to heal a collectivity that had lost its sense of life and whose individuals sleepwalked around the world.

Key words: Artaud; theatre of cruelty; film; Hitler; psychiatry; electricity.

«Quero acordarmos»: o armário do Dr. Artaud

Resumo: A vida de Artaud foi uma viagem por instituições mentais que deixaram traços profundos em sua concepção artística. Desde que entrou em contato com o corpo médico e se relacionou com seus psiquiatras, ele se apropriou de sua linguagem e técnicas, atribuindo ao poeta o papel de terapeuta de uma sociedade doente e decadente, na qual apenas uma arte que segure a crueldade funcional pode curar. Operação cirúrgica, peste e choques elétricos são algumas das metáforas que ele usará para ilustrar como acordar uma audiência que parecia ter sido hipnotizada pelo diabólico Dr. Caligari ou seu avatar, Adolf Hitler. A figura do Führer, que Artaud sempre alegou ter conhecido pessoalmente, constituía para ele uma espécie de duplo sinistro que parecia ter distorcido suas próprias idéias sobre o Teatro da Crueldade. Diante de espetáculos hipnóticos que predisunham as massas a aceitar uma política higienista, racial e eugênica de uma crueldade desconhecida, Artaud procurou na medicina os meios para curar uma comunidade que havia perdido o sentido da vida e cujos indivíduos vagavam pelo mundo como se fossem sonâmbulos.

Palavras-chave: Artaud, teatro da crueldade, cinema, Hitler, psiquiatria, eletricidade

*Un descenso en picado en la carne impide llamar
a la crueldad a casa, la crueldad o la libertad.*

*El teatro es el patíbulo, el cadalso, las trincheras, el
horno crematorio o el asilo de enfermos mentales.*

La crueldad: los cuerpos masacrados¹.

O. Introito

Mediados de mayo de 1932, al final de una tarde lluviosa, en el *Romanischès Café* de Berlín. Un interior inmenso, espantosamente neo-romántico, crudamente iluminado. El espacio está dividido en dos salones por sólidas columnas babilónicas. Del elevado techo cuelgan poderosas lámparas modernistas. La decoración algo kitsch contrasta con el ambiente bohemio que se respira en el local. Voces y ruido de jarras de cerveza. Cuando se abre el telón, un hombre solitario de unos treinta y cinco años está sentado en una de las numerosas mesas de mármol. Está absorto escribiendo febrilmente en una pequeña libreta. Entra un individuo repeinado, de algo más de cuarenta años: medio flequillo sobre la frente, bigote angosto y cuadrado, del tipo cepillo; viste una larga gabardina que le hace aun más bajo. Busca un sitio donde sentarse y de repente, al ver frente a él al escritor, se detiene en seco. Después de observarle un rato fijamente se acerca con resolución a su mesa.

EL HOMBRE DEL BIGOTILLO: Buenas tardes, caballero. Disculpe que me dirija a usted sin haber sido presentados, pero creo haberle reconocido. ¿No es usted por ventura el renombrado actor francés Antonin Artaud?

EL HOMBRE DE LA MESA (*levantando despacio la vista del cuaderno*): Así es.

EL HOMBRE DEL BIGOTILLO: ¡Cuánto honor! Tuve el gusto de verle hace unos años interpretar al revolucionario Marat en el cine, en el soberbio *Napoléon*

1 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, París: Gallimard, 2004), 22. La traducción de los textos escritos en francés en el original es mía. El presente artículo es fruto de la investigación desarrollada en el proyecto ILICIA. *Inscripciones literarias de la ciencia: Cognición, epistemología y epistemocrítica* del Ministerio de Economía y Competitividad Ref. FFI2017-83932-P

de Abel Gance. Tengo que decirle que la expresividad de su interpretación supuso para mí una auténtica conmoción, incluso me sirvió de ejemplo.

ARTAUD: Nada podría usted decirme que me agradara más, señor. ¿Se dedica también a las artes dramáticas?

EL HOMBRE DEL BIGOTILLO: En cierto sentido, podría decirse que sí.

ARTAUD: Pero siéntese, por favor. Disculpe mis modales... ¿A quién tengo el gusto...? Su cara no me es tampoco desconocida. Un momento... ¿No es usted...?

EL HOMBRE DEL BIGOTILLO (*Sentándose frente a Artaud*): Sí, mi nombre es Hitler. Adolf Hitler.

No sigamos. Sería un error por mi parte prolongar esta escena ficticia, teniendo en cuenta que Artaud (1896-1948) repudiaba el teatro verbal, el arte dramático que otorga al lenguaje el predominio sobre las demás expresiones escénicas, y contar su hipotético encuentro con Adolf Hitler como si lo hicieran Yasmina Reza o más aun Jean-Claude Brisville se me antoja un acto de traición a su concepción del Teatro de la Crueldad. No por ello resulta menos cautivador el encuentro entre el líder del partido nazi y el actor francés, y estoy convencido —dada la costumbre que este último tenía de buscar confidentes en su entorno, como ya lo hiciera en su formidable correspondencia con Jacques Rivière o con sus sucesivos psiquiatras— de que habría sido de gran interés poder escuchar desde la mesa de al lado lo que Antonin Artaud y Adolf Hitler se habrían dicho, o lo que se dijeron. Porque, aunque esta conversación pudiera parecer poco probable e incluso inverosímil, dista mucho de haber sido imposible.

1. Artaud y Hitler, frente a frente

Antonin Artaud no sólo sostuvo a lo largo de su vida que se había entrevistado en cierta ocasión con Hitler, también acabó considerándole como un impostor que se había adueñado de su Teatro de la Crueldad. Se podría, a la luz de su historial psiquiátrico, desestimar este recuerdo sin más miramientos, atribuyéndolo a uno de los muchos delirios de que fue víctima a lo largo de su vida, pero al asumirlo y examinarlo como si fuera real surge

por contraposición la singular naturaleza médica de su teatro. Frente a un espectáculo de masas en el que el individuo quedaba fascinado y subyugado por las palabras y los gestos del líder, predispuesto así a aceptar los actos más abominables en nombre de una política higienista, racista y eugenésica acorde con toda una ingeniería social, Artaud había concebido la crueldad como un medio terapéutico que debía actuar sobre el cuerpo y la mente de la colectividad para que cada individuo pudiera despertar a la vida auténtica. El teatro, el cine, la poesía, cada una de estas expresiones artísticas, eran para Artaud unos instrumentos con los que operar sobre el cuerpo social occidental que llevaba tanto tiempo espiritualmente enfermo. En contraste con este arte sanador y regenerador, con este teatro crudo y doloroso como una intervención quirúrgica, que aspiraba a galvanizar a las momias que caminaban por cada ciudad creyendo estar vivas, los espectáculos trascendentes nazis ocultaron bajo una alfombra kitsch la formidable crueldad profiláctica ejercida en los campos de concentración y de exterminio. Y al responsable de semejantes ceremonias, a este siniestro usurpador, Artaud aseguraba haberlo conocido en la capital germana.

Entre 1930 y 1932, Artaud estuvo al menos en tres ocasiones en Berlín para actuar en sendas películas a las órdenes de los directores L'Herbier, Pabst y Poligny. Cada día, al terminar el rodaje, le gustaba pulsar la vida cultural berlinesa frecuentando, al igual que hacía habitualmente en el barrio parisino de Montparnasse, los cafés y cervecerías de la ciudad. Durante estas estancias se relacionó con numerosos actores, directores y dramaturgos, descubriendo así el teatro vanguardista de Piscator, Meyerold, Apia y Reinhardt. Existen testimonios fehacientes de que Hitler, que había comenzado su aventura política como agitador político de cervecerías, se dejaba ver de vez en cuando por el *Romanischès Café*, donde se sabe que también había estado Antonin Artaud. El encuentro entre el futuro canciller alemán y el actor francés no deja por lo tanto de ser plausible, y más teniendo en cuenta que el propio Artaud siempre sostuvo que se había visto con el líder nazi en este establecimiento.

Son varios los testimonios escritos que nos ha dejado de este encuentro el dramaturgo. Así, en plena guerra, el 3 de diciembre de 1943, Artaud le dedicó de su puño y letra al dictador alemán un ejemplar de las *Nuevas Revelaciones del Ser*, volumen que quería hacerle llegar a través de los médicos del sanatorio mental de Rodez donde le estaban administrando un interminable tratamiento por electrochoques: «A Adolf HITLER en recuerdo del Romanischès café en Berlín una tarde de mayo de 1932 y porque ruego a DIOS que le otorgue la gracia de recordar todas las maravillas con las que ese día ÉL os GRATIFICÓ

(RESUCITÓ) EL CORAZÓN»². Ya en 1939, al inicio de la Segunda Guerra Mundial, le había dirigido a Hitler uno de sus famosos sortilegios —escritos de intención performativa, agujereados con lápiz y quemados con un cigarrillo, cuyo objeto era alcanzar al destinatario en todo su ser— en el que había aludido a su antigua entrevista:

Sortilegio a Hitler

Ville-Evrard
HITLER
Canciller del Reich
Alemania

Estimado Señor,

Le había enseñado en 1932 en el café de l'Ider en Berlín, una de esas noches en que nos conocimos y poco antes de que tomase usted el poder, las barreras (que yo había) establecido en un mapa que no era sólo un mapa geográfico, frente a una acción de fuerza dirigida en cierto número de sentidos que usted me designaba. —

¡Levanto hoy, Hitler, las barreras que había colocado!

Los Parisinos necesitan gas.

Suyo soy.

Antonin Artaud

P.D. Por supuesto, estimado Señor, esto es apenas una invitación: es sobre todo una advertencia.

Si le place, como a cualquier Iniciado, no tener esto en cuenta, mejor para usted. Yo me protejo.

¡Protéjase!

La purulencia de los iniciados franceses ha alcanzado el paroxismo del espasmo, pero esto ya lo sabe usted³.

2 Florence de Meredieu, *Antonin Artaud dans la guerre: de Verdun à Hitler*, (Paris: Blusson, 2014), 222.

3 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 855.

Sostiene Jacob Rogozinski, que no es casual que Artaud le dedicara a Hitler sus *Nuevas Revelaciones del Ser* después de haberle enviado este sortilegio, pues «podría incluso decirse que toda la serie de los sortilegios y de los escritos de la locura le estaba destinada, como si el Fürher fuese a la vez su objetivo y su testigo, su co-firmante»⁴. El Hitler al que Artaud da forma en su imaginación es una especie de artista nigromante, y el hechizo anterior viene en este sentido a prolongar el prefacio que había escrito en 1931 para su traducción de *El monje* de Matthew Lewis, donde confesaba hallarse en manos de charlatanes, brujos, magos y echadores de cartas cuya visión de la realidad carecía de límites racionales, y donde destacaba las «barreras morales y físicas» que este novelista inglés había levantado en sus páginas frente al movimiento natural del amor. Según Artaud, en alguna escena Lewis se había despojado incluso de su aparente romanticismo confiriéndole a su obra «el aspecto de un sondeo en todos los bajos fondos del azar y de la suerte, revestido del más centelleante aspecto metafísico»⁵. Ropaje éste, como tendremos ocasión de ver, con el que Artaud volvería años más tarde a adornar a Adolf Hitler.

Pero en ningún sitio expone con más detalle su curioso encuentro con Hitler como en la carta que le escribió a Pierre Bousquet desde Rodez el 16 de mayo de 1946. Al final de esta misiva, después de manifestar su empatía con la deportación que Bousquet había sufrido, después de comparar la reclusión en campos de concentración nazis con el destino que les habían reservado asimismo a individuos como él en sanatorios psiquiátricos donde se realizaba la operación de secuestrar al individuo de su propio cuerpo, el escritor terminaba así narrando a su amigo su entrevista con el *Führer*:

Hitler practicaba esta operación [del maleficio] a lo grande. — A decir verdad, él mismo no se llamaba Hitler, porque Hitler no es un nombre que en yugoslavo, en moldo-valaco, en checo, pueda ponerse en el plano de hip-hip hurra, aleluya, hosanna, de profundis, en una palabra, una especie de exclamación que pueda ponerse en ese plano cuando el apellido no se pone.

Me olvidé de su apellido, pero me encontré con él en Berlín en 1932 en un café al que le habría gustado ser el Dôme en Montparnasse pero que no lo lograba, y que se llamaba el Romanischès café. — Café de los Romaníes. — Porque el susodicho Hitler se había hecho pasar por un susodicho gitano.

4 Jacob Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, (Paris: Les Éditions du Cerf, 2011), 42.

5 Antonin Artaud, «Avertissement» a Matthew Lewis, en *Le moine*, Antonin Artaud (tr.), (col. Folio, Paris, Editions Gallimard, 1966), 10.

Yo trabajaba en una película sin importancia llamada *Tiro al alba*. Había trabajado en otra a lo largo del año anterior cuyo recuerdo me agrada más y que se llamaba la *Ópera de los cuatro centavos* y en la que había recibido la visita de un policía que me asustó y que luego resultó ser un amigo y me hizo escupir sobre el hitlerismo. Pero el auténtico Hitler del Romanischès Café dijo en cambio que quería imponer el Hit-lerismo como se impondría el hip-hip-hurraismo, y como se ha querido crear un día Eurasia (Europa Asia). Todo el repertorio, etc. Le dije que estaba tocado del ala por tener ideas como ésta. Y que por lo demás, le conocía desde hacía tiempo como un susodicho iniciado, es decir como un megalómano hechizador, y uno de los tipos más completos de la raza de los que tienen la intención de dirigir a los pueblos no por actos, sino únicamente por ideas, quiero decir por movimientos como magnéticos de ideación, quiero decir ondas psíquicas, etc... De ello resultó una pelea en el curso de la cual el susodicho Hitler llamó a la policía para detenerme. Y la policía vino en efecto y en la pelea tomó mi defensa contra este repugnante moldo-valaco que después tomó el mando de Alemania bajo el supuesto nombre de Hitler. Porque este Hitler, el Hitler de la Historia, era en realidad un moldo-valaco, es decir el hijo de una raza de antiguos ahorcados por sus tenebrosos manejos sobre la respiración de los antiguos muertos.⁶

Hitler, al igual que Napoleón y otras figuras megalómanas, es a menudo el protagonista de los delirios de sujetos psicóticos, y a la luz del sortilegio que Artaud pretendía enviarle y de este relato disparatado —en el que puede apreciarse la huella, tal vez involuntaria, de los hermanos Marx, cuyo «surrealismo» tanto le gustaba al escritor—, no es de extrañar que el doctor Ferdière, quien trataba por entonces al dramaturgo, pensara que todo era producto de la imaginación de Artaud, una simple fabulación fruto de sus problemas psiquiátricos. Aunque la escena parece haber sido sometida a una especie de torsión mental, obra probablemente del delirio, hay sin embargo en la insistencia y precisión del encuentro en un café berlinés un rastro de autenticidad, como si a pesar de haber sucedido de manera totalmente distinta, Hitler y Artaud hubieran coincidido de algún modo en el mismo lugar. No es de todas formas la verdad histórica de este encuentro, de la que probablemente nunca se podrá estar seguro, lo que me interesa aquí resaltar, sino su valor simbólico. De hecho, a través del Hitler al que Artaud retrata dirigiendo a las masas con movimientos magnéticos de ideación, con ondas psíquicas, llegando incluso a atribuirle la capacidad de devolver la respiración

6 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 1072-1073.

a los difuntos, es probable que estuviera expresando veladamente su propia frustración por no haber logrado crear con éxito un teatro que galvanizara a un público que de tan amodorrado parecía estar muerto.

El 12 de julio de 1946, cuando la aterradora realidad de los campos de exterminio ya había salido a la luz, Artaud publica en la revista *La Rue* un breve texto titulado «El Teatro de la Crueldad y la Anatomía», que es en realidad una especie de manifiesto poético cargado de violencia verbal, donde acusa a todos aquellos que, no contentos con ignorar el teatro que él reivindicaba antes de la guerra y cuyo éxito habría podido en su opinión evitar tantos horrores, habían hecho que le encerraran en un sanatorio mental por sus ideas revolucionarias. Cada frase de este poema extraordinario —en el que convergen de algún modo el periplo vital y la aventura artística de Artaud, en el que destila la esencia misma de sus ideas dramáticas— rezuma una cruel amargura, la pesadumbre de ver cómo, mientras fracasaba su salvífico teatro, otro «dramaturgo» se había apropiado de él y lo había sacado fuera de los escenarios extendiéndolo al mundo entero. Y es que para el poeta marsellés el teatro nunca había servido para describir al hombre, sino «para constituirnos un ser de hombre que pudiera permitirnos avanzar por el camino, vivir sin supurar y sin apestar»⁷. Pero el teatro moderno se había convertido en una marioneta desgarbada, y a estas alturas ya no era para Artaud más que un viejo fulminato cuyo poder de detonación había quedado reducido a simples explosiones de alegría o llanto que se transmitían desde el escenario hasta el público. Constatar esta triste y dramática realidad resucita en Artaud toda su rebeldía y trae una vez más a la palestra, a modo de invocación, al propio Hitler:

Y es entonces cuando regresa mi delirio, mi delirio de reivindicador nato.

Porque desde 1918, ¿quién —y no era en el teatro— sondeó en “todos los bajos fondos del azar y de la suerte”, sino Hitler, el impuro moldo-valaco de la raza de los simios innatos?

¿Quién se mostró sobre el escenario con un vientre de tomates rojos, frotado con inmundicias como con un detergente de ajo?⁸ ¿Quién mediante incisiones

7 Antonin Artaud, «Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie», en *Art Press*, nº18, 1978, 11 (Edición original en *La Rue*, 12 de Julio de 1946).

8 En el original francés, Artaud emplea el término “*persil*” que podría designar tanto el perejil —aunque no existe el perejil de ajo— como Persil, la famosa marca de detergente de la multinacional alemana Henkel, que desde los años veinte había conquistado todo el mercado europeo y que debía su nombre a sus ingredientes originarios, el Perborato y el Silicato. Un Persil de ajo, un detergente de ajo, nauseabundo pues, con el que frotar el vientre ensangrentado, concuerda mejor con el contexto de la frase.

de aserraderos rotatorios perforó en la anatomía humana porque se le había dejado el sitio libre en todos los escenarios de un teatro nacido muerto?

¿Quién al declarar utópico el teatro de la crueldad fue a hacerse serrar las vértebras en las puestas en escena de las alambradas?⁹

El presente pasaje, especialmente en el original francés, es una perfecta muestra de la dificultad que entraña la escritura de Artaud. No es posible, en efecto, entender su discurso sin estar provisto de una suerte de escalpelo con el que abrir la superficie del lenguaje, su forma misma, para intentar llegar, bajo esta epidermis y a través de las capas más profundas, hasta sus entrañas. Hay que prestar atención, afinar el oído, si se quiere apreciar la melodía que emana del poético entrechocar de las palabras y que contrasta con el ruido chirriante y mecánico surgido del teatro de operaciones en el que Hitler convirtió todo el planeta. Porque, según lo que puede leerse en estas líneas, este simio (*singe*) innato, este gran imitador, no hizo más que suplantar al propio Artaud y pervertir su teatro transformando el mundo entero en un escenario (*scène*) que producía el sonido y el efecto de una sierra (*scie*), un inmenso aserradero (*scierie*) en el que se practicaban hondas y crueles incisiones en la anatomía humana, en el tronco mismo del individuo para alcanzar la médula de su ser, para terminar, después de haberle inmovilizado al otro lado de una cerca de alambre de espinos, por convertirlo en un vegetal.

La ingeniería social que preconizaban y practicaban los dirigentes nazis encontró en la jardinería y en la medicina sus principales arquetipos, y para librarse de los piojos y de las malas hierbas que, según ellos, eran millones de seres humanos había que recurrir a fuertes medidas profilácticas, higienistas y eugenésicas si se quería construir un mundo impoluto, puro y limpio. En un escenario espectacular, Hitler, ese siniestro discípulo del Ubú de Alfred Jarry, no podía sino mostrarse ensangrentado («vientre de tomates rojos»), frotando su cuerpo como con un detergente (*persil*) de ajo, hecho con basura, con desperdicios, con desechos, casi tan inmundo como el jabón que sus secuaces, según se decía, elaboraban con grasa humana, con los restos de los cadáveres una vez llevada a cabo la limpieza étnica. Al olor a jabón de Marsella que se desprendía del Teatro de la Crueldad –tachado de utópico y en consecuencia desprestigiado y arrinconado como una extravagancia, a pesar de no haber dejado nunca Artaud de reivindicar su eficacia como medio de

9 Antonin Artaud, «Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie», en *Art Press*, nº18, 1978, 11 (Edición original en *La Rue*, 12 de Julio de 1946).

curación de los males del hombre— se había impuesto el aroma nauseabundo de un detergente industrial que con su presunta inmaculada blancura trataba de limpiar las huellas de su auténtica crueldad.

Después de tantos manifiestos escritos en los años treinta que parecían haber caído en oídos sordos, «El Teatro de la Crueldad y la Anatomía» aparece al término de la Segunda Guerra Mundial como un aviso para el futuro inmediato, todavía vigente hoy en día: «Para cuándo ahora la nueva guerra sórdida por dos monedas de papel de zurullos»¹⁰. Es también un acta forense, una constatación del fracaso de un teatro en el que Artaud había depositado todas sus esperanzas de regeneración espiritual del ser humano; un teatro mítico y solar, originario, en el que el hombre pudiera reencontrar su lugar en el Universo. En mayo de 1933, es decir, tan sólo unos meses después de que Hitler se convirtiera en Canciller del Reich, Artaud concluía uno de los capítulos de *El teatro y su doble*, dedicado al teatro y la crueldad, con esta advertencia premonitória: «Se trata ahora de saber si, en París, antes de los cataclismos anunciados, se podrán encontrar suficientes medios de realización, financieros y otros, para permitir que semejante teatro viva, y éste resistirá de todos modos, porque es el futuro. O si hará falta un poco de sangre verdadera, enseguida, para manifestar esta crueldad»¹¹. El Teatro de la Crueldad como antídoto contra el horror verdadero que estaba a punto de convertir al planeta entero en un inmenso cadalso.

Como buen echador de cartas que era, Artaud acertó en ambos sentidos en sus dramáticas predicciones: si a corto plazo su teatro fue un auténtico fiasco, por falta de medios económicos y de público, al final resultó ser el futuro al convertirse desde los años cincuenta *El teatro y su doble* en la biblia de las vanguardias dramáticas, determinando el devenir del teatro, influyendo en Jerzy Grotowski, Peter Brook, Peter Weiss, Tadeusz Kantor, el Living Theatre

10 Antonin Artaud, «Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie», en *Art Press*, nº18, 1978, 11 (Edición original en *La Rue*, 12 de julio de 1946).

Al término de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos se convertirán para Artaud en el nuevo peligro para la humanidad: en *Para acabar con el juicio de Dios* expresaba abiertamente sus temores acerca de los experimentos genéticos del gobierno americano: «Ayer me enteré de una de las prácticas más sensacionales de las escuelas públicas americanas y que hace probablemente que este país se crea a la cabeza del progreso. Parece ser que, entre los exámenes o pruebas a los que someten a un niño que entra por primera vez en una escuela pública, figuraría la llamada prueba del licor seminal o esperma, y que consistiría en pedir a un niño recién llegado un poco de su esperma para introducirlo en un tarro y así tenerlo listo para todos los ensayos de fecundación artificial que podrían más adelante tener lugar. Porque de forma creciente los americanos creen que carecen de brazos y de niños, es decir no de obreros sino de soldados en vista de todas las guerras planetarias que pudieran en el futuro tener lugar y que estarían destinadas a demostrar por las aplastantes virtudes de la fuerza la superexcelencia de los productos americanos», en Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 1639-1640.

11 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 55.

o La fura dels Baus, y de forma indirecta en las artes escénicas en general; también acertó al vaticinar el cataclismo que estaba a punto de abatirse sobre el mundo entero, incluso puede decirse que se quedó corto, pues fueron verdaderos ríos de sangre los que desembocaron en un océano furioso azotado por una maldad de una naturaleza desconocida hasta entonces: racional, sistemática, eficaz, en una palabra, moderna, tal como evidenció Zygmunt Bauman en *Modernidad y Holocausto*¹². Para Artaud, existía en el teatro una mínima posibilidad de hacer frente a esta marea de crueldad, pero el teatro de su tiempo, el clásico, el psicológico, el vodevil, había «nacido muerto», repetía fórmulas agotadas hasta la saciedad; hablaba, en el mejor de los casos, de un mundo cuyos mitos y personajes ya no significaban nada para el público de la época —sostenía entonces Artaud que si «la muchedumbre actual no entiende ya *Edipo Rey*, me atrevería a decir que la culpa es de *Edipo Rey* y no de la muchedumbre»¹³ — o bien, en el peor de los casos, resultaba tan insustancial como la cáscara vacía de una nuez.

2. Por un nuevo teatro anatómico

Para Antonin Artaud el teatro no era en absoluto un lugar de esparcimiento y diversión, sino una suerte de templo en el que se oficiaba una ceremonia experimental de la que el público había de salir regenerado y curado en su espiritualidad. La exactitud casi matemática que imponía en sus representaciones era propia tanto de un holocausto como de un experimento científico, sabedor de que en realidad no existe solución de continuidad entre el acto sacrificial y la experimentación, de que, como acertó a explicar Roberto Calasso en *La ruina de Kasch*, «el experimento es un sacrificio del cual ha sido eliminada la culpa»¹⁴. Deseoso de devolver al teatro sus orígenes sagrados sin renunciar a crear un espectáculo renovador, Artaud preconizaba un Teatro de la Crueldad —término al que daba el sentido de exactitud y crudeza, no de sadismo sanguinolento— organizado con el rigor de un ritual y que a la vez descansaba sobre metáforas médicas y quirúrgicas. Hasta el final de su vida defendió la necesidad de transformar en cuerpo y alma al ser humano como en un quirófano. Así, en *Para acabar con el juicio de Dios*, la emisión que creó

12 Zygmunt Bauman, *Modernidad y Holocausto*, trad. de Ana Mendoza, (Madrid: Ediciones Sequitur, 1997).

13 Antonin Artaud, *Oeuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 549.

14 Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, trad. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Editorial Anagrama, 1989), 139.

para la radio en 1947 pero que fue finalmente censurada, aspiraba todavía a cambiar al hombre:

-Haciéndolo pasar una vez más, pero la última sobre la mesa de autopsia para rehacerle su anatomía.

Digo bien, para rehacerle su anatomía.

El hombre está enfermo porque está mal construido.

Hay que decidirse a desnudarlo para rascarle

ese animalito que le pica mortalmente,

dios,

y con dios,

sus órganos.

Porque atadme si queréis,

pero no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando le hayáis hecho un cuerpo sin órganos,

entonces lo habréis librado de todos sus automatismos

y devuelto a su auténtica libertad.

Entonces le volveréis a enseñar a bailar al revés

como en el delirio del vals de las verbenas

y este revés será su auténtico derecho.¹⁵

No hay para Artaud posibilidad de regeneración si no se pasa antes por la mesa de operaciones o de autopsia, no se puede acabar con Dios y con todas las instituciones que causan el mal sin intervenir escalpelo en mano. Por ello, pero también por el desasosiego y pavor que Artaud pretendía provocar recurriendo a los medios y gestos escénicos más eficaces, no sería desatinado vincular hasta cierto punto su teatro con los espectáculos que llenaron los anfiteatros de los siglos XVI y XVII.

Como es sabido, en los antiguos teatros anatómicos se llevaban a cabo disecciones de cadáveres de criminales ajusticiados que resultarían hoy intolerables, pues estos espectáculos truculentos estaban abiertos a un público variado que esperaba divertirse saciando su curiosidad a cambio del importe de la entrada.¹⁶ Esta ceremonia de disección estaba organizada, según David Le Breton¹⁷, en tres momentos fuertes: la ejecución pública del condenado,

15 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Cuarto, París: Gallimard, 2004), 1654.

16 De hecho, se empezó a cobrar antes por la entrada en los teatros anatómicos que en los teatros dramáticos.

17 David Le Breton, *La chair à vif : de la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, (París: Editions Métailié, 2008), 184-186.

la lección de anatomía realizada sobre su cadáver durante los días sucesivos y finalmente un banquete que reunía al cuerpo médico y a los notables de la ciudad, para cerrar las festividades. Porque la disección era, en efecto, un auténtico espectáculo, tan morboso como mundano: para responder a la fascinación que suscitaba, las autoridades hicieron construir salas específicas, anfiteatros en cuyas gradas cada cual se colocaba en función de su rango social para tener la mejor visión posible sobre el cadáver situado en el centro de la sala. Este carácter frívolo y teatral del espectáculo anatómico queda perfectamente reflejado en una de las más famosas comedias de Molière, *El enfermo imaginario*, cuando Thomas Diafoirus invita a su amada Angélique a acudir a la disección de una mujer, a lo que la criada de aquella responde que «la diversión será agradable. Los hay que ofrecen una comedia a sus amantes: pero ofrecer una disección es algo mucho más galante»¹⁸.

Un espectáculo mundano, así pues, pero de gran relevancia histórica porque con él se había abierto una nueva era de la ciencia, simbolizada por la publicación de la *Fabrica* de Vesalio, pasando además a ocupar el hombre un nuevo lugar en el Universo: al ser un cuerpo diseccionado —acto que exigía la convicción de que el hombre como tal estaba ya ausente de esa corteza vacía—, el ser humano dejaba de estar unido al mundo, de ser un microcosmos que reflejaba el macrocosmos, dejaba de ser sagrado. Esta visión experimental del cuerpo siguió su curso con el desarrollo creciente de la ciencia, llegando incluso a alcanzar siglos más tarde un grado aberrante con el nazismo; en su delirante ideología, los médicos nacionalsocialistas no dudaron en ningún momento en experimentar con hombres, mujeres y niños vivos, al estar convencidos de que éstos, por su condición racial, no pertenecían a la humanidad más que unas ratas o unos piojos: el ser humano —determinada clase de ser humano— no era ya para ellos más que materia, un envoltorio vacío y prescindible una vez concluido el experimento. Se podía con toda legitimidad, sin cargos de conciencia, perforar su anatomía «mediante incisiones de aserraderos rotatorios», mecánicamente, como si se laminara el tronco de un abeto.

Para Artaud, por el contrario, el hombre era un todo, un microcosmos que reproducía a pequeña escala el macrocosmos en el que vivía, tal como revelaban los mitos, las doctrinas esotéricas y las culturas arcaicas y exóticas que tanto le fascinaban. El problema crucial de la modernidad, según él, era que el hombre estaba desconectado de su cuerpo, como si le hubieran serrado la médula *espiritual* y no respondiera ya a ningún estímulo: exiliado

18 Molière, *Le malade imaginaire*, en *Théâtre choisi*, M. Rat (ed.), (Paris: Garnier Frères, 1962), 648.

de sí mismo, lo estaba también del mundo en el que vagaba sin habitarlo. Por ello, el teatro era para Artaud una sala de operaciones donde había que reparar a los muertos vivientes, un teatro anatómico liberador, sin alambradas, en el que el cadáver no era despellejado, analizado, atomizado para ser desechado una vez concluido el espectáculo de la ciencia, sino exaltado, reactivado, resucitado. Artaud pretendía que el escenario fuera un crisol en cuyo interior, al encarnarse «la poesía en el espacio» mediante la alquimia dramática del actor, pudiera renacer el ser humano en toda su plenitud; un quirófano que revelaba la realidad en toda su crudeza y que, al igual que el del esotérico doctor Frankenstein de Mary Shelley, requería mancharse las manos y hundir el «escalpelo» hasta el fondo del alma con medios teatrales para que los pacientes (actores y espectadores) despertaran al fin, de golpe, de su interminable letargo, para que todos aquellos zombis que deambulaban por el mundo creyendo estar vivos pudieran recobrar una existencia plena y auténtica.

3. Crueldad entre bambalinas

La figura de Hitler, que recorre como una corriente alterna su obra desde 1932, tiene en el pensamiento de Artaud un papel ambiguo: tan pronto el dramaturgo invoca al *Führer* para darle consejos o para rogarle que venga a rescatarle de las garras de los psiquiatras de las instituciones mentales donde está retenido contra su voluntad; tan pronto le responsabiliza de todos sus males. Unas veces siente que Hitler le ha robado sus ideas, otras se diría que es él quien ha buscado inspiración en sus espectáculos de masas. Hitler es para Artaud una especie de doble en el que reconoce algunos de sus propios rasgos, pero que, al mismo tiempo, como buen *döppelgänger* que es, surge para apoderarse de todo lo suyo hasta suplantar su identidad, hasta ocupar su lugar en el escenario mundial y llevar a cabo un siniestro y antitético remedo del Teatro de la Crueldad. Pero la meta de este impostor no es ya liberar al hombre, despertarlo de su existencia aparente, sino rebajarlo a una simple entidad abstracta, numérica, sumergida en una masa admirativa sin rostro o, si el individuo carece de la suficiente entidad racial, convertirlo en un trozo de carne con el que experimentar antes de aniquilarlo y reducirlo a cenizas.

A. Artaud / A. Hitler: misma inicial en el nombre, mismo número de letras en el apellido; una casualidad nada gratuita dentro de la visión mágica de la realidad del poeta surrealista. En un libro sobre la impronta de la guerra en

Artaud, Florence de Mèredieu halla asimismo en la teatralidad un punto de convergencia entre ambos personajes: «Cierta locura teatral, un sentido de la ópera y de la exageración (y hasta de la amplitud y del énfasis del gesto) se encuentran en los destinos y las obras de Artaud y en lo que uno no se atreve a llamar las “obras” de Hitler»¹⁹. Artaud y Hitler: dos expertos en el ejercicio de la crueldad, dos maestros del espectáculo moderno. Como ya mostrara Walter Benjamin, el fascismo propugnaba «la estetización de la política»²⁰, y Hitler, según confesaba él mismo, se consideraba antes un artista que un político. Pintor fracasado en su juventud, más dotado, según le hicieron saber en la Academia de Bellas Artes de Viena, para la arquitectura que para los pinceles, él mismo supervisaría los grandes proyectos que ejecutaría su ministro de armamento, el arquitecto Albert Speer, en Nuremberg y Berlín, y él mismo se encargaría de concebir el diseño del Tercer Reich. Pero Hitler se tenía también por un hombre de letras, incluso, como señala Peter Adam, «desde 1920, en vez de poner “pintor” detrás de su nombre, ponía “escritor”. Leía con voracidad y trató de escribir una obra de teatro»²¹. No parece que la terminara, pero en el ejercicio de la política encontró el terreno abonado para desarrollar sus mediocres dotes dramáticas.

Es sabido que Hitler ensayaba cuidadosamente sus discursos ante el espejo, como atestiguan las famosas instantáneas que de él tomó Hoffmann en su estudio fotográfico, en las que imita, con sus gestos y posturas, el histrionismo de los actores del cine mudo para conseguir hipnotizar a las masas de fieles que acudían a sus mítines y para provocar en ellos una especie de trance colectivo. Con él como actor y maestro de ceremonias, con Albert Speer y Leni Riefenstahl como escenógrafos, cada mitin se convertía en un acontecimiento sobrecogedor, un acto dramático y mítico que seguía una estricta y calculada liturgia: el discurso de Hitler, una suerte de gran monólogo teatral, de parlamento, era la parte central de un espectáculo colectivo en el que nada se dejaba al azar, en el que el ritmo y las pausas del discurso y del discurrir del acto eran perfectamente medidos, en el que los movimientos de la multitud eran coreografiados como un ballet, en el que la escenografía, con sus símbolos, con sus hogueras, con sus efectos de luces, con su música, con sus coros, componían un conjunto dramático que recuperaba unas formas que a ningún alemán resultaban ajenas.

19 Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud dans la guerre: de Verdun à Hitler*, (Paris: Blusson, 2014), 241.

20 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Tercera redacción”, en *Obras. Libro I/ Vol.2*, trad. de Alberto Brotons, (Madrid: Editorial Abada, 2008), 85.

21 Peter Adam, *El arte del Tercer Reich*, trad. de Antonio Prometeo Moya, (Barcelona: Tusquets, 1992), 44.

La nacionalización de las masas, como ha mostrado George L. Mosse en un libro así titulado, que llevaron a cabo los nazis fue posible porque éstos supieron apropiarse y empaparse de una tradición del espectáculo que tenía más de un siglo de antigüedad: no sólo la ópera wagneriana a la que Hitler consideraba como el espectáculo por excelencia y que, a través de los mitos germánicos, los símbolos y los festejos, fue clave para resucitar un nacionalismo emocional y religioso, sino también el *Teatro del Futuro* y el *Thing*, de donde los nazis tomaron el escenario no convencional, la coreografía, la participación colectiva, la sencillez formal y el culto a la nación. Pero, dado que estas representaciones eran insuficientes como marco para la formación de masas, los nazis se inspiraron también en los movimientos políticos colectivos, en los grandes festejos y en espectáculos como los típicos musicales americanos que tanto le gustaban a Hitler. Los actos multitudinarios de esa religión secular que fue el nazismo siguieron así una liturgia que procedía de unas expresiones colectivas y de unos espectáculos que el público alemán conservaba todavía en la retina: «La puesta en escena seguía siendo familiar: el espacio sagrado, los edificios que lo rodeaban, los efectos luminosos, las banderas y las llamas. El lema “Ningún espectador, sólo actores” se puso en práctica tanto mediante la creación de una atmósfera de culto compartida como a través de la participación activa»²². Y de este modo el país entero se convirtió en un escenario: «Toda Alemania se transformó en un teatro, el teatro de Hitler, con un público cuya asistencia estaba siempre garantizada»²³. Y esta teatralización de la sociedad sería tan omnipresente bajo el nazismo, se infiltraría en tantos aspectos de la vida, que al menos en una ocasión la llegaron a aplicar incluso en un campo de concentración.

Uno de los episodios más dramáticos (en el doble sentido del término) de esta teatralización se vivió en el gueto de Terezin (Theresienstadt), una ciudad fortificada de las cercanías de Praga en cuyo interior los nazis habían reagrupado a judíos sobre todo de Bohemia y de Moravia, pero también del resto de Europa, para explotarlos antes de enviarlos a los campos de exterminio de Auschwitz, Chelmo o Treblinka. Terezin: una antesala del infierno, un lugar de tránsito en el que las condiciones de vida eran ya de por sí aterradoras, pues los judíos aquí reclusos estaban hacinados, malnutridos y se pudrían de miseria. Pero de cara al exterior, oficialmente, Terezin fue una ciudad-modelo que el *Führer* había ofrecido a los judíos para que prosiguieran con su vida con toda comodidad. Theresienstadt fue un escaparate internacional

22 George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, trad. de Jesús Cuéllar, (Madrid: Marcial Pons, 2005), 261.

23 Peter Adam, *El arte del Tercer Reich*, trad. de Antonio Prometeo Moya, (Barcelona: Tusquets, 1992), 82.

que trataba de ocultar el horror que se vivía en la trastienda del nazismo, y a finales de 1943, cuando empezaba ya a intuirse la realidad de los campos de concentración y de exterminio, el partido nacionalsocialista autorizó a una delegación de la Cruz Roja a visitar Terezin para acallar las crecientes voces de indignación internacionales y mostrar de este modo las supuestas excelentes condiciones ofrecidas a los judíos.

Terezin se convirtió así en un gueto *Potemkin*, una población embellecida para su exhibición, pues para preparar la visita de estos testigos oficiales se construyeron falsos comercios, jardines para niños, se reabrió el teatro, se procuró, en fin, remodelar el espacio a imagen de una ciudad normal. Claro está, con el objeto de reducir la superpoblación del gueto y de conservar únicamente aquellos individuos que estaban más sanos y presentables, un gran número de sus habitantes fueron previamente enviados a Auschwitz. El escenario estaba listo para que pudiera «ejecutarse» la representación, aunque para ello los actores, es decir los propios judíos del gueto, que habían sido engatusados con falsas promesas, cuando no directamente coaccionados, tuvieron que ensayar el encuentro hasta el más mínimo detalle. Es fácil imaginar la angustia que sintieron estos actores improvisados, condenados como estaban a representar una vida cotidiana de la que apenas tenían ya recuerdo, y que corrían el riesgo además de ser descubiertos en cualquier momento si a un niño se le ocurría gritar que el Emperador estaba desnudo.

Visto desde dentro, el espectáculo no podía ser más trágico, y no sorprenderá por tanto que en su obra maestra *Austerlitz* el novelista alemán W. G. Sebald convirtiera Terezin en el agujero negro que había engullido todo el pasado de su protagonista, o que Juan Mayorga se inspirara en la visita de la Cruz Roja para escribir esa obra de teatro en el teatro que es *Himmelweg*. Y es que aquel día, el 23 de julio de 1944, Terezin fue el escenario de una obra dramática de una crueldad poco habitual. Y, a juzgar por los resultados, la función fue todo un éxito, pues los delegados, como se recoge en el informe oficial, no vieron nada raro a su alrededor, se pasearon por una ciudad tranquila donde había conciertos y espectáculos, donde los niños jugaban en los parques como en cualquier lugar del mundo libre. En ningún momento vislumbraron en las miradas de todos aquellos desdichados actores, dirigidos entre bambalinas por sus guardianes, una sombra de inquietud o una petición de ayuda para que les sacaran de aquella sórdida situación. Esta singular ceguera del Comité Internacional de la Cruz Roja resulta casi inverosímil, y causó verdadera consternación a Claude Lanzmann cuando al entrevistar en 1979 a Maurice Rossel, jefe de aquella delegación, este le aseguró que no

había tenido la menor sospecha de que todo aquello fuera una farsa y que, en consecuencia, no veía por qué razón tendría que arrepentirse de haber firmado su informe. El documental en el que Lanzmann convirtió esta entrevista, de obligado visionado, y gracias al cual lo sucedido en Terezin es mundialmente conocido, se titula muy oportunamente *Alguien vivo pasa*, sin duda porque en esta representación teatral a cielo abierto el único ser vivo que aún caminaba — aunque más ciego que Edipo— era el propio Maurice Rossel, pues los demás actores no vivían ya realmente, tan sólo hacían como que vivían, simulaban una existencia de la que habían sido desterrados, eran muertos vivientes que representaban una farsa, y a los que un paso en falso habría condenado a ser deportados a Auschwitz donde habrían acabado de convertirse en cadáveres ambulantes, donde en realidad, a pesar de todo, terminaron sus días.²⁴

4. Ceremonia alienante / teatro terapéutico

Con sus mítines, sus Juegos Olímpicos, sus ciudades-modelo, su cine y su propaganda, Hitler transformó la realidad de los alemanes en un formidable espectáculo que conseguía anestesiar a su multitudinario público, no adormeciendo sus sentidos sino saturándolos de estímulos cuidadosamente elegidos, impidiendo semejante pantalla fantasmagórica que se vieran «las puestas en escena de las alambradas» donde se les «serraban las vértebras» a millones de seres humanos. No era fácil, desde luego, resistirse a los cantos de sirena de esta prematura «sociedad del espectáculo», y el propio Artaud, cuando llegó a Berlín, poco después de que Hitler congregara a más de 200.000 personas en Nuremberg, bien pudo interesarse por unos actos «teatrales» capaces de aglutinar a toda una muchedumbre entusiasmada por participar en una liturgia secular. Es cierto que Artaud conocía, probablemente de primera mano, los trabajos vanguardistas de Max Reinhardt en los que se buscaba fundir al público con los actores en una actuación total, pero cuando el escritor francés empieza a concebir su teatro como un auténtico

24 Robert Desnos, el poeta surrealista francés, que siempre estuvo tan pendiente de la salud de Antonin Artaud, hizo el itinerario inverso: primero lo deportaron en 1944 a Auschwitz y finalmente, después de recorrer varios campos de concentración, acabó, exhausto, muriendo el 8 de junio de 1945 en Theresienstadt. Cuando Artaud se enteró en el asilo de Rodez de la muerte de su amigo escribe que «morir demasiado joven es un destino terrible, pero que un poeta muera de tifus en un campo de exterminio es odioso. Y esto no se puede perdonar», en Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, (Paris: Fayard, 2006), 824.

espectáculo de masas, precisamente a partir de 1932, tras su supuesto encuentro con Hitler en el *Romanischès Café*, la imagen que ofrece de las quiméricas representaciones de su Teatro de la Crueldad evoca en cierto sentido aquellos mítines multitudinarios.

Así, en el artículo anteriormente citado de mayo de 1933, en el que terminaba advirtiendo que ante los cataclismos que se avecinaban acabaría corriendo la sangre de no permitirse la existencia de un teatro como el de la Crueldad, Artaud decía estar convencido de que «la muchedumbre piensa primero con los sentidos» y que sería por tanto absurdo tratar de dirigirse a ella con el entendimiento, como lo pretende el teatro psicológico. Por este motivo, «el Teatro de la Crueldad se propone recurrir al espectáculo de masas y buscar en la agitación de las grandes masas, si bien impulsadas una contra otra y convulsionadas, un poco de esa poesía que existe en las fiestas y en las muchedumbres, los días, hoy demasiado escasos, en que el pueblo baja a la calle»²⁵. De forma práctica, Artaud trataba de «resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro sabrá recuperar del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma, aquello que desde siempre le ha pertenecido». En consecuencia, «el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad girará en torno a preocupaciones de masas, mucho más urgentes y mucho más inquietantes que las de cualquier individuo»²⁶. Es posible, pues, que Artaud encontrara también en las ceremonias nazis, en las que se estaba gestando el sangriento cataclismo que él mismo vaticinaba, y de las que oyó sin duda hablar durante sus estancias en Berlín, una imagen inspiradora, pero en negativo, del teatro terapéutico que preconizaba y frente a las cuales se presentaba como un remedio homeopático.

Ahora bien, una de las razones que condenaron al Teatro de la Crueldad al fracaso fue probablemente el deseo de Artaud de regenerar al hombre y recomponerlo en la unidad de su ser interviniendo paradójicamente sobre una masa carente de toda individualidad. Visto con la distancia que concede el paso del tiempo, su teatro parece estar dividido entre el espectáculo total y ese otro teatro que se realizó en secreto dentro de los propios campos de concentración, y que no pretendía ser una mera distracción, sino, como mostrara Robert Antelme en *La especie humana*, el único medio gracias al cual los presos, a pesar de haber sido reducidos a la categoría de unas bestias de carga, todavía podían decirse a sí mismos: «han podido desposeernos de todo,

25 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 556.

26 *Ibid.*, 556.

pero no de lo que somos. Existimos todavía»²⁷. En aquellos desvencijados barracones el teatro era más auténtico y vivo que en ninguna otra parte, más esencial, pues a través de un acto modesto, sin parafernalia alguna, hacía acto de presencia la propia condición humana. El dramaturgo Armand Gatti descubrió precisamente el teatro, lo que habría de ser en lo sucesivo para él el teatro, en el campo de Linderman donde estuvo preso, al asistir a una representación que, a pesar de las severas prohibiciones, tres rabinos realizaban de barracón en barracón, una obra de teatro que giraba alrededor de tres expresiones: *Ich bin, ich war, ich werde sein* (Yo era, yo soy, yo seré), y en la que no había espectadores, ni actores, pues «todos estábamos unidos en el seno del propio miedo. Ellos lograban trascender el horror que se sufría, devolvernos, a través del teatro, nuestra dignidad de hombres»²⁸.

Para Artaud, quien nunca dejó de comparar su internamiento en instituciones psiquiátricas —en condiciones higiénicas y alimenticias lamentables debido a las restricciones de la guerra— con la reclusión en un campo de concentración²⁹, el teatro era, antes que nada, un espacio creado para que el hombre pudiera resurgir y manifestarse en toda su plenitud. Pero la operación que pretendía acometer en el escenario, para curar los males del mundo occidental recuperando la unidad espiritual perdida, mostraba el fatal inconveniente de tener que realizarse sobre un público multitudinario, sobre un cuerpo masivo al que había que resucitar. Si era relativamente fácil encontrar imágenes eficaces —patrióticas, míticas, nostálgicas— para adormecer e hipnotizar a las masas durante el espectáculo, como sabían hacer perfectamente Hitler y sus secuaces, mucho más difícil resultaba en cambio conseguir crear las condiciones adecuadas para que todo el público despertara de su letargo y pudiera emerger el ser en toda su verdad. Una cosa era anestesiar o aplicar un tratamiento de choque al cuerpo social saturando sus sentidos para así, una vez insensibilizado, mejor poder manipularlo y amputar su moral, y otra cosa muy distinta intentar operarle con un bisturí metafísico para hacer reaccionar a cada individuo. Si Artaud aún quería salvar a su paciente mostrándole y haciéndole sentir desde el escenario el dolor en

27 Robert Antelme, *L'espèce humaine*, (Col. Tel, Paris: Gallimard. 1957), 212.

28 Armand Gatti y Claude Faber, *La poésie de l'étoile*, (Paris; Descartes et Cie, 1998), 67.

29 Aunque a simple vista esta analogía pudiera parecer exagerada, no lo es en absoluto, como bien recuerda Jacob Rogozinski: «Se sabe que —con excepción de Alsacia— los nazis no aplicaron en la Francia ocupada el programa de eutanasia que ya habían puesto en marcha en Alemania. Ahora también se sabe que, en el contexto de la Ocupación, algunos responsables de los hospitales psiquiátricos franceses no dudaron entre 1940 y 1943 en dejar morir de hambre y de miseria a decenas de miles de enfermos mentales. Sin la ayuda de su madre y de sus amigos, sin su traslado a Rodez, probablemente [Artaud] no hubiera sobrevivido a su internamiento [en Ville-Évrard]», en Jacob Rogozinski, *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*, (Paris: Les Éditions du Cerf, 2011), 43.

toda su crudeza, Hitler no hacía más que presidir un fastuoso tanatorio repleto de entusiastas zombis en cuyo interior no se veía ningún rastro de crueldad porque la habían barrido bajo una suntuosa alfombra.

5. Apestar el escenario

Al igual que en cualquier rito iniciático, la crueldad es una parte esencial del teatro de Artaud porque sin ella el hombre no podría regenerarse y cambiar de naturaleza, abandonar su miserable condición y acceder a la vida verdadera, en resumen, sería incapaz de despertar a la realidad: «Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En el estado de degeneración en el que nos encontramos, por la piel es por donde se hará entrar la metafísica en las mentes»³⁰. Si los ritos de paso, a los que tanto debe el teatro de Artaud, giran en torno al sufrimiento no es por sadismo ni mucho menos debido a una supuesta barbarie de sus participantes, sino para garantizar la cohesión social y en parte, como ha mostrado Nicholas Humphrey, para que los individuos sean capaces de empatizar con aquellos que sufren y así entenderles, pues «para comprender al hombre hemos de comprender el dolor, y para comprender el dolor hemos de haberlo sufrido en nosotros mismos»³¹. Artaud quiso que el teatro fuera una experiencia vicaria y que sus espectadores pudieran entrar en un frenesí de sufrimiento al sentir lo que sucedía en la sala, al hacer surgir nuevos mitos y nuevos símbolos que hablaran al hombre de su tiempo. En un mundo moralmente enfermo, mortalmente herido, el teatro se presentaba a sus ojos como el único lugar donde quedaba alguna posibilidad de curar al hombre. Sólo aquí podía Artaud, el eterno paciente, convertirse en el médico y chamán capaz de galvanizar a toda una colectividad de muertos vivientes. Ante la plaga que asolaba al mundo occidental, de la que la *Peste parda*, el nazismo, no era sino una imagen hiperbólica y grotesca, sólo el teatro, por la inmediatez de los cuerpos en escena, estaba en condiciones de hacer que un acontecimiento resultara tan radical, sobrecogedor y contagioso como una epidemia.

30 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 565.

31 Nicholas Humphrey, *La reconquista de la conciencia*. *Desarrollo de la mente humana*, trad. de Juan José Utrilla, (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 100.

Al parecer, en fecha tan temprana como 1920, durante una breve estancia en casa de sus padres, Artaud había tenido la idea de montar en Marsella —ciudad en la que en 1720 se había registrado la última plaga de peste en suelo francés— un espectáculo en el que le habría gustado precipitar a los espectadores en un estado similar al que provoca una epidemia de esta enfermedad. Aunque no llevó a cabo este proyecto, con el tiempo la peste se convirtió para él en el doble por excelencia de su concepción dramática, en una imagen que desarrolló y escenificó en una conferencia ofrecida en 1933 en la Universidad de la Sorbona y que incluyó en *El Teatro y su Doble*. El símil no podía ser más pertinente porque la peste, debido a su gran poder de contagio, obliga a cerrar las puertas del espacio urbano en el que irrumpe convirtiéndolo en un escenario en el que las personas dejan caer las máscaras sociales y se muestran tal como son, en toda su cruda realidad. Como ya antaño había sugerido Sófocles en *Edipo Rey*, la peste es también un lenguaje secreto y mítico, la expresión que utiliza la naturaleza para transmitir al individuo y a la colectividad la terrible verdad reprimida. Y para Artaud el teatro esencial está hecho para vaciar abscesos, así como la peste es la revelación «de un fondo de crueldad latente por el cual se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu»³². Pero es también una crisis que puede purificar a toda una colectividad, que trae un delirio que exalta todas las energías y que posee un innegable poder catártico. La peste es, en fin, el otro nombre que Artaud da al Teatro de la Crueldad.

Si quiere regenerar la sociedad, si quiere renovar y curar la vida, el teatro no puede hacerlo desde el sosiego, debe lograr que los espectadores se remuevan en sus asientos física y espiritualmente, como si les fueran administradas descargas eléctricas. Como he señalado antes, cuando Artaud acuña la expresión «Teatro de la Crueldad» para designar el arte dramático con el que sueña, no está pensando en montar un espectáculo necesariamente sangriento o sádico: «Se puede imaginar perfectamente una crueldad pura, sin desgarrar carnal. Y hablando filosóficamente, ¿qué es por lo demás la crueldad? Desde el punto de vista espiritual, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta»³³. Artaud emplea asimismo la palabra crueldad «en el sentido de apetito vital, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de este dolor inevitable sin el cual la vida

32 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Cuarto, París: Gallimard, 2004), 520.

33 *Ibid.*, 556.

no podría ejercerse»³⁴; en consecuencia, el director de escena de semejante teatro se tendrá que convertir en «una especie de demiurgo (...) que debe cultivar en el campo físico una búsqueda del movimiento intenso, del gesto patético y preciso, que equivale en el plano psicológico al rigor moral más absoluto»³⁵. Un demiurgo gnóstico que opera sobre la materia imperfecta, un cirujano metafísico al que no puede temblarle el pulso.

El Teatro de la Crueldad es conocimiento, necesidad, vida, acción y agitación, una toma de conciencia desgarradora y extrema que «actúa finalmente sobre nosotros a semejanza de una terapéutica del alma»³⁶. En este sentido, el Teatro de la Crueldad es un teatro catártico: no porque pretenda liberar mediante el razonamiento y la reflexión al hombre de sus pasiones a través de la tragedia, como prescribía Aristóteles, sino porque quiere despertar en el público, mediante *el desarreglo de todos los sentidos*, la lucidez necesaria para que cada cual descubra en su interior la verdadera condición humana. En el universo dramático con el que soñaba Artaud, el yo individual debía revelarse a sí mismo en un proceso colectivo que liberara las fuerzas ocultas del hombre. Y actuar implicaba en este caso entrar en una especie de trance, en un tiempo fuera del tiempo que remedara la muerte, una suerte de agonía, como cuando la vida de un enfermo pende de un hilo, para que el público pudiera a su vez contagiarse, sentir en todos sus nervios, con toda su sensibilidad, lo que sucedía en el escenario.

El propio Artaud, precisamente el mismo año en que Hitler accedió al poder, ejemplificó la forma en que el actor tenía que actuar para lograr contagiar a su público, cuando ofreció su famosa conferencia sobre el teatro y la peste. Anaïs Nin, amiga suya por aquel entonces, cuenta en su diario de qué manera, ante la mirada atónita del público de la Sorbona, Artaud escenificó su propia agonía mientras exponía sus ideas: «Su rostro estaba contorsionado de angustia; sus cabellos, empapados de sudor. Los ojos se le dilataban, se le tensaban los músculos, y sus dedos pugnaban por conservar su flexibilidad. Nos hacía sentir que tenía la garganta seca y ardiente, el sufrimiento, la fiebre, la quemazón de sus entrañas. Estaba torturado. Gritaba. Deliraba. Representaba su propia muerte, su propia crucifixión»³⁷. Pocos entendieron lo que estaban viendo, y, después de contener un tiempo la respiración, casi

34 Ibid., 567.

35 Ibid., 575.

36 Ibid., 555.

37 Anaïs Nin, *Diario I (1931-1934)*, ed. de G. Stuhlmann, trad. de Enrique Hegewicz, (Barcelona: Bruguera, 1984), 242.

todos los presentes se echaron a reír y a silbar hasta que después de un rato terminaron abandonando la sala. Ya en la calle, profundamente afectado, Artaud se desahogaría con Anaïs Nin: «Siempre me quieren oír hablar *de*, quieren escuchar una conferencia objetiva sobre “El Teatro y la Peste”, y yo lo que quiero es darles la experiencia misma de ello, la peste misma, para que se aterroricen y despierten. Quiero despertarlos. No se dan cuenta de que *están muertos*. Su muerte es completa, como una sordera, una ceguera. Lo que yo les mostré es la agonía. La mía, sí, y la de todos los que viven»³⁸.

Para Artaud, el teatro era la peste misma y cada actuación una oportunidad para inocular y propagar un bacilo revelador en aquellos individuos que creían estar vivos, aunque sólo vivieran ya por inercia. Por ello, en su tragedia *Los Cenci*, que estrenó en el teatro de las Folies-Wagram en mayo de 1935 y donde puso a prueba las ideas de su Teatro de la Crueldad, escenificó precisamente esta inercia de los vivos haciendo que sus actores se movieran en torno a determinados ejes, de forma mecánica, como auténticos zombis. La idea de que los demás estaban muertos era una obsesión en Artaud: «Yo, hombre vivo, soy una ciudad asediada por el ejército de los muertos»³⁹. No es casual, por tanto, que Jordi Soler, en la novela que ha dedicado al patético periplo católico de Artaud por Irlanda, representara al poeta durante una recepción de escritores pidiéndole a André Frank: «Diles que son cadáveres y que jamás resucitarán de entre los muertos»⁴⁰. Una frase que se repite como una letanía a lo largo de sus páginas hasta el punto de conformar el título de este espléndido relato.

6. Tratamiento de choque para zombis

El mundo, le diría Artaud a Anaïs Nin un tiempo después de su conferencia en la Sorbona, está «corrompido y lleno de fealdad. Está lleno de momias. Decadencia romana. Muerte. Quería un teatro que fuera como un tratamiento de *shock*, para galvanizar a la gente, conmocionarla hasta hacerla sentir»⁴¹. El teatro como laboratorio del doctor Frankenstein, como gabinete del doctor

38 Ibid. 243.

39 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Cuarto, Paris: Gallimard, 2004), 1378.

40 Jordi Soler, *Diles que son cadáveres*, (Barcelona: Mondadori, 2011), 82.

41 Anaïs Nin, *Diario I (1931-1934)*, ed. de G. Stuhlmann, trad. de Enrique Hegewicz, (Barcelona: Bruguera, 1984), 289.

Caligari lleno de somnámbulos, como experimento en el que la ciencia moderna se funde con la antigua alquimia en una obra poética capaz de galvanizar el cuerpo que yace en medio del anfiteatro. Y es que desde que en 1913 el joven Antonin había descubierto cerca de su casa la escritura poética en la farmacia de Léon Franc, donde tenían lugar reuniones literarias a las que asistía con asiduidad; desde que había visto diseminados en ella tantos poemas en medio de medicamentos y de frascos de ungüentos, la poesía se había convertido para Artaud en un *pharmakon*, una droga que podía ser tanto un veneno como un remedio.

Aunque ya con cuatro años había sido tratado de los síntomas de una posible meningitis, es en 1915 cuando Artaud entra en estado de depresión y empieza a sufrir dolores físicos que ya nunca le abandonarían. Sus padres consultan entonces al doctor Grasset, especialista de renombre en enfermedades nerviosas, que diagnostica neurastenia aguda y recomienda un tratamiento que habría de llevar a Artaud a pasar los cinco años siguientes en clínicas privadas para neuróticos y enajenados, alternando con estancias en centros de salud donde tomaría por primera vez opio para aliviar sus dolores. Artaud penetra de esta forma en el sistema psiquiátrico del que ya nunca saldrá del todo. Cuando en 1920 decida finalmente subir a París para emprender una vida artística, su salud mental será encomendada al doctor Toulouse. Aunque partidario de la eugenesia, tan en boga en los años 30 no sólo entre los nazis, este eminente psiquiatra promovió una profunda renovación de las instituciones mentales y procuró sacar a los enfermos de los manicomios o al menos cambiar el trato que se les reservaba. Acorde con esta visión abierta del enfermo, en cuanto el doctor Toulouse tuvo constancia del talento de Artaud le animó a escribir e incluso le nombró secretario de la revista *Demain* que él mismo dirigía y en la que publicaría poemas, críticas literarias y reseñas de arte. El esquema quedaba así fijado para siempre, pues Artaud pasaría prácticamente el resto de su existencia rodeado de médicos que se interesarían por su salud y por su genio creativo: en los años treinta el doctor Allendy tomará el relevo, y ya entre 1943 y 1946 en el asilo de Rodez los psiquiatras Latrémolière y Ferdière tendrán un papel decisivo en su vida y en su obra. El gabinete médico, como antes la farmacia, se convertirá para Artaud en una especie de taller de la escritura doliente.

La vida de Artaud fue un periplo por los pasillos del templo de la medicina, pero, al igual que hiciera en tantos otros ámbitos, al entrar en contacto con el cuerpo médico y relacionarse con él se apropió de su lenguaje, de sus instrumentos e incluso de sus técnicas para transformar todo ello en metáforas

de su escritura y de su teatro. Invirtiendo los papeles, pero acorde con una corriente de higienización de la política y de la cultura muy presente en aquella época, el paciente que Artaud era pretendía convertirse en el cirujano del cuerpo social. Una de las metáforas a las que recurre con más insistencia para ilustrar tanto la singularidad de su pensamiento como el tipo de impacto que quiere causar sobre su público es la terapia mediante corriente eléctrica. Ya en 1924, en una de las cartas que le escribe a Jacques Rivière, el editor de la *Nouvelle Revue Française* al que no había tardado en convertir en su confidente psicológico, le explica a éste que siente que una voluntad asedia su ser de forma intermitente y le produce sacudidas «con una electricidad imprevista y repentina, con una electricidad repetida»⁴². Los poemas que escribe entonces, incluidos en *El ombligo de los limbos* y en *El Pesanervios*, son fragmentarios, de estilo telegráfico, como si tratara de detener el flujo tormentoso de su pensamiento: con una escritura eléctrica y electrizante, Artaud intenta romper todas las barreras para que su pensamiento pueda fluir libremente y mezclarse con la propia vida más allá de los límites de un libro, de un volumen. Y el cine, en el que por esa misma época depositaba aún grandes esperanzas de renovación, era para él en este sentido un excitante único que actuaba «sobre la materia gris del cerebro directamente» y del que destacaba por encima de todo el «poder de galvanización» que tenía sobre los espectadores⁴³.

A este respecto, como ha destacado Florence de Mèredieu⁴⁴, la visión que Artaud tenía del cine era en gran parte deudora del interés que la medicina prestaba en esa época al séptimo arte. No en vano los doctores Toulouse y Allendy, los dos psiquiatras que entre 1920 y 1936 se ocuparon de la salud de Artaud, y con los que éste conversaba de los temas más variados, vieron en el cinematógrafo una nueva técnica de exploración psicológica. Como a ellos, a Artaud le atraía el poder alucinatorio de unas imágenes que sentimos como reales, le fascinaba ese medio que provocaba, según Toulouse, un fenómeno análogo al de la sugestión hipnótica. El propio cine no había dejado desde sus inicios de expresar en muchas películas su increíble poder narcótico. En este sentido, no ha de extrañar que Artaud admirara tanto la interpretación que el actor Conrad Veidt había hecho del somnámbulo Cesare en *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene⁴⁵. Esta obra maestra del expresionismo alemán, cuya historia es una alegoría del inquietante poder sugestivo del

42 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Cuarto, Paris: Gallimard, 2004), 80-81.

43 Ibid., 41.

44 Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, (Paris: Fayard, 2006), 194.

45 Véase, Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, (Paris: Fayard, 2006), 205.

propio cine, pero también, como ilustrara Kracauer en *De Caligari a Hitler*, una premonición de la fascinación hipnótica que ejercería el *Führer* sobre las masas⁴⁶, influyó significativamente en Artaud. Además de impactarle su estética onírica y la paradójica expresividad del hieratismo de Veidt, Artaud debió quedar impresionado por esta película en la que el doctor Caligari, un titiritero demente y cruel, mantenía hipnotizado a un individuo al que de día exhibía en el escenario de la feria, pero al que dejaba salir de su ataúd por las noches para cometer sus crímenes; un titiritero que en última instancia resultaba ser el director de un manicomio en el que precisamente permanecía recluido el protagonista que nos había estado contando hasta ese momento esta extraña fábula. Así pues, toda la película no era más que la fantasía de un loco, a no ser que el protagonista estuviera cuerdo y fuera en realidad objeto de la maquinación final del diabólico y demente doctor Caligari disfrazado de jefe del sanatorio.

Difícilmente pudo Artaud olvidar esta película que en tantos aspectos anticipaba los largos años que pasaría en instituciones mentales, donde no dudaría en acusar a sus médicos de tenerle sometido a sus hechizos. Su relación con los psiquiatras no podía en efecto ser más ambigua: les acusaba de todos sus males, de la pérdida total de su capacidad intelectual, de ser unos nigromantes que se habían apoderado de su vida, pero a la vez ejercían sobre él tal fascinación que siempre trató de aplicar sus procedimientos a la pantalla y a los escenarios, como si a pesar de ser un paciente se viese a sí mismo como un terapeuta. No es casual en este sentido que Artaud haya encarnado a Jean-Paul Marat en el *Napoleón* de Abel Gance (1927). De hecho, ante los rumores que habían llegado a sus oídos sobre cambios en la asignación de los personajes de la película, Artaud le recordó al director que quería a toda costa interpretar el papel tan característico y destacado de Marat, y no otro. Semejante empeño no era gratuito, escondía una fascinación por un personaje que, antes de convertirse en el temido revolucionario que nos describen los libros de Historia, era médico de renombre y un científico que había publicado varias investigaciones relevantes sobre la luz, el fuego y la electricidad, interesándose especialmente por el uso terapéutico de esta última energía, tal como se puede comprobar en su *Memoria sobre la electricidad médica* publicada en 1784. Un aspecto este que atrajo sin duda al Artaud que veía

46 «Caligari es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler fue el primero en practicar a gran escala», en KRACAUER, Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. de Héctor Grossi, (Madrid: Paidós, 2008), 73.

en el cine, como ya tuvimos ocasión de señalar, la posibilidad de galvanizar a los espectadores. Encarnar a este médico y revolucionario que muere en circunstancias tan dramáticas era sin duda una perfecta ocasión para ensayar sus ideas sobre la naturaleza electrificante del cine.

La escena de la muerte de Marat, concebida en clara contraposición al ascetismo hagiográfico del célebre cuadro de Jacques-Louis David, es un prodigio de interpretación y de montaje en el que un juego de abanico y cortina articula una compleja dinámica de la mirada. Sumergido en la bañera, en la que pasaba horas para aliviar los picores que le causaba una enfermedad dermatológica, el Marat de Artaud parece estar poseído por algún espíritu diabólico: no deja de gesticular y cada uno de sus ademanes resulta repulsivo. Sediento de sangre, el dirigente jacobino escribe con su pluma sentencias de muerte mientras saborea una taza de café que regurgita al entrar Charlotte Corday en su cuarto. En *El Pesanervios*, Artaud aseguraba que «Toda escritura es una cochinateda»⁴⁷. Nunca fue esta afirmación tan patente como en esta ocasión: el chorro de café que Artaud-Marat deja escapar de su boca es tan negro como la tinta que emana de su pluma, pero es también la premonición de la sangre que está a punto de brotar de su pecho cuando la joven le clave el puñal que lleva escondido en el escote tras un abanico. Pluma y puñal no son aquí más que dos versiones de un mismo instrumento. No asistiremos al asesinato propiamente dicho, pues Artaud-Marat ha mandado correr la cortina; sólo descubriremos su resultado cuando la recorran para acudir en su ayuda. Lo singular de la convulsa escena en la que apresan a Charlotte Corday es que el cadáver de Artaud-Marat, a pesar de la inmovilidad que se le supone, nunca está en la misma postura ni tiene el mismo gesto cuando lo enfoca la cámara; cada plano sucesivo nos lo muestra en una actitud distinta, con una mueca diferente, como si nuestra mirada lo estuviera galvanizando. No existe aquí una verdadera agonía, tan sólo observamos un cuerpo sin vida cuyos músculos y nervios parecen sufrir la acción de descargas eléctricas consecutivas. Lógico e irónico final para un médico que había pretendido curar a sus pacientes valiéndose de la electricidad, pero que había acabado sentenciando a sus enemigos a morir bajo la cuchilla del doctor Guillotin.

A lo largo de toda su vida artística, Artaud no dejó de emplear imágenes eléctricas para expresar su concepción del cine, del teatro y de la escritura. En este sentido, pertenece a la misma tradición que los poetas románticos, los cuales, imbuyéndose de los trabajos científicos de Galvani, Mesmer o Volta,

47 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 165.

habían sostenido la existencia de un fluido vital eléctrico del que la criatura del doctor Frankenstein de Mary Shelley es el resultado más acabado y conocido⁴⁸. Pero Artaud tenía también en mente aplicaciones mucho menos fantasiosas que conocía de primera mano. En efecto, es muy probable, como sugiere Florence de Mèredieu⁴⁹, que se inspirara para su poética en los tratamientos por corriente galvánica que los médicos administraban a los pacientes para la reeducación muscular desde la Primera Guerra Mundial. Las descargas galvanizantes eran muy dolorosas y su aplicación perseguía vencer la inercia del cuerpo del paciente, despertar sus miembros lisiados. En un teatro que tenía la pretensión de curar al hombre occidental del estado de postración en el que se encontraba, que se presentaba como una terapia del alma, la crueldad desempeñaba un papel similar al de una descarga estimulante. Artaud quería que su poesía fuera electrificante, que el cine explotara su poder galvanizante y que el teatro fuera un tratamiento eléctrico de urgencia. Sin embargo, no logró el éxito que anhelaba y por toda recompensa solo recibió en propia carne los rigores del medio con el que había pretendido curar a los demás.

Desde 1870 se había demostrado que corrientes eléctricas suficientemente intensas sobre el córtex podían desencadenar la aparición de una crisis epiléptica: Ugo Cerletti, el neurólogo italiano que descubrió el método de la terapia electroconvulsiva, creía que existía entre la esquizofrenia y la epilepsia algún tipo de relación inversa, pues había observado que los epilépticos esquizofrénicos parecían menos esquizofrénicos después de un ataque. Por ello, decidió reemplazar el uso del cardiazol por la corriente eléctrica para provocar un efecto similar al de un ataque de epilepsia. En 1938, después de poner a punto su técnica en el matadero municipal de Roma —en vísperas de que Europa se transformara a su vez en un gigantesco matadero y de que millones de seres humanos fueran tratados y aniquilados como ganado—, Cerletti realizó el primer experimento sobre un individuo alcohólico de cuarenta años que sufría de «psicosis esquizofrénica». Había nacido una terapia de choque revolucionaria para el tratamiento de psicosis graves por convulsiones mediante estimulaciones eléctricas que pronto sería de uso general en las instituciones psiquiátricas. Y Artaud fue uno de los primeros pacientes en probar esta novedosa y demoledora terapia caracterizada por llevar al enfermo a un estado extremo para poder curarle.

48 Véase Richard Holmes, *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*, trad. de Miguel Martínez-Lage y Cristina Núñez Pereira, (Madrid: Turner/Noema, 2012), 414-415).

49 Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud dans la guerre : de Verdun à Hitler*, (Paris: Blusson, 2014), 59.

Hay en el destino de Artaud una cruel ironía que no pasó desapercibida a Susan Sontag: «Artaud se concibe a sí mismo como un médico de la cultura, y como su paciente más penosamente enfermo. [...] El hombre que habría de ser devastado por repetidos electrochoques durante los últimos tres de nueve años consecutivos que pasó en hospitales para enfermos mentales propuso que el teatro administrara a la cultura una especie de terapia de *shocks*»⁵⁰. A imagen y semejanza de aquel hijo de un carpintero que acabó fatalmente sus días clavado en una cruz de madera, Artaud terminó martirizado por los efectos de la energía con la que quería salvar a los hombres. Su cruz particular fue la camilla sobre la que le administraron los numerosos e interminables tratamientos de electrochoque en los sanatorios de Ville-Évrard y Rodez. Él, que había querido galvanizar a su público para sacarle del letargo en el que vivía, tuvo que sufrir en su cuerpo los efectos dramáticos de la terapia electroconvulsiva, quedando a menudo hundido en un estado comatoso, próximo a la muerte: «Cada aplicación de electrochoque me ha sumido en un terror que duraba varias horas más cada vez (...) sabía que una vez más perdería la consciencia y que durante un día entero me vería ahogarme dentro de mí mismo sin lograr reconocermé, sabiendo perfectamente que estaba en algún sitio pero dónde demonios y como si estuviera *muerto*»⁵¹. Estas descargas nada tienen ya de metáforas ni se parecen a aquella voluntad ajena que interrumpía el flujo de su pensamiento y que le había descrito a Jacques Rivière como una electricidad imprevista y repentina. En una de las numerosas cartas en las que se quejaba a su médico del tratamiento del electrochoque que recibía, él mismo señalaba la diferencia con aquella antigua sensación:

El electrochoque, Sr. Latrémolière, me desespera, me quita la memoria, adormece mi pensamiento y mi corazón, hace de mí un ausente que se sabe ausente y se ve durante semanas persiguiendo a su ser, como un muerto al lado de un vivo que ya no es él, que exige su aparición y en cuyo interior no puede entrar. Con la última serie me quedé durante todo el mes de agosto y el de septiembre en la imposibilidad absoluta de trabajar, de *pensar y de sentirme ser*. Ello me devuelve cada vez aquellos abominables desdoblamientos de la personalidad sobre los que escribí la correspondencia con Rivière, pero que en aquella época eran un conocimiento perceptivo y no las angustias como bajo el electrochoque. (Carta del 6 de enero de 1945 al doctor Jacques Latrémolière)⁵².

50 Susan Sontag, «Una aproximación a Artaud», en *Bajo el signo de Saturno*, trad. de Juan Utrilla Trejo, Barcelona, Debolsillo/Mondadori, 1981), 52.

51 Antonin Artaud, *Obras*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 1692.

52 *Ibid.*, 962.

El electrochoque convierte a Artaud en un zombi, en una momia, en un sonámbulo incapaz de pensar y de escribir. La terapia galvanizante producía crueles dolores, pero pasados sus efectos, el paciente volvía a su estado de consciencia habitual. El electrochoque, en cambio, transforma al individuo en un muerto viviente que vaga sin sentido, desposeído de su ser y de sus palabras. Como apunta Michel Onfray, los 46 electrochoques que le infligen en Rodez entre 1943 y 1946 no hacen sino agravar su enfermedad con visibles consecuencias, especialmente en el habla y en la escritura:

La sintaxis de Artaud se deshace al mismo tiempo que la electricidad descompone su cuerpo –un cuerpo, entonces, por desgracia para él, con órganos. Entra en la glosolalia como otros entran en la religión, golpeado por el rayo, y los decadentes admiran esta patología como si fuera un lenguaje de los dioses cuando es la prueba de la descomposición de una lengua, la de un artista de gran altura, a través de los choques. ¡Que es tanto como convertir la llaga producida en un rostro por el cáncer en una señal de genio!⁵³

Artaud, que había querido curar a los zombis de su época invitándoles a participar en su Teatro de la Crueldad, vio cómo la institución médica, empleando un procedimiento inventado en los mataderos, pretendía convertirle en «una momia de carne fresca»⁵⁴ y encerrarle entre los muros de un hospital psiquiátrico cuya asociación mental con un campo de concentración no dejaba de formular expresamente en un lenguaje entrecortado y descompuesto. Allí dentro, alejado para siempre de los escenarios, únicamente provisto de su inseparable lápiz, con el que practicaba acupuntura para aliviar sus dolores de espalda y con el que llenaba con su escritura eléctrica incontables cuadernos, siguió perforando, como con un bisturí, la piel del lenguaje en busca de la energía que el hombre encerraba en su interior⁵⁵. Porque hasta el final, como escribiera el año de su muerte en un poema que tituló una vez más «El Teatro de la Crueldad», Antonin Artaud no dejó de repetir que «el cuerpo humano es una pila eléctrica cuyas descargas han sido castradas y reprimidas», cuando en realidad está hecho «para absorber por sus desplazamientos voltaicos todas las posibilidades errantes del infinito vacío»⁵⁶. Y esta formidable pila no admitía

53 Michel Onfray, *La pensée qui prend feu. Artaud le Tarahumara*, (Paris: Gallimard, 2018), 23.

54 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 183.

55 Véase Francisco González Fernández, “El lápiz de Artaud”, en *Revista de Filología Románica*, 2007, Anejo V, 153-164.

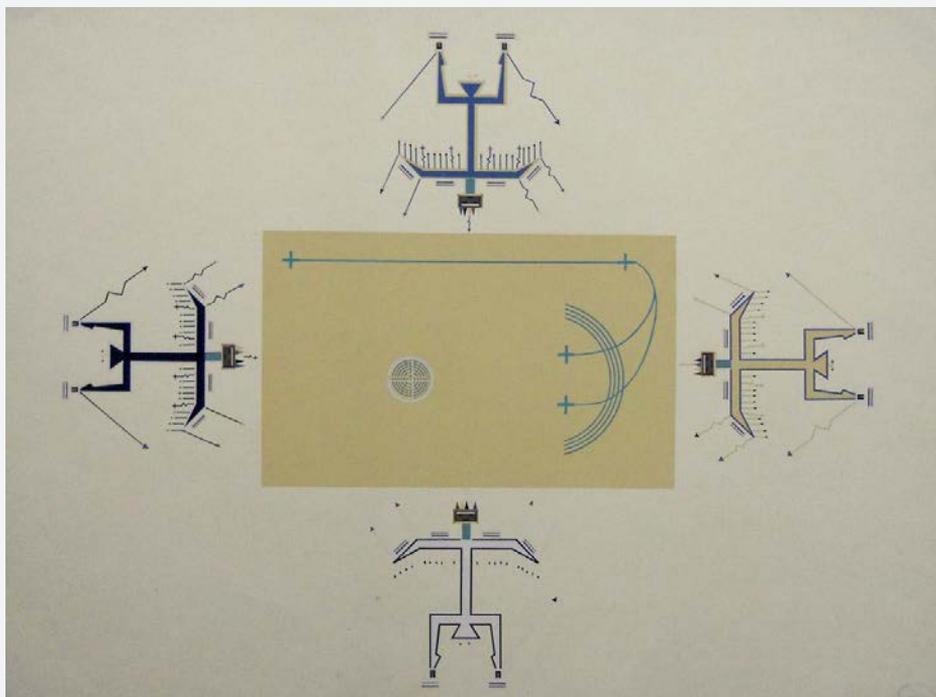
56 Antonin Artaud, *Œuvres*, (col. Quarto, Paris: Gallimard, 2004), 1656.

para Artaud ser recargada con otra electricidad que no fuera la crueldad a la que identificaba con un arte vivo y reparador.

Bibliografía

- Adam, Peter. *El arte del Tercer Reich*. Traducido por Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Antelme, Robert. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 1957.
- Artaud, Antonin. «Avertissement» a Matthew Lewis, *Le moine*, Antonin Artaud (tr.), col. Folio, pp.9-13, Paris: Editions Gallimard, 1966.
- Artaud, Antonin (1978) : «Le Théâtre de la Cruauté et l'Anatomie», *Art Press*, n°18, 1978: 11.
- Artaud, Antonin. *Œuvres*. col. Quarto. Paris: Gallimard, 2004.
- Bauman, Zygmunt *Modernidad y Holocausto*. Traducido por Ana Mendoza. Madrid: Ediciones Sequitur, 1997.
- Benjamim, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Tercera redacción”. En *Obras. Libro I/Vol.2*, traducido por Alberto Brotons, 49-85. Madrid: Editorial Abada, 2008.
- Calasso, Roberto. *La ruina de Kasch*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama, 1989.
- Gatti, Armand y Claude Faber. *La poésie de l'étoile*. Paris: Descartes et Cie, 1998.
- González Fernández, Francisco. «El lápiz de Artaud», en *Revista de Filología Románica*, Anejo V, 2007: 153-164.
- Holmes, Richard. *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*. Traducido por Miguel Martínez-Lage y Cristina Núñez Pereira. Madrid: Turner/Noema, 2012.
- Humphrey, Nicholas. *La reconquista de la conciencia. Desarrollo de la mente humana*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Traducido por Héctor Grossi. Madrid: Paidós, 2008.
- Lanzmann, Claude. *Alguien vivo pasa*. Traducido por Luisa Etxenike. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Le Breton, David. *La chair à vif : de la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*. Paris: Editions Métailié, 2008.
- Mayorga, Juan. *Himmelweg*. Málaga: Diputación de Málaga, 2004.
- Mèredieu de, Florence. *C'était Antonin Artaud*. Paris : Fayard, 2006.
- Mèredieu de, Florence. *Antonin Artaud dans la guerre : de Verdun à Hitler*. Paris : Blusson, 2014.
- Molère. «Le malade imaginaire». En *Théâtre choisi*, editado por M. Rat. Paris: Garnier Frères, 1962.
- Mosse, George L. *La nacionalización de las masas*. Traducido por Jesús Cuéllar. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Nin, Anaïs. *Diario I (1931-1934)*. Editado por G. Stuhlmann, traducido por Enrique Hegewicz. Barcelona: Bruguera, 1987.
- Onfray, Michel. *La pensée qui prend feu. Artaud le Tarahumara*. Paris : Gallimard, 2018.
- Rogozinski, Jacob. *Guérir la vie. La Passion d'Antonin Artaud*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2011.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*. Traducido por Miguel Sáenz. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- Soler, Jordi. *Diles que son cadáveres*. Barcelona: Mondadori, 2011.
- Sontag, Susan. «Una aproximación a Artaud», en *Bajo el signo de Saturno*, traducido por Juan Utrilla Trejo, 21-80. Barcelona: Debolsillo. Mondadori, 1981.



Sin título
Carla Witte (1889-1943)
Serigrafía. 45 x 61 cm., sin firma.

**Empathy and literary
reading: the case of *Fräulein
Elsé's* interior monologue**

Elisabetha VINCI

La efigie literaria: escritura y duelo

Lorenzo PIERA MARTÍN

**Una fundamentación semiótica
para los estudios interartísticos**

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA

**La ecopoesía de Nicanor Parra
como espacio de disentimiento**

Sofía ROSA

**Tras la pista de Darwin. El problema de la
fauna americana en las crónicas de José de
Acosta y Gonzalo Fernández de Oviedo**

Bernat GARÍ BARCELÓ

**La trilogía científica de John Banville:
un mapeado del cambio de episteme
a través de la literatura**

Carlos GÁMEZ PÉREZ y Juan Francisco CAMPO

Elisabetha VINCI

Università degli Studi di Catania

elisabetta.vin@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2680-3832>

Recibido: 25/03/2019 - Aceptado: 14/07/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Vinci, Elisabetha. "Empathy and literary reading: the case of Fräulein Else's interior monologue".

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, n° 6, (2019): 133-151.

<https://doi.org/10.25185/6.5>

Empathy and literary reading: the case of *Fräulein Else's* interior monologue

Abstract: This contribution is aimed at analyzing how empathy is instantiated when we read works of fiction and at studying which elements can improve the consonance between characters and readers. Starting from a brief summary about empathy with regard to literary texts, the paper examines the question concerning human reception of fictional characters in order to investigate how we empathize with them through the description of some elements which foster empathy: internal focalization, interior monologue and movement description. *Fräulein Else* by Arthur Schnitzler will serve as case study of empathic reading.

Keywords: empathy, literature, reading, fictional characters, interior monologue.

Empatía y lectura literaria: el caso del monólogo interior en *Fräulein Else*

Resumen: El objetivo de esta contribución es analizar cómo la empatía se ejemplifica cuando leemos obras de ficción y estudiar qué elementos pueden mejorar la consonancia de los personajes con los lectores. Partiendo de un breve resumen sobre la empatía con respecto a los textos literarios, el trabajo examina la cuestión de la recepción humana de los personajes ficticios para investigar cómo nos identificamos con ellos a través de la descripción de algunos elementos que fomentan la empatía: la focalización interna, el monólogo interior y la descripción del movimiento. *Fräulein Else* de Arthur Schnitzler servirá como caso de estudio de la lectura empática.

Palabras clave: empatía, literatura, lectura, personajes de ficción, monólogo interior.

Empatia e leitura literária: o caso do monólogo interior em Fräulein Else

Resumo: O objetivo dessa contribuição é analisar como a empatia é instanciada quando lemos obras de ficção e estudamos quais elementos podem melhorar a consonância dos personagens com os leitores. Com base em um breve resumo da empatia em relação aos textos literários, o artigo examina a questão da recepção humana de personagens fictícios para pesquisar como nos identificamos com eles através da descrição de alguns elementos que estimulam a empatia: o monólogo interno e a descrição do movimento. *Fräulein Else*, de Arthur Schnitzler, servirá como um estudo de caso da leitura empática.

Palavras chaves: empatia, literatura, leitura, personagens fictícios, monólogo interior.

1. Empathy and literature: a neuroscientific approach

As we know, empathy is a concept used in several and various disciplines such as philosophy, psychology, aesthetics and arts: it is at the basis of the relation between art's production and reception. The term *empathy*, a translation of the German *Einfühlung*, since it was first theorized by Robert Vischer in the field of aesthetics, indicates the relation of the subject with objects, spaces and the participation of the self in the experience of another person, i.e. the embodied sharing of other people's feelings and emotions. In other words, empathy is always closely linked to the relationship with others, since it opens the self to another world and overcomes our personal experience in order to establish a contact with something external¹. Recent neurobiological studies demonstrated the origin of empathy from a biological perspective, thanks to the discovery of a particular group of neurons: mirror neurons. The team of neuroscientists at the University of Parma, such as Vittorio Gallese and Giacomo Rizzolatti, noticed the presence in the brain of macaques of these cells which fire not only when an action is directly executed, but also when an action is observed². Since a mirror neuron system is present also in the human brain, as demonstrated through fMRI and PET, it can be stated that people are able to simulate observed actions through their neural system. If an action is observed, our brain reacts "as if" we were directly executing that action. The neurobiologist Antonio Damasio anticipated in a certain sense the discovery of the mirror system, because he talked about an "as if loop"³ to explain the functioning of the simulation. The existence of mirror neurons confers a biological basis to empathy, because it explains the reason why human beings are able to understand each other: through the neural simulation which allows us to imitate the actions, we are able to understand the intentions and even the emotions associated with that action. Vittorio Gallese deepened our understanding of the functioning of the neural simulation and used the expression "embodied

1 See Teresa Fogliani, *Empatia ed emozioni* (Catania: C.U.E.C.M., 2003).

2 Marco Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008).

3 Antonio Damasio, *The Feeling of what happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* (Wilmington: Mariner books, 2000); Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (New York: G.P. Putnam, 1994).

simulation”⁴ to indicate the relevance of the body in this process. He indeed distinguishes between embodied and standard simulation. The latter is a voluntary imitation, while the former is an unconscious process allowing us to be in consonance with another self. The fact that simulation involves the sensory-motor system permits to claim that the relationship among people is based on what Gallese defines as “intercorporeity”, because such mechanisms establish a form of identification with other people through the simulation of their bodily states. Actually, it must be highlighted that empathy involves the sharing of both neural actions, bodily states and emotional ones, for this reason Gallese used the expression “shared manifold of intersubjectivity”⁵ which allows “intersubjective communication, social imitation and ascription of intentionality”⁶. So, neurobiological studies give us the possibility to better investigate the functioning of the human mind and to explain the origin of some phenomena that are at the basis of personal experiences. Moreover, such kind of research can provide interesting results with regard to art perception, since empathy is a fundamental element in art’s appreciation, as early 20th century theorists of *Einfühlung*, such as Theodor Lipps and Wilhelm Worringer, had already understood.

In recent years, indeed, important discoveries in the field of neurosciences served as tools to interpret human reception of artworks. Matching arts and neurosciences allows scientists to understand some complex brain processes which take place also during artistic creation. Furthermore, it gives an explanation to the mystery of art’s reception and appreciation. For example, understanding the biological process of empathy can be useful to explain how and why we empathize not only with real persons but also with fictional characters.

The aim of this paper is indeed to examine the reaction of readers in relation to literature, and more precisely to analyse which elements allow readers to empathize with fictional characters. First of all, we must discuss how the neurobiological mirroring mechanisms activate also during reading. Reading does not imply the direct observation of actions, so it is difficult to imagine that letters, grammatical and syntactic structures allow the activation

4 See Vittorio Gallese, “The ‘shared manifold’ Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy”, *J Consc Stud*, 8 (2001): 33-50. Vittorio Gallese, “The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity”, *Psychopathology*, 36 (2003): 171-180. Vittorio Gallese, “Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell’intersoggettività”, *Rivista di Psicoanalisi*, LIII (2007): 197-208.

5 *Ibid.*

6 Vittorio Gallese, “The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity”, cit.: 177.

of mirror neurons. Yet, written language could serve as intermediary among mental images of what we read, since the mirror system can activate by means of linguistic communication⁷. Moreover, Zwaan and Taylor⁸ highlighted how linguistic understanding is linked to body simulation, since understanding language also requires the involvement of the motor system, so that the embodied simulation works also if an action is described through language. Indeed it has been shown that action words provoke the somatotopic activation of motor and premotor cortex⁹. In a nutshell, through reading it is possible to enter into consonance with fictional characters, simulating their actions at neural and bodily level.

It has been demonstrated thanks to brain imaging that the same regions of the brain activate both when we imagine and when we look at a scene. Moreover, it is certain that it takes the same time to comprehend a scene actually seen, as well as to imagine the same scene¹⁰. According to Gallese¹¹, the process of embodiment and the emotional involvement are greater in the case of reading, because readers are totally immersed in a new world. During aesthetic fruition the percipient subject frees himself/herself of the surrounding reality, so that the embodied simulation is liberated from the bond with reality, from the burden of being prepared for the challenges of everyday life. Another element must be taken into account: the position of the reader, who usually stands still in the same position, sitting in an armchair, lying comfortably on a couch or in a bed. As a result, the readers' interaction with the world is limited, since the physical stimuli are reduced, and they are engaged with the simulation of what they read. The lack of real movements increases the identification with the characters' actions, perceptions and feelings. So, emotions are instantiated in the readers through their relation with fictional characters. Moreover, as far as characters are concerned, it is important to quote the contribution of Alan Palmer, who

7 Luca Berta, "Narrazione e neuroni specchio", in *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi*, ed. Stefano Calabrese (Bologna: Archetipo Libri, 2009), 187-203.

8 Rolf A. Zwaan and Lawrence J. Taylor, "Seeing, Acting, Understanding: Motor Resonance in Language Comprehension", *Journal of Experimental Psychology* 135, 1 (2006): 1-11.

9 See Olaf Hauk, Ingrid Johnsrude, Friedemann Pulvermüller "Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex", *Neuron*, vol.41 (2004): 301-307.

10 See Martha J. Farah, "The Neural Bases of Mental Imagery", *Trends in Neuroscience* 12, (1989): 395-399. Stephen M. Kosslyn and William L. Thompson, "Shared Mechanisms, Visual Imagery and Visual Perception: Insights from Cognitive Science", in *The Cognitive Neurosciences*, ed. Michael S. Gazzaniga (Cambridge: MIT Press, 2000), 975-985.

11 Vittorio Gallese and Hannah Wojciewowski, "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology", *California Italian Studies* 2.1 (2001), <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>

claimed that «novel reading is mind reading»¹². According to Palmer, indeed, the human brain reacts to fictional characters as if they were real people, so we are able to empathize with them both on a bodily and mental level, since we can understand their intentions and emotions, i.e. read their minds. From this perspective, the reader assumes a fundamental role in interpreting the text and the fictional characters, as already stated in the 1970s by the theories concerning the aesthetics response by Wolfgang Iser¹³. The literary work is closely linked to the author and the reader: «the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader»¹⁴, so there is an interaction between author, text and reader, as Herder and Schleiermacher already affirmed in the Eighteenth century¹⁵. Gambino and Pulvirenti theorized a neurohermeneutic circle¹⁶ to explain this dynamic. According to their interpretation, «the literary text functions as a dynamic device created by the author's imagination, while its stylistic, rhetoric, metaphorical and symbolic patterns enhance the reader's imaginative process within broader cognitive and cultural networks»¹⁷.

This theory perfectly conforms to recent neurobiological studies which confirm the important role of storytelling in the evolution of men, stating that the human brain is built to appreciate stories and think according to their precise grammar¹⁸. Moreover, in this perspective narration is considered to be a fundamental practice in problem solving¹⁹.

12 Alan Palmer, "Storyworlds and Groups", in *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, ed. Lisa Zunshine (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010), 182.

13 Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (London: John Hopkins University Press, 1978).

14 *Ibid.*, 16.

15 Johann Gottfried Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume* (Riga: Hartknoch, 1778); Friedrich Schleiermacher, "Hermeneutik und Kritik", in Id., *Sämmtliche Werke* (Berlin: Reimer, 1838).

16 Federica Abramo, Renata Gambino and Grazia Pulvirenti, "Cognitive literary Anthropology and Neurohermeneutics", *Enthymema* XVIII (2017): 44-62. Renata Gambino and Grazia Pulvirenti, *Storie Menti Mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura* (Milano: Mimesis, 2018).

17 *Ibid.*

18 See Sara Ubaldi, *Neuronarratologia della finzione. Dal paleolitico al globale* (Pavia: Altravista, 2018), 11.

19 David Herman, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus: Ohio State University Press, 1999).

2. Empathic readings

In lights of the above mentioned theories, it can be affirmed that literary texts are complex devices involving the participation of readers in the meaning-making process and that reading allows empathy and embodied simulation, just as real life situations. On the basis of these arguments, the paper aims at highlighting which elements have a greater appeal on readers in order to foster empathy and identification. In the hypothesis that I now demonstrate through a case study, two elements increase fictional empathy: the description of physical movements and the use of internal focalization.

As already claimed, the body is the means through which we perceive the external world and understand other people, because neural simulation actually corresponds to a bodily simulation of actions. When we read a novel or any kind of fictional texts, we are in the presence of characters who act, move, think and feel like real individuals and with whom readers interact as if they were real. For this reason, it is possible to claim that the presence of physical actions and the description of movements made by characters activate a stronger simulation in readers, thanks to the trigger of the sensory-motor system, so that they can share actions and feelings with fictional characters. Thanks to movement descriptions readers empathize with characters and are directly immersed in the fictional world created by the mind of the author. I would like to quote Stefan Zweig's *Twenty-four Hours in the Life of a Woman*, a story published in 1927. In this text, there are several passages focusing on hand movements, for example:

[...] his face graphically and with terrible clarity illustrated that tension between pleasure and torment. His hands, those beautiful, nervous, slender-jointed hands, instinctively began to turn into preying, hunting, fleeing animal creatures again, just as they did at the gaming table. As he spoke I saw him trembling, beginning at the wrists, arching and clenching into fists, then opening up to intertwine their fingers once more. [...] I could see his fingers pouncing on the jewels and swiftly stowing them away in the hollow of his clenched hand.²⁰

20 Stefan Zweig, *Twenty-four hours in the Life of a Woman* (London: Pushkin Press, 2011), 31.

In the quoted passage the feeling of a young man are conveyed through his movements, so that readers perfectly understand what he feels by following his gestures and empathizing with him.

Moreover, although unaware and unconscious of the mirror neuron system, the author himself seems to give the explanation of the mirror mechanism through one of the characters. In the following passage, the main character, Mrs C., observes the above mentioned young man moving and states: «I felt it all as clearly as if my own fingers were rummaging desperately for a coin in the pockets and folds of my creased garments»²¹. So the lady is in an unconscious way led to simulate the young man's fingers movement as if she was directly moving herself. Of course Stefan Zweig could not know modern cognitive science but, as a sensitive human being, and writer, he had already understood the empathetic mechanism inherent to humans, thus also demonstrating the important role played by literature in the representation of complex cerebral processes. This passage exploits the description of gestures, and consequently fosters empathy: according to the discoveries concerning mirror neurons and their role in literature, it can be hypothesized that readers identify with the boy replicating the nervous movement of his hands. In fact, as Mrs C., readers are in the position of “looking” through the mind's eyes at the boy, simulating the several actions accomplished by him, and understanding what is going on, because of the emotions shared through gestures, such as anguish and worry for the situation he is experiencing.

The mechanism of embodied simulation activates thanks to the relationships between fictional characters and readers. The indications inserted by authors in their literary works help the reader to enter into the story and, more precisely, into the character. As explained by the scholar Anežka Kuzmičová, the descriptions of the actions carried out by the characters allow the reader to have the impression of being with them, of being immersed in the same space and to understand their feelings:

Imagery encompasses any vicarious experiences whatsoever of what is most commonly referred to as perception, i.e. exteroception (sight, smell, taste, touch, hearing), but also proprioception (e.g. pain), and, crucially, the senses of bodily movement (the proprioceptive, or kinesthetic, senses, e.g. the senses

21 *Ibid.*, 43.

of limb and organ position, velocity, effort, acceleration and partly balance and touch)²².

So, reading means to be transported into the story not only from an emotional point of view, but also from a cognitive and sensory-motor perspective, for we really perceive space, body and feelings differently.

The second element to take into account is focalization. The term indicates the point of view in narrative texts and was introduced in the field of narratology by Gérard Genette²³. Before Genette, Percy Lubbock and Henry James had already faced the problems of point of view in literary works. In his essay *The Craft of Fiction*²⁴ Lubbock distinguishes between first and third person narrations, where the latter refers to an external telling of the story. According to Lubbock, the point of view indicates the position of the narrator with regard to the story. Genette, instead, marks two categories: voice and perspective. The former refers to the relation between story and narrator (i.e. diegesis), while the latter indicates the dynamics between the object of narration and the character. In this sense, focalization belongs to the second category, because it refers to the perspective from which the story is told, in Genette's words «a restriction of the field»²⁵, a selection of narrative information. Genette formulates a distinction among three kinds of focalization: zero, external, and internal. In case of the zero focalization, there is an omniscient narrator who knows more than the characters; the external focalization refers to a story told by an external narrator who knows less than the characters. As a result, he/she is not able to guess their intentions, thought and feelings. His/her role is that of following events and reporting them. The internal focalization, instead, indicates a narration filtered by just one character, that is to say that the story is told from a focal point of view corresponding to that precise character. In this case, the reader only knows about this character's impressions, emotions, opinions and cannot know anything about the others, aside from what the focal character knows. In brief, the narrator coincides with the character in question, so that we have a restricted perspective on the story.

22 Anežka Kuzmičová, "Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment", *Semiotica* 189 (2012): 26.

23 Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (Torino: Einaudi, 1976).

24 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1921).

25 Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca: Cornell UP, 1988), 74.

More recent studies concerning focalization tend to override Genette's structuralist theory. Among these, we find Tatjana Jesch and Malte Stein²⁶ and Uri Margolin²⁷. Jesch and Stein criticize Genette, because he mixed two elements which should remain separated: «The first element is the perception of the world invented by the author through narrators and other agents also invented by the author; the second element is the regulation of narrative information within the communication between author and reader»²⁸. According to Margolin, the concept of focalization includes: data deriving from the five senses, that are perceptions and impressions about the external world; acts of mental simulation that allow the reader to place himself in the shoes of another by imagining how he/she perceives from his/her perspective; acts of recollection, that is, moments in which «an agent activates his own episodic long term memory in order to bring into mind what he experienced through the senses at some earlier time space point [...]»²⁹. Mieke Bal³⁰ and Manfred Jahn³¹, instead, agree with the inclusion of acts of planning and projections of future events among the contents of focalization. According to Jahn, «any act of perception (brief or extended; real, hypothetical or fantasized) presented in whatever form (narrated, reported, quoted, or scenically represented) counts as a case of focalization»³². But what is more relevant in Jahn's theory is the claim that focalization can affect readers as it provides information about the point of view on the fictional world, so that readers perceive that world from a precise focal point:

A passage that presents objects and events as seen, perceived, or conceptualized from a specific focus-1 will, naturally and automatically, invoke a reader's adoption of (or trans-position to) this point of view and open a window defined by the perceptual, evaluative, and affective parameters that characterize the agent providing the focus-1³³.

26 Tatjana Jesch and Malte Stein, "Perspectivization and Focalization: Two Concepts - One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation", in *Point of view, Perspective, and Focalization* ed. P. Hühn, W. Schmidt, J. Schönert (Berlin: de Gruyter, 2009), 59-77.

27 Uri Margolin, Focalization: Where Do We Go from Here?, in *Point of view, Perspective, and Focalization* ed. P. Hühn, W. Schmidt, J. Schönert (Berlin: de Gruyter, 2009), 41-58.

28 Tatjana Jesch and Malte Stein, "Perspectivization and Focalization: Two Concepts - One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation", in *Point of view, Perspective, and Focalization* ed. P. Hühn, W. Schmidt, J. Schönert (Berlin: de Gruyter, 2009), 59.

29 Uri Margolin, *op. cit.*, 48.

30 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1985/1997).

31 Manfred Jahn, "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept", *Style* 30, n° 2 (1996), 241-267.

32 *Ibid.*, 260.

33 *Ibid.*, 265.

He hypothesizes a scale of focalization consisting of four steps: zero, weak, ambient and strict focalization³⁴. In the first case, there is no filter upon the events, so there is no focal point of view; in a text with weak focalization, it is possible to identify the object of focalization but not the origin of the gaze; ambient focalization allows the multiplicity of points of view on a precise object, so that readers receive information from different perspectives. In the end, the strict focalization consists in the coincidence between point of view and focalized object, so the perception is exclusively filtered by one character. This provokes a proximity between character and reader. The presence of a single point of reference allows the reader not only to follow the spatial movements of the character, but also its perceptions, for everything is filtered by a single point of view. Therefore, the perspective from which the story is told has a great importance in reader's reaction. In case of a restricted focus, it is easier for readers to empathize with fictional characters and comprehend their actions and feelings, because there is a direct access to the character's interior world.

In order to better understand the mechanism of consonance between character and reader, an analysis of Arthur Schnitzler's *Fräulein Else* will now be provided, since this text presents an extreme form of internal/strict focalization and many references to physical movements.

3. The interior monologue of *Fräulein Else*

Fräulein Else (1924) is one of the most famous works written by Arthur Schnitzler. It contains some of the main themes of the Schnitzlerian production, such as the criticism of the bourgeois society and its hypocrisy, the lack of authentic values, the interest for the psychology of characters. The story takes place in a few hours and is set in a hotel in San Martino di Castrozza, a popular destination for the bourgeois of the period to spend holidays. The protagonist is Else, a young naive woman who is on holidays with her aunt and her cousin. The turning point is the letter sent by her mother. It informs the girl about the bad financial situation of her father, who needs a sum of money from Mr. Dorsday, who is spending his holiday

34 Manfred Jahn, "More Aspect of Focalization: Refinements and Applications", *Revue des Groupes de Recherchers Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tour* 21 ed. J. Pier (1999): 97.

in the same hotel, to avoid going to jail. Else is required to beg Mr. Dorsday for money. Else is deeply disappointed because of her mother's request, since, to some extent, she abuses her daughter. The frustration increases when Else asks Dorsday for money and he accepts but fixes a condition: he wants to see her naked. From this point on, Else has to decide what is worthiest: her family's reputation or her own dignity. For this reason, she is gripped by doubts and contradictions which undermine her thoughts. Schnitzler is able to communicate the interior drama of the girl thanks to a narrative technique, the interior monologue, which he had already chosen for the story *Leutnant Gustl*³⁵, anticipating the English writers Virginia Woolf and James Joyce. This technique, according to the already mentioned definitions by Genette and Jahn, corresponds to an internal and strict focalization, and allows the author to express thoughts passing in the characters' minds, and consists in writing down on the page the stream of ideas, the confusion created by the simultaneity of many thoughts related to many topics and circumstances. Interior monologue can be a free stream of thoughts without logical structure or a more structured sequence of thoughts and emotions. Even if it is often assimilated to the stream of consciousness, these two forms of narrative are not exactly interchangeable, because, as anticipated, the interior monologue can be structured and rationally organized, while the stream of consciousness, as the term suggests, is the uninterrupted flow of thoughts, sensations and emotions, which have an impact on consciousness and reflect the disorder of a character's mind with the overlap of temporal levels. Both these techniques represent extreme forms of internal focalization, to use Genette's words, since they express the restricted point of view of one character. Moreover, the deep immersion in a character allows the reader to have direct access to the fictional consciousness, which becomes the only source of information concerning reality: the outer world is exclusively filtered by the subjective inner universe. To be more precise about the interior monologue of *Fräulein Else*, we can quote the analysis made by Dorrit Cohn, who in her book *Transparent Minds*, writing about the first person narrations, distinguishes between self-quoted monologues and self-narrated monologues³⁶. The first one refers to quotation of thoughts about the past, usually introduced by phrases such as "I said to myself". The second definition, instead, refers to the use of free indirect speech in first person, and not in third as usual. *Fräulein Else's*

35 Arthur Schnitzler, *Leutnant Gustl* (Berlin: Fischer, 1901).

36 Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 161-166.

speech belongs to a third category, the “autonomous monologue”, which is a simulation of oral speech. In particular, Cohn affirms that this work by Schnitzler is a conjunction between monologue and dialogue, because there is the compresence of discourses and thoughts with a prevalence of the former.

The whole work consists indeed of the uninterrupted thoughts of Else, with the exception of a few dialogues (with her cousin Paul, his fiancée Cissy, and Mr. Dorsday) marked by a different formatting in the text³⁷. Else's monologue shows us all her uncertainties, doubts and contradictions that go through her head. Of course it must be taken into account that in case of internal focalization the character who narrates is not always reliable, because he/she communicates his/her perception and impression of the world which often does not correspond to reality. An example of a contradiction concerns Else's idea about suicide. She often says she wants to kill herself: «I'll kill myself if he says no»³⁸; «I'll kill myself too. This life is a degradation. It would be best to jump over that cliff and have done with it»³⁹. But later on she changes her mind and affirms «I'm sure I can't kill myself» or «But I won't kill myself. I don't need to»⁴⁰, while in the end she will actually commit suicide. Another feature of the interior monologue, as mentioned above, is the overlapping of past, present and future, which in our mind are mixed, thus creating disjointed sentences, such as the following in which we notice an alternation of verb tenses: «I'll sit down in the lounge, look magnificent in an armchair, skim the Illustrated News and the Vie Parisienne, cross my legs – no one will notice the tear below the knee. Perhaps a millionaire has just arrived... You or no one... I'll take the white shawl, it suits me»⁴¹. Then we can find a further typical thought process, the free association of ideas: «Isn't someone's playing in there? A Beethoven sonata! How can anyone play a Beethoven sonata in this place? I'm neglecting my piano playing. I should practice regularly again in Vienna. In fact, I'll start an entirely new life»⁴². Thanks to this technique readers more easily attribute to the character a series of abilities and emotions: the ability to formulate thoughts, to make assumptions, to enjoy a walk at dawn or observe a beautiful landscape, as in the following passage:

37 Depending on the editions, dialogues or monologues are marked in italics.

38 Arthur Schnitzler, *Fräulein Else* (London: A.M. Philpot, 1925), 54.

39 *Ibid.*, 59.

40 *Ibid.*, 103-104.

41 *Ibid.*, 37.

42 *Ibid.*, 40.

What a wonderful evening! It would have been the right weather today for a trip to the Rosetta Hut. How gorgeously the Cimone towers up into the sky! We should have started at five. Of course I should have felt miserable at first, as usual. But that wears off ... There's nothing more delightful than walking in the early morning⁴³.

Moreover, these sentences help the reader to access character's fictional world and foster embodied empathy, because they often concern bodily movements, such as crossing the legs and play the piano. The reader shares Else's embodied analysis of her situation, as his/her body simulates her tension and nervousness, for example, when she thinks about her father, and says:

Why are you doing this to me father? If only you had something to show! But to gamble it away on the Bourse – was it worth the trouble? And the thirty thousand won't help you either. For three months perhaps. But in the end he'll have to clear out. It had nearly come to that eighteen months ago. Then help came. And what will happen to us then?⁴⁴

So the reader not only sees everything from the personal perspective of Else, but follows step by step what happens in the mind of the young woman and knows directly her intentions and moods without the mediation of an external voice: «It would be terrible if I hadn't got the veronal with me. Then I'd have to jump out of the window, and I certainly shouldn't have the courage to do that. But veronal... you go to sleep slowly and never wake up again»⁴⁵. In the passage provided, the reader knows directly from Else what she thinks about suicide and about her fear to suffer before dying. Indeed, the technique of interior monologue gives the reader direct access to the fictional mind without any filter: readers know what happens inside the character, without the constraints usually imposed by social conventions or circumstances. As a result, it is easier to identify with the character thanks to the direct immersion in its interior world, which abolishes the distance between reader and character.

43 *Ibid.*, 8.

44 *Ibid.*, 35-36.

45 *Ibid.*, 103.

As we anticipated, another element which fosters empathy during reading is the presence of verbs of movement, that is, the description of actions which allows to activate the sensory-motor system. In *Fräulein Else* there is a great quantity of movements made by the young woman which helps the reader to empathize with her. In fact, as suggested/demonstrated by neuroscientific evidences, the written description triggers first of all the creation of mental imagery (see § 2) and, as a consequence, the activation of mirror neurons and embodied simulation. So, it can be stated that in this work there are many elements which allow the embodied simulation and, as a result, the empathy with fictional characters. The reader indeed can experience the same emotions as the character, through the bodily simulation of its actions. Let's examine some examples from Schnitzler's *Fräulein Else*. From the beginning of the story, we can find hints of bodily movement such as «Now I'll turn round again and wave to them. Wave and smile»⁴⁶ or «I'll sit down on the window sill and read it. I must take care I don't fall out»⁴⁷. We can hypothesize that the motor system activates in the reader, as if they are performing the same gestures as the character, thus triggering a strong proximity with the young woman. The reader feels what Else feels, sitting on the window ready to read her mother's letter and then, shares the young woman's emotions. As Else goes on reading, readers feel themselves more and more involved. References to Else's body, positions and sensations are copious, «My teeth are chattering»⁴⁸; «Oh, how cold the back of the chair is, but it's pleasant»⁴⁹; «I'm lying in bed»⁵⁰; «I can't move my lips. That's why she can't hear me. I can't move». These quotations stimulate readers' sensory-motor system, since they mobilize the touch through the reference to body sensations like the cold Else feels, the movement of the teeth, the bodily experience of lying on the bed, thus favouring the embodied simulation. Moreover, the narration, filtered from the protagonist's point of view, facilitates, as anticipated, the immersion in her world. Through the simulation of the bodily state experienced by the young woman, the reader can empathize with her; language indeed acts as a mediator and allows the reader to “see the words”. A strong image is that of Else's poisoning after drinking veronal: «I've taken veronal. It's running over my legs, right and left, like ants»⁵¹. Thanks to this passage readers can

46 *Ibid.*, 8.

47 *Ibid.*, 19.

48 *Ibid.*, 100.

49 *Ibid.*, 109.

50 *Ibid.*, 135.

51 *Ibid.*, 148.

understand the bodily sensation of Else in her dramatic situation and can share her confused state of mind starting by the powerful image of the ants, thus comprehending also the reasons of her extreme gesture. From this perspective, the body becomes vehicle of important information concerning the character and of emotions, sensations, feelings. As the interior monologue does, it allows to reduce the distance separating readers and fictional minds.

4. Conclusions

Fictional narratives have a great impact on readers as far as empathy is concerned. The pleasure we get from reading, the fondness we feel towards some characters, our consonance with them can be scientifically explained by the recent discoveries concerning empathy in narrative. The same mechanisms which allow us to empathize with real persons activate also when we are in presence of fictional characters, thus provoking a sense of proximity towards them, as if they were real. Nevertheless, there are some features that can increase and foster empathy and, as demonstrated through the case study of *Fräulein Else* by Arthur Schnitzler, two of them are internal focalization and the description of actions. After analyzing the importance of internal focalization, and more precisely its effect upon readers, it can be affirmed that it helps the reader to assume a specific perspective on the story that coincides with a character's point of view. In this way, it is difficult for the reader to have a personal and objective opinion about fictional events and character, because he/she only receives restricted information and is to some extent forced to agree or at least understand and justify actions carried out by the narrating character. The interior monologue, which can be defined as an extreme form of internal focalization, emphasizes this consonance, because it allows the reader to access directly the fictional mind. In this case, the reader is more inclined to empathize with the character since his/her contact with the inner world of the character is direct, without any filter. The descriptions of gestures and movements, which in *Fräulein Else* are numerous, have a strong effect on the reader as well, since they activate the mechanisms of embodied simulation that allow the reader, through the activation of the sensory-motor system, to reproduce the described movements, thus not only imagining, but also bodily experiencing the scenes. In addition, according to the embodiment theories, the simulation of gestures gives access to thoughts,

intentions and emotions. Thanks to the presence of these elements, which abolish the distance between reader and character, reading literary works such as *Fräulein Else* fosters empathy and permits the consonance with fictional characters. As demonstrated in this contribution, some brain processes activate in both real situations and fictional ones. For this reason, an interdisciplinary approach to literature can, on the one hand, provide information about the complex functioning of the human mind, while on the other hand, it allows us to better understand the secrets of artistic fascination. Many scientists indeed are interested in investigating the reaction of the human brain to art, because this allows them to understand the functioning of our mind. At the same time, artists can reflect on artistic creation and comprehend the reasons behind our aesthetic appreciation which, to some extent, is based on universal mechanisms.

Bibliography

- Abramo, Federica, Renata Gambino and Grazia Pulvirenti. "Cognitive literary Anthropology and Neurohermeneutics". *Enthymema* XVIII (2017): 44-62.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985/1997.
- Berta, Luca. "Narrazione e neuroni specchio". In *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi*, edited by Stefano Calabrese, 187-203. Bologna: Archetipo Libri, 2009.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Damasio, Antonio. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: G.P Putnam, 1994.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of what happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Wilmington: Mariner books, 2000.
- Fahra, Martha J. "The Neural Bases of Mental Imagery". *Trends in Neuroscience* 12, (1989): 395-399.
- Fogliani, Teresa. *Empatia ed emozioni*. Catania: C.U.E.C.M., 2003.

- Gallese, Vittorio. "The 'shared manifold' Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy". *J Consc Stud*, 8 (2001): 33-50.
- Gallese, Vittorio. "The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity". *Psychopathology*, 36 (2003): 171-180.
- Gallese, Vittorio. "Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività". *Rivista di Psicoanalisi* LIII (2007): 197-208.
- Gallese, Vittorio and Hannah Wojciehowski. "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology". *California Italian Studies* 2.1 (2001), <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>
- Gambino, Renata and Grazia Pulvirenti. *Storie Menti Mondì. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*. Milano: Mimesis, 2018.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Herder, Johann Gottfried. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. Riga: Hartknoch, 1778.
- Herman, David. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Hauk Olaf, Ingrid, Johnsrude Ingrid and Friedemann Pulvermüller. "Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex". *Neuron*, 41, (2004): 301-307.
- Iacoboni, Marco. *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: John Hopkins University Press, 1978.
- Jahn, Manfred. "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept". *Style* 30, n° 2 (1996), 241-267.
- Jahn, Manfred. "More Aspect of Focalization: Refinements and Applications". *Revue des Groupes de Recherchers Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tour* 21 ed. J. Pier (1999): 85-110.
- Jesch, Tatjana and Malte Stein. "Perspectivization and Focalization: Two Concepts - One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation".

- In *Point of view, Perspective, and Focalization*, edited by P. Hühn, W. Schmidt, J. Schönert, 59-77. Berlin: de Gruyter, 2009.
- Kosslyn, Stephen M. and L. Thompson William. "Shared Mechanisms, Visual Imagery and Visual Perception: Insights from Cognitive Science". In *The Cognitive Neurosciences*, edited by Michael S. Gazzaniga, 975-985. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Kuzmičová, Anežka. "Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment". *Semiotica* 189 (2012): 23-48.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1921.
- Mar, Raymond A. and Oatley Keith. "Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading". *Cognition & Emotions* 25, n° 5 (2011): 818-833, 824.
- Margolin, Uri. "Focalization: Where Do We Go from Here?", in *Point of view, Perspective, and Focalization* edited by P. Hühn, W. Schmidt, J. Schönert, 41-58. Berlin: de Gruyter, 2009.
- Palmer, Alan. "Storyworlds and Groups". In *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, edited by Lisa Zunshine, 176-192. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
- Schleiermacher, Friedrich. "Hermeneutik und Kritik", in Id., *Sämmtliche Werke*. Berlin: Reimer, 1838.
- Schnitzler, Arthur. *Leutenant Gustl*. Berlin: Fischer, 1901.
- Schnitzler, Arthur. *Fräulein Else*. London: A.M. Philpot, 1925.
- Uboldi, Sara. *Neuronarratologia della finzione. Dal paleolitico al globale*. Pavia: Altravista, 2018.
- Zwaan, Rolf A. and Lawrence J. Taylor. "Seeing, Acting, Understanding: Motor Resonance in Language Comprehension". *Journal of Experimental Psychology* 135, n° 1 (2006): 1-11.
- Zweig, Stefan. *Twenty-four hours in the Life of a Woman*. London: Pushkin Press, 2011.

Lorenzo PIERA MARTÍN

Universidad de Salamanca

lorenzopieramartin@usal.es

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-7382-8640>

Recibido: 23/07/2019 - Aceptado: 07/08/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Piera Martín, Lorenzo. "La efigie literaria: escritura y duelo". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 6, (2019): 153-175.
<https://doi.org/10.25185/6.6>

La efigie literaria: escritura y duelo

Resumen: En la confrontación de la pérdida y su eventual superación, la aprehensión del nuevo estatus de la persona fallecida como un objeto epistémico sólido resulta ser una operación psíquica recurrente en el sujeto en duelo. Este artículo propone, a través del análisis de textos de la actualidad literaria francesa, una breve teoría de la "efigie" para abordar la manera en la que el fallecido es evocado a nivel textual, al tiempo que analiza las condiciones de emergencia de esta efigie y las alteraciones discursivas que resultan de ello.

Palabras clave: duelo, efigie, objeto epistémico, escritura literaria.

The literary effigy: writing and grief

Abstract: During the encounter of loss and its eventual overcoming, the cognitive seizing of the new death's person status as a solid epistemic object turns out to be a recurring psychic operation for the grieving subject. This article proposes, through the analyse of texts belonging to the contemporary French literature, a brief theory of the "effigy" to address the way in which the deceased is evocated textually, at the same time that it analyses the conditions of its emergence and the discursive alterations that go with it..

Keywords: grief, effigy, epistemic object, literary writing.

A efigie literária: escrita e duelo

Resumo: No confronto da perda e sua eventual superação, a apreensão do novo status da pessoa falecida como um sólido objeto epistêmico acaba sendo uma operação psíquica recorrente no sujeito de luto. Este artigo propõe, através da análise de textos da atualidade literária francesa, uma breve teoria da "efígie" para abordar a maneira pela qual o falecido é evocado no nível textual, enquanto analisa as condições de emergência dessa efigie e as alterações discursivas que dela resultam.

Palavras chave: duelo, efigie, objeto epistêmico, escrita literária.

0. Introducción

La muerte define las fronteras de la vida, y la certeza de que será inevitable atormenta profundamente al hombre. La muerte espanta, interpela y fascina al sujeto consciente, y su misteriosa extrañeza ha cautivado a escritores y filósofos de todas las épocas. Objeto de prácticas rituales religiosas y de un largo abordaje científico, la propia muerte y la muerte del otro apelan en nuestra cultura a la colaboración de reflexiones cruzadas: filosóficas, antropológicas, clínicas, psicológicas, neurológicas y cognitivas.

El presente estudio querría inscribirse en este amplio contexto de abordaje del fenómeno de la muerte, situándose —esquemáticamente— en el cruce de tres disciplinas que fungen de marco metodológico: la filosofía de la alteridad (a través de las concepciones de Blanchot y Levinas), la ciencia de la mente y la neurofilosofía (según las teorías de Thomas Metzinger), y las teorías de la percepción y de la cognición ligadas al dominio del arte y de la literatura (representadas aquí por Pierre Ouellet). Del mismo modo y aunque no sea nuestra intención esbozar conclusiones terapéuticas, este estudio establece puentes entre la disciplina literaria y las teorías constructivistas¹ en su aplicación a la psicoterapia del duelo. El objetivo es articular algunas particularidades cognitivas del sujeto en duelo frente a la muerte del otro, particularidades enmarcadas en una relación con el propio sujeto y que la muerte modifica sin llegar a hacer desaparecer. Se presentará la posibilidad de estudiar dichas particularidades en el ámbito de una poética propia del duelo, cuyo punto de mayor interés será la creación de lo que denominamos «efigie», susceptible de reunir diversos aspectos de esta relación que el sujeto en duelo establece con el difunto. La observación y el análisis de la construcción de esta efigie —una empresa tanto epistémica como terapéutica— se realizarán en el campo de la literatura, puesto que se trata de reunir en un proyecto común las operaciones mentales realizadas en estado de duelo y la propia escritura; un proyecto de creación de un nuevo sentido.

Para ello, hemos centrado nuestros análisis en cuatro obras pertenecientes a momentos recientes de la literatura francesa: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la*

1 La teoría constructivista plantea, en líneas muy generales, una visión de la experiencia humana que implica la agencia activa del individuo y que redonda en procesos de ordenación de la experiencia y del yo: J. M. Mahoney y D.K. Granvold, "Constructivism and psychotherapy". *World psychiatry: oficial journal of the World Psychiatric Association (WPA)* 4, n°2 (2005): 74-77, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1414735/>

vie (1990), de Hervé Guibert; *Frère humain* (2012), de Sylvie Fabre G.; *Pamphlet contre la mort* (2012), de Charles Pennequin; y *Suicide* (2008), de Édouard Levé.

Tal muestrario, heterogéneo en materia de tipología discursiva o de géneros literarios, proporciona un amplio abanico de ejemplos para el desarrollo de nuestro análisis: contamos con una novela autobiográfica, una antología poética, una novela corta escrita en segunda persona y una especie de monólogo de conciencia (*Pamphlet contre la mort*). Pero, más particularmente, los textos son heterogéneos por la manera en la que se afronta en ellos la muerte, lo que permite reconstruir un panorama abierto a diferentes experiencias del duelo cuyas conclusiones podrán tener una mayor amplitud:

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie y *Frère humain* son textos producidos en un estado canónico de duelo, es decir, aquel proceso interior que comprende las representaciones mentales y las actitudes del sujeto que ha sufrido la pérdida de un ser querido. Efectivamente, estos dos autores han experimentado la muerte de un pariente o de un amigo cercano, pero además, Hervé Guibert aparece en el texto preparándose para su propia muerte dado el avanzado estado de su enfermedad (VIH). En este caso, estamos ante dos situaciones de duelo diferentes, una que apunta hacia su amigo Muzil, y la otra hacia sí mismo, como si de un duelo anticipativo se tratara.

El caso de *Suicide* es parecido, aunque no desprovisto de sus particularidades: el texto es una ficción en la que un narrador evoca los recuerdos de la muerte de un amigo cuyo suicidio abre la novela. Tal texto se consideraría simplemente como una ficción del duelo de no ser porque, después de entregar el manuscrito a su editor, Édouard Levé también se suicidó. Esta circunstancia invita a leer el libro no sólo como un caso de duelo anticipativo, sino también como una historia de duelo que se inscribe en una situación de duelo real y en la que el narrador hablará de una persona que es en realidad el propio autor.

Finalmente, en *Pamphlet contre la mort* no encontramos la presencia explícita de un fallecido, sino la experiencia global de la muerte en las declaraciones y en el estilo de Charles Pennequin. Estaríamos ante un estado peculiar de duelo que no está motivado directamente por la pérdida de una persona precisa y que resulta más bien de una consideración general y descontextualizada de la pérdida de alguien, lo que libera al texto de la expresión de un vínculo afectivo con el fallecido. Se trata de un duelo cuyos rasgos son pues esencialmente cognitivos y que se presenta de manera mucho más abstracta que aquél descrito por los otros textos.

Las particularidades de las situaciones de duelo que aparecen en estos libros aconsejan una definición más amplia de este proceso interno. En su famoso ensayo *Duelo y melancolía*, Freud define el duelo como la reacción a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que conlleva un estado doloroso, la pérdida de interés por el mundo exterior y el abandono de toda actividad que no esté en relación con el recuerdo del difunto². Y aunque su definición es bastante abierta —todavía más si la consideramos en relación a la melancolía—, a nosotros nos gustaría concebir el duelo esencialmente como una situación de estancamiento y de crisis en la que se encuentra aquel que confronta emocional y cognitivamente el fenómeno de la muerte —y que lo hace de manera más o menos concreta—. El duelo obliga al sujeto que lo atraviesa a realizar todo un trabajo psíquico para sobrepasar la conmoción de la muerte, pero no tiene por qué estar forzosamente motivado por la muerte de una persona física o de un ser querido: la idea de proximidad afectiva admite en nuestra definición una gradación que, pudiendo ser extrema, se materializa en diferentes experiencias como lo son el duelo de uno mismo, el duelo anticipativo y el duelo cognitivo.

Con todo esto se comprende que el análisis de estos casos se interesará especialmente por las operaciones cognitivas que realiza el sujeto en duelo para encontrar la vía de superación de la pérdida; operaciones que comportan diversas modulaciones y que se sitúan bajo la influencia emocional del dolor por causa de la muerte del otro. Se prestará especial atención a la manera en la que dichos sujetos conciben epistémicamente el nuevo estatus del fallecido, que denominaremos «efigie», pues de dicha concepción derivan —ajustados a un modelo de fractalidad— fenómenos discursivos y textuales localizables en estas escrituras de duelo. Los análisis demostrarán no sólo que el rechazo a aceptar directamente la desaparición de una persona es común a todos los autores estudiados, sino que la creación de esta efigie responde a la necesidad de contar con un objeto epistémico sólido que les ayude a atravesar las etapas de confrontación contra la terrible realidad que supone el cadáver inerte.

2 Sigmund Freud, “Deuil et mélancolie. Extrait de *Métopsychologie*”, *Sociétés* 86, n° 4 (2004): 7-19, <https://doi.org/10.3917/soc.086.0007>

1. Del cadáver a la efigie: negociación de la experiencia sensible

Así como se ha modificado en estos últimos decenios el perfil de la sociedad europea moderna, también se han visto modificadas las prácticas de los pueblos relativas al duelo. La laicización general de la sociedad, la marcada tendencia al individualismo y la desaparición progresiva de mecanismos sociales o religiosos sobre los que apoyar el sufrimiento del sujeto en duelo hacen que la pérdida de un ser querido deba superarse como un problema de carácter estrictamente personal³. Paralelamente, toda la imaginería tradicional relativa a la muerte— la calavera, el cementerio, los colores negros...— se ha ido relegando a otros dominios más simbólicos o artísticos, de manera que raramente son evocados en el proceso real de duelo. Atravesar este proceso no es pues ya tanto inscribirse en una particular combinación de prácticas culturales como articular todo un sistema de operaciones mentales personales que hagan frente al fenómeno de la muerte: aparecen interrogantes sobre el sentido de la vida, sobre la propia muerte, sobre la existencia o sobre la trascendencia del individuo que contribuyen a la desestabilización de las nociones de base en torno a las cuales el sujeto edifica la lógica del mundo. Coincidimos con Rober A. Neimeyer⁴ y con el enfoque constructivista del duelo en que la tarea principal del sujeto en duelo es encontrar un nuevo significado para la vida y para sí mismo que integre la muerte y funcione, no a pesar de ella, sino con ella. El sujeto en duelo es esencialmente un sujeto activo que se embarca en todo un trabajo interior de reorganización de los sistemas emocionales, cognitivos y representacionales con los que había forjado una concepción propia de la identidad y del mundo que la pérdida de un ser querido hace tambalear. La investigación individual que realiza el sujeto en duelo en la concepción y conceptualización del fenómeno de la muerte es, al final, una investigación hacia ese nuevo significado que se teje a partir y alrededor de la muerte.

Explica Guibert en *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* que en su particular situación de duelo había «pasado a otro estadio del amor hacia la muerte, [en el que] como impregnado por ella en lo más profundo [ya no tenía]

3 Damien Le Guay, “Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés: les différents moyens de l’occulte”, *Études sur la mort* 134, n°2 (2008): 115-123, <https://doi.org/10.3917/eslm.134.0115>

4 Rober A. Neimeyer, *Aprender de la pérdida: Una guía para afrontar el duelo*, traducción de Yolanda Gómez Ramírez (Barcelona: Ediciones Paidós, 2002), 118.

necesidad de su decoro, sino de una intimidación mayor con ella»⁵, lo cual le lleva a interpellarla frontalmente y a desarrollar los mecanismos cognitivos necesarios para ello. Al ser la muerte uno de los «conceptos» más abstractos que maneja el cerebro humano, éste tiende a buscar otra realidad mucho más concreta en la que poder proyectar sus reflexiones. Tal realidad no es otra que el espacio de acción de la muerte, el cuerpo sin vida, el cadáver que yace bajo la ornamentada lápida.

Menos evidente es la manera en la que eso que llamamos «muerte» se manifiesta en el cuerpo sin vida. La curiosa práctica de la fotografía post-mortem reposa precisamente sobre la incapacidad de distinguir perceptivamente un cadáver de una persona viva, y es que, además de la falta de movimiento en la zona de la caja torácica o de un cierto color pálido, no existen muchos más signos que permitan establecer la diferencia. Al contrario de cualidades como la «rojez» o la «cilindricidad» de ciertos objetos que identificamos como tales, la «muerte» no es una cualidad del objeto que se pueda recibir directamente de la percepción y que tenga, por ello, un correlato neuronal claro. A propósito de ciertos estados inefables, Metzinger fantasea con un futuro en el que podamos describir la experiencia a través de conceptos neurobiológicos más precisos y fiables que los fenomenológicos, de manera que expresáramos un cierto tono de verde a través de las dinámicas cerebrales que lo hacen aparecer en nuestra conciencia⁶. Muy probablemente, en ese futuro descrito por Metzinger seguiríamos teniendo problemas para encontrar la manera de describir neurobiológicamente la percepción de la muerte, pues resulta cada vez más evidente que la muerte no es, precisamente, una cualidad que interpretamos únicamente a partir de la experiencia sensible. Es aquí donde entra el papel de la escritura, y en particular a la escritura literaria, en su calidad privilegiada de correlato sólido de la conciencia que dirige su atención hacia un objeto, pues como bien señala Pierre Ouellet, la escritura permite reducir la información sensible a aquello que afecta a los diferentes estados posibles de nuestra sensibilidad⁷. Ciertamente es que para que un pensamiento sea expresable éste debe llegar generalmente a un cierto grado de resolución conceptual, y sin embargo, la enunciación literaria, en su trabajo sobre las capacidades expresivas de la lengua, demuestra ser tremendamente útil a la hora de expresar los merodeos cognitivos previos a la formulación de un

5 Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (París: Éditions Gallimard, 1990), 150.

6 Thomas Metzinger, *El túnel del yo: ciencia de la mente y mito del sujeto*, traducción de Pérez-Manzucó, E. (Madrid: Enclave de Libros, 2018), 76.

7 Pierre Ouellet, *Poétique du regard: littérature, perception, identité* (Quebec: Septentrion, 2000), 64.

pensamiento. Por esto mismo, la escritura literaria resulta ser un espacio de análisis privilegiado a la hora de desentrañar las ambigüedades que se generan en torno a la gestación de la cualidad de muerto en la conciencia del sujeto en duelo.

Como ejemplo, consideremos el momento narrativo de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en el que Muzil, amigo de Guibert, se encuentra en un estado crítico debido a su enfermedad. Guibert acude al hospital para verlo, pero el personal sanitario le impide el acceso a la sala. Consigue, sin embargo, ver a Muzil a través del cristal: «percibí a Muzil detrás del cristal, los ojos cerrados en su blanca sábana»⁸. Al día siguiente, Guibert recibe una llamada del hospital que le comunica que Muzil acaba de morir, y cuando llega allí le vuelven a impedir el acceso. De nuevo, ve a Muzil a través del cristal: «volví a ver a Muzil detrás del cristal sobre su sábana blanca, los ojos cerrados, con una pequeña etiqueta de ojal atada a la muñeca o a la pierna que sobrepasaba la sábana». Encontramos varios elementos comunes a la enunciación de los dos procesos perceptivos, por ejemplo, la definición del objeto de percepción como «Muzil» —y no «el cuerpo de Muzil», por ejemplo...— o el desarrollo metonímico de la percepción a través del comentario sobre las sábanas de la cama o el estado de sus ojos. Y aunque cabría detenerse en la elección de los verbos de percepción, lo verdaderamente interesante es el pequeño detalle de la etiqueta de ojal que actualiza el segundo fragmento respecto del primero: esta etiqueta, que se coloca sobre una persona que ha fallecido, perturba a Guibert pues es la información perceptiva que confirma que su amigo Muzil es ahora un cuerpo sin vida; pero Guibert relata la percepción de manera que —en la frase— consigue relegar la etiqueta a una posición de complemento accesorio que no modifica el estatus del objeto de percepción y que no le lleva a hablar de su amigo Muzil en términos de «cuerpo» o «muerto».

Este breve ejemplo confirma la afirmación de que la cualidad de «muerto» no responde a un proceso únicamente de orden perceptivo, sino que se trataría más bien de una cualidad más abstracta, atribuible a través de la interpretación consciente de diferentes informaciones como son, en el caso de la etiqueta de ojal, determinados elementos perceptivos periféricos —de esto resulta, por ejemplo, que Guibert pueda ver a los enfermos que lo interpelan en el hospital como cadáveres vivientes⁹, bello oxímoron que no resulta tan contradictorio como aparenta...—. Tal particularidad de la cualidad de muerto hace posible

8 Guibert, *À Pami*, 105.

9 Guibert, *À Pami*, 222.

que el sujeto en duelo incurra en diversos mecanismos enunciativos por los que es capaz de aprovechar las zonas no definidas de esta cualidad para conseguir sobreponerse a la información sensorial y sustraer la muerte de la persona fallecida, prolongando cognitivamente, si así lo necesita, la vida del difunto. Esta perspectiva abre toda una batería de estrategias —motivadas por las exigencias emocionales de la pérdida— que buscan negociar un nuevo estatus ontológico para el muerto y que se inician a nivel perceptivo, pero que pronto se extienden a niveles epistémicos donde, como veremos, tales estrategias se desarrollan incorporando nuevas informaciones recuperadas a través de los recuerdos.

De esta sutil virtualidad nace la posibilidad de redefinir epistémicamente a la persona fallecida. Así pues, proponemos denominar «efigie» a este nuevo estatus del muerto tal y como lo conciben los sujetos en duelo en los textos que analizamos. La elección de este término pretende recuperar la amplia tradición de los estudios antropológicos en materia de ritos mortuorios, en los que se constata la presencia recurrente a través de las culturas y de las épocas de una representación del difunto en forma de talla de madera o de cera, de muñeca, o incluso de estatua¹⁰. Menos simbólicas que icónicas — pues suponemos que a través de la efigie se busca una representación que, aunque ensalce la vida del muerto, sea justa y transparente con su figura, generando así una ilusión de supervivencia a la muerte que el recurso del símbolo oscurecería— las efigies son objeto de diferentes prácticas rituales que de una manera u otra pretenden asegurar la inmortalidad del difunto, y representan la voluntad de un pueblo en la elección del modo en el que quiere recordar a sus muertos. Catherine Lafages, al describir el procedimiento por el cual la efigie estructura ciertas prácticas funerarias de las monarquías medievales, señala muy pertinentemente que la efigie integra al mismo tiempo una realidad que muere y otra que triunfa sobre la muerte, en este caso, el rey fallecido y la realeza inmortal¹¹. Y es que a diferencia de cualquier otro tipo de escultura panegírica o de las máscaras mortuorias realizadas en el momento de la muerte, la efigie reenvía por su presencia tanto a la muerte del individuo como a su supervivencia.

10 Las monarquías europeas medievales desarrollaron ampliamente esta práctica como una manera de ensalzar la figura de reyes o reinas. Ver, por ejemplo, el tratamiento funerario de las efigies de la reina Isabel I de Inglaterra o de María I de Escocia: Jennifer Woodward, *The theatre of death: the ritual management of royal funerals in renaissance England, 1570-1625*, (Woodbridge: The Boydell Press, 1997), 129-147.

11 Catherine Lafage, “Royalty and ritual in the Middle Ages: coronation and funerary rites in France” en *Honor and Grace in Anthropology*, J. G. Peristiany y Julian Pitt-Rivers. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 41-47.

Partiendo de esta definición antropológica de la efigie, nos referiremos con este término a la representación que se hace el sujeto en duelo del muerto. Tenderemos a privilegiar una definición de efigie como objeto epistémico más que como imagen mental, puesto que la efigie no pretende inscribirse en ninguna lógica de cristalización del difunto —tal y como la efigie antropológica no pretendía simplemente informar sobre la muerte del individuo— sino todo lo contrario: la efigie responde a la voluntad del sujeto de proyectar la identidad del muerto más allá del cadáver de manera que pueda ser objeto de las operaciones mentales necesarias en su camino hacia la superación de la pérdida. La efigie está, por lo tanto, provista de la capacidad de acción en el plano en el que la conciba el sujeto en duelo; permite que el sujeto establezca comunicación con ella, y se instituye así en pseudointerlocutor para sus inquietudes y reflexiones. Finalmente, la efigie es esencialmente de naturaleza literaria, pues aparece como el conjunto de evocaciones del difunto que encontramos en los textos, y de esta manera, el camino hacia la aprehensión y creación de este objeto epistémico ocupará un amplio espacio dentro de las obras consideradas en este artículo. De hecho, en esta literatura del duelo, el vínculo entre escritura y efigie es tan estrecho que la segunda influye holísticamente en las condiciones literarias de su propia emergencia.

2. Creación de la efigie y escritura

Pamphlet contre la mort, de Charles Pennequin, es verdaderamente un texto contra la muerte en el sentido más físico de la preposición «contra»: es un texto que se origina en la confrontación directa de la muerte. La situación inicial es la percepción de un ataúd, «un bello ataúd. un ataúd completamente bello. completamente limpio. un ataúd completamente lleno con nada dentro»¹². Lo que parece *a priori* una contradicción no lo es tanto en la lógica que instaura la escritura de Pennequin, abierta a la materialización de la virtualidad: el ataúd es un objeto recipiente que exige al que lo percibe ser llenado con un contenido potencial. La percepción efectiva del ataúd implica, por lo tanto, la concepción del ataúd vacío y lleno al mismo tiempo. Este particular objeto activa dinámicas epistémicas similares a las que podríamos encontrar en el sujeto en duelo cuando considera el cuerpo de la persona fallecida, que se

12 Charles Pennequin, *Pamphlet contre la mort* (Clamecy: P.O.L., 2012), 7.

concibe al mismo tiempo inerte y susceptible de seguir viviendo. Pennequin mantiene esta frágil posición epistémica siempre que evoca a su padre, su hermana o sus amantes en *Pamphlet contre la mort*; de hecho, calificar como «personajes» a estas figuras que aparecen en el texto sería injusto dada la poca autonomía literaria que reciben. Estas figuras que pululan en el libro son recompuestas a través de una mezcla de recuerdos —es decir, de percepciones pasadas rescatadas por la memoria— y no desprovistas de una cierta distancia ontológica, como si no pertenecieran al mismo plano desde el que escribe el autor. La particular escritura de Pennequin, donde realidad factual y virtual son indistinguibles, consigue hacer también imposible de discernir si el autor accede a tales figuras considerándolas vivas o muertas; son, por ello, verdaderas efigies que se mantienen en el problemático espacio del agujero —definido como el espacio que es en sí mismo la ausencia de espacio— y cuya existencia se concibe en la relación entre la propia efigie y el sujeto que las interpela: «cómo hacer callar a esta familia, cómo hacer callar esta existencia que no nos lleva a nada más que a morir, no has existido papaíto, tan solo existes ahora pero no eres tú, es la distancia lo que existe, es la línea entre tú y yo, es la palabra perdida, eso es lo que hace de existencia, es como un agujero al que te has hecho, hay un agujero y tú estás dentro»¹³.

La creación de la efigie hay que comprenderla como un proceso en el que el sujeto en duelo proyecta sus inquietudes personales sobre la muerte, lo que exige un análisis detallado del sistema de creencias de cada autor para poder describirlo. Por regla general, dicho proceso busca asegurar que la identidad del individuo pueda desligarse del cuerpo al que se le asociaba para que no muera ella cuando el cuerpo muere, de ahí la incursión en una virtualidad tan pronunciada como la que encontrábamos en *Pamphlet contre la mort*. Y es que, como se ha demostrado desde la neurofilosofía, el sentimiento de identidad aparece en el individuo cuando, además de existir un cuerpo como espacio y ahora fenoménicos, es posible encontrar dicho modelo corporal como una entidad capaz de dirigirse globalmente hacia un objeto, capaz de focalizar su atención sobre algo, es decir, de actuar en el mundo¹⁴. Asumir que un ser tenga una identidad implica figurarse que tal ser representa una perspectiva individual que organiza en torno a ella los fenómenos de la experiencia, o lo que es lo mismo, que tal ser goza de subjetividad. Por ello, al recuperar la identidad del fallecido, el sujeto en duelo se adentra en los virtuales dominios

13 Pennequin, *Pamphlet contre la mort*, 88.

14 Thomas Metzinger, *El túnel del yo*, 140-145.

de la memoria como una manera de traer a la enunciación las imágenes del cuerpo cuando todavía era capaz de albergar una identidad.

Pero de modo contraintuitivo, en los textos que nos ocupan encontramos que el recuerdo recibe un tratamiento negativo. Sin ir más lejos, Pennequin afirma que el recuerdo es «la cosa inútil por excelencia»¹⁵, una especie de amontonamiento que entierra al sujeto al fabricarlo, fijándolo en un momento particular de la vida. Ciertamente es que el recuerdo consigue recuperar una instantánea de vida, y sin embargo, raramente evoca informaciones perceptibles dinámicas de la condición viviente del muerto. Y aunque la memoria del sujeto en duelo —como cualquier otra— modifica inevitablemente los contenidos del recuerdo —lo que le confiere cierta movilidad—, la percepción dinámica no es restituida¹⁶. «La memoria [dice el narrador de *Suicide*], como las fotografías, congela los recuerdos»¹⁷ y, entonces, contribuye a la inmovilidad del muerto. Así se expresa este narrador cuando contempla una fotografía de su amigo fallecido: «Tan solo conozco una fotografía tuya [...] Estabas en nuestra casa. Mi madre había preparado un pastel [...] La imagen está borrosa. Está en negro y en blanco. Tus mejillas se ahuecan por el soplo, tus labios se cierran para expulsar el aire. [...] Pareces feliz»¹⁸. El tiempo verbal del presente del indicativo evidencia una posibilidad de supervivencia a través de la foto, y sin embargo, esta manera estática de tratar el recuerdo es una simple ilusión de presencia que no va más allá de sus condiciones de emergencia, de la percepción de la foto misma. Para construir la efigie, los sujetos en duelo deberán recuperar la percepción dinámica del muerto de una manera diferente a la que ofrece el recuerdo, y no pudiendo confiar en el funcionamiento típico de la memoria, buscan nuevas maneras de evocar la identidad del muerto para construir la efigie.

En *Frère humain* Sylvie Fabre G. establece una drástica oposición entre *mot* y *parole*¹⁹. El *mot* es un agente de la inmovilidad que ocupa una posición negativa respecto a la *parole*, que es por definición el uso contextual de la palabra. Así pues, la poeta se pregunta: «¿las palabras son suficientes para

15 Pennequin, *Pamphlet contre la mort*, 29.

16 Amelia Gamoneda Lanza, «Recuerdos y otras ficciones. De la neurobiología a la escritura autobiográfica (Carrère y Vila-Matas)», *La Memoria Novelada II. Ficcionalización, Documentalismo y Lugares de la Memoria en la Narrativa Memorialista Española* 33, (2013): 283-300, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/esrgamoneda1.html>

17 Édouard Levé, *Suicide* (Barcelona: Gallimard-P.O.L., 2008), 11.

18 Levé, *Suicide*, 17-18.

19 Conviene conservar los términos franceses pues remarcan mejor la diferencia entre la palabra escrita o pronunciada y la palabra en acto.

mirar / aquello que no pueden ver?²⁰», y ante la negativa de la respuesta, Fabre G. investiga la potencialidad de la *parole*, que concretiza la voz del muerto que «no tiene tumba» y «se escucha en su viva tiniebla»²¹. Para la poeta, lo que busca el poema es precisamente la *parole*, la posibilidad de recuperar la identidad del fallecido sin que el propio proceso de rememoración la cristalice y no le permita proyectarla virtualmente en la creación de la efigie. Pero el *mot* pronunciado sigue teniendo utilidad como un apoyo en la creación de la efigie cuando es percibido como un resto de la encarnación de la *parole*. Así la efigie es poéticamente metaforizada con la figura del «santuario»: «el más desollado [...] / de los santuarios / donde las palabras [*mots*], aceite para la llama / se convierten en residuos de encarnación»²². Y de esta suerte, el texto —la efigie literaria— es un santuario donde el *mot* muerto adquiere la condición viva de la *parole*.

Análogamente, Pennequin se presenta en el texto como un buscador de la *parole* verdadera, una *parole* que alcanzará «lo verdadero de lo verdadero» «hasta incluso sobrepasarlo» y convertirse «en una nueva forma de verdad»²³. Bajo este trabalenguas sobre la *parole* y la verdad se figura una reactivación y una revivificación del *mot* como *parole* capaz de organizar una escenificación del lenguaje que, siendo susceptible de ser percibida, proporcione la experiencia de verdad de lo vivo. Esa *parole* necesariamente en acción para poder ser percibida, responde a una operación homóloga a la que Pierre Ouellet, en su *Poétique du regard*, llama «esquemmatización», consistente en un procedimiento de la imaginación que permite procurar a un concepto su imagen y transformar las categorías en principios de experiencia²⁴. La conversión del *mot* en *parole* se abre a una experiencia sensible y dinámica que —como en el caso de esa esquematización, que es uno de los mecanismos fundamentales de nuestra actividad cognitiva— «nos permite dar figura [...] a aquello que en principio parece no tenerla»²⁵. La esquematización y figuración que alcanza pues la *parole* es un proceso cognitivo en el que se revela el modo por el que el sujeto en duelo construye la efigie. Cuando el *mot* muerto alcanza a tener figura —alcanza a ser percibido— como *parole* viva, está en condiciones de comunicar todas las virtualidades cognitivas inherentes al proceso de creación de la efigie, como una palabra verdadera que pudiera sostener a

20 Sylvie Fabre G., *Frère humain suivi de L'autre lumière* (Coaraze: L'Amourier, 2012), 25.

21 Fabre G., *Frère humain suivi*, 59.

22 Fabre G., *Frère humain suivi*, 55.

23 Pennequin, *Pamphlet contre la mort*, 164.

24 Ouellet, *Poétique du regard*, 85.

25 Ouellet, *Poétique du regard*, 86.

nivel de la enunciación las operaciones mentales del sujeto en duelo sin que por ello resultaran contradictorias o ficticias. En vista de todo esto, no ha de sorprender la conclusión a la que llega el poema donde Pennequin reflexiona sobre esta *parole* verdadera: «ese día [el día en el que llegue la *parole* verdadera] tendrá que grabarse / en todas los frontispicios / ya no tendremos miedo a morir / [...] esperaremos la muerte apaciblemente / y la muerte llegará / y todo será apacible»²⁶.

Parece evidente que los textos escritos en estado de duelo se abren a nuevas formas de expresión que consigan transmitir las nuevas formas de representación del mundo o de la identidad que derivan de este estado. La creación epistémica de la efigie necesita de estrategias cognitivas arriesgadas, del mismo modo que el lenguaje en el que se despliega se ve obligado a adaptarse a tal empresa, hermanándose de esta manera los dos procesos — creación de la efigie y creación literaria— hasta hacerlos casi indisolubles en el análisis. De ahí la propuesta de una poética del duelo que admita la relación de fractalidad entre ambos procesos y que pueda, de esta manera, describir con justicia todos los mecanismos cognitivo-literarios que desarrolla el sujeto en duelo.

3. Negociación epistémica de la efigie literaria

¿Cómo conseguir, entonces, concebir un objeto epistémico que encaje dentro de la certeza de la muerte biológica un estado ontológico que la supera? *Suicide* se abre con un suicidio, el de un amigo, que el narrador reporta en segunda persona verbal: «Te has pegado un tiro en la cabeza con el fusil que habías preparado cuidadosamente»²⁷. El texto aparece como una suerte de biografía de este amigo organizada según un orden particular, o incluso inexistente, ya que «describir tu vida ordenadamente sería absurdo: me acuerdo de ti al azar. Mi cerebro te resucita por detalles aleatorios [...]»²⁸. De ello resulta una larga tirada ininterrumpida de párrafos variables en extensión que atraviesan diferentes episodios de la vida del fallecido y que, sin embargo, no son suficientes para mantener esa ilusión de resurrección que proporciona el

26 Pennequin, *Pamphlet contre la mort*, 166.

27 Levé, *Suicide*, 9.

28 Levé, *Suicide*, 38.

recuerdo, pues el pensamiento obsesivo de la muerte se hace un hueco en la narración sistemáticamente para recordarle al narrador que su amigo sigue muerto. Se trata, por tanto, de una verdadera lucha entre la vida y la muerte, entre el recuerdo y el cadáver, una lucha que lleva al sujeto en duelo a negociar una manera de integrar ambos estados en la creación de la efigie, o lo que es lo mismo, una negociación epistémica que resulte en un objeto que estando muerto sea susceptible de prolongar las dinámicas propias a un ser vivo.

Para la creación de la efigie, la estrategia de predilección en los textos que analizamos pasa por una separación intuitiva entre lo que de la identidad de la persona ha terminado con la muerte y lo que todavía sigue. Édouard Levé realiza la separación muy sutilmente eligiendo una escritura en segunda persona, de modo que la creación de la efigie reacciona sensiblemente a los mecanismos dialogísticos que estructuran el estilo de *Suicide*. Veamos un ejemplo: «Finalmente, está el sótano donde yace tu cuerpo. Está intacto. Tu cráneo no ha explotado como me han dicho. Eres como un joven jugador de tenis que descansa sobre el césped tras un partido. Se diría que duermes. Tienes veinticinco años. Ahora sabes más de la muerte que yo»²⁹. La efigie aparece en el texto como un «tú», un interlocutor no objetivado a través de la tercera persona, ya que dirigirse a una persona en lugar de evocarla y describirla tiene ciertas implicaciones cognitivas muy ventajosas para el sujeto en duelo: la lógica del diálogo no obliga al enunciador a tener que reducir la identidad de una persona a un concepto necesario para articular una descripción, pues el propio diálogo, aunque sea unilateral, presupone una reactualización constante de la imagen mental que podríamos tener del interlocutor. La simple elección de la segunda verbal permite que el sujeto en duelo pueda figurar que el fallecido tenga todavía una identidad subjetiva, pues forma parte de una dinámica dialogística que posibilita cognitivamente su eventual participación, aun asumiendo la muerte del fallecido. Y lo que es más, la efigie vista como una suerte de interlocutor es capaz de poseer lingüísticamente su cuerpo, su cerebro, su cráneo a través de los determinantes posesivos correspondientes, sustituyéndose así la objetivación semántica del cuerpo sin vida de la persona fallecida en general por el dialogismo con una efigie que continua su existencia virtual más allá de su cadáver.

Concebir un nuevo estatus ontológico para el muerto y operar diferentes procesos mentales de la superación de la pérdida con ese objeto epistémico sólido al que llamamos efigie es una tarea exigente cuya complejidad se vería

29 Levé, *Suicide*, 10.

aliviada con un sistema de creencias fuerte en el que posicionar la efigie. En las sociedades en las que la fe religiosa todavía tiene un importante papel estructural, el sujeto en duelo encuentra una respuesta satisfactoria a sus inquietudes sobre la muerte en sus creencias sobre el más allá —quizás haya un cuerpo y un alma, y quizás ésta habite el mundo de los espíritus tras la muerte del cuerpo, velando por los vivos, o quizás ronde el mundo de los vivos, atormentándolos, esperando a reencarnarse...—, lo cual, por otra parte, nos haría preguntarnos si existe un verdadero proceso de duelo en estos casos... Los autores estudiados pertenecen a una sociedad en la que aunque se mantengan determinadas creencias no tienen el peso suficiente como para primar sobre el proceso interior que es el duelo, y por ello, crear y concebir la efigie del muerto es una tarea que implica y cuestiona las propias concepciones metafísicas³⁰.

Sin embargo, al evocar la efigie el sujeto en duelo encuentra cierta reticencia a imponer sus creencias metafísicas sobre la concepción de este objeto epistémico, pues tal imposición se enmarcaría precisamente en las prácticas que objetivan la identidad del muerto y que limitan su capacidad dialógica. El estatus ontológico de la efigie es negociado también entre las creencias del sujeto en duelo y aquellas que pudiera tener la efigie, recuperadas a través de los recuerdos. De entre los autores escogidos, Sylvie Fabre G. es aquella en la que encontramos una presencia más marcada de un sistema sólido de creencias, en este caso, del sistema de creencias cristiano. Salmos, plegarias y figuras como Jesús, Dios, ángeles o niños rubios pueblan los poemas de *Frère humain* así como fórmulas y actitudes que recuerdan directamente a la mística cristiana. Sin embargo, en sus poemas no encontramos la tradicional repartición del fallecido entre cuerpo y alma — que sería, de hecho, muy provechosa para pensar la construcción de la efigie —, y en su lugar, Fabre G. despliega una dinámica de repartición espacial que presupone dos esferas ontológicas, una en lo alto y otra abajo. Esta dinámica no está muy alejada conceptualmente de la que propone el cristianismo y constituye una suerte de formateo espacial de las nociones de alma y cuerpo, aunque mucho más personal y no exenta de complejidad: en lo alto encontramos «el hechizo del vacío» y «el dolor abajo»³¹; de lo alto «caen las palabras sobre la inconsistencia de las cosas de abajo»³²; en lo alto se concibe la luz, el niño dios, la luna, el

30 Nuestra idea comunica directamente con la tesis que sostienen las teorías constructivistas de la psicoterapia: Neimeyer, *Aprender de la pérdida*, 72-73.

31 Fabre G., *Frère humain suivi*, 24.

32 Fabre G., *Frère humain suivi*, 22.

recuerdo, la *parole* y abajo el adiós, la tumba, el hombre, el cuerpo, la casa y el *mot*.

Este formateo espacial ha de comprenderse en relación con el procedimiento subrayado por Lakoff y Johnson³³ en la creación metafórica del lenguaje, donde la percepción espacial guía la semántica de numerosas expresiones de uso cotidiano. La lógica poética de Fabre G. nos propone una amplificación de este procedimiento partiendo también de asociaciones metafóricas entre espacios y fenómenos y bajo la influencia del sistema de creencias de la poeta. Ésta no se limita a efectuar una repartición metafórica entre lo alto y lo bajo, sino que utiliza todo este nuevo sistema espacial como un operador que proyecta sobre la realidad. Aparecen entonces elementos que ocupan el lugar de intermediarios entre las dos esferas y que evidencian una posibilidad de comunicación entre ellas. Los elementos predilectos que posibilitan esta comunicación en *Frère humain* son la nieve, que cae desde lo alto hasta las cosas de abajo, y la ceniza, que asciende desde abajo para llegar a lo alto. La nieve y la ceniza, en las que podríamos reconocer emociones características del estado de duelo, celan en su significado el copo individual de materia, la capa que resulta de la caída de los copos y la acción misma de caer o ascender, y por ello son también un buen correlato metafórico del proyecto de escritura de la poeta, en el que varios poemas se acumulan —al modo de los copos de nieve o de las cenizas— como tentativas sucesivas de acceder a la efigie, constituyendo así la totalidad de *Frère humain*; son también la representación de las operaciones mentales de Fabre G., que ve cómo «el pensamiento va y viene a lo que regresa / entre lo alto y abajo» para encontrar en esta travesía «el cuerpo, el nombre, el humano»³⁴. Y también la efigie, añadiríamos.

Ya se ha señalado que esta manera en la que Fabre G. se acerca epistémicamente a la efigie se asemeja al sistema de creencias cristiano en el que se encuentra visiblemente cómoda, si nos ceñimos al texto. Pero también hemos hablado de negociación en este contexto, y es que a partir de ciertos poemas nos damos cuenta de que su hermano fallecido no se identificaba con las creencias de la autora: «no has deseado nada más / que lo real dentro de ti mismo / no creías en la salvación / tu dios era un dios demasiado exigente [...] / la fe en ti no era nadie»³⁵. Respetuosa con las creencias del fallecido,

33 Sobre el papel de la percepción en la creación de metáforas ver: George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Carmen González Martín (Madrid: Cátedra, 1998).

34 Fabre G., *Frère humain suivi*, 31.

35 Fabre G., *Frère humain suivi*, 43.

el formateo espacial de las propias creencias de la autora se presenta pues como negociación con él para poder así concebir epistémicamente la efigie sin imponer una ontología particular. Del mismo modo, el narrador de *Suicide* escruta los recuerdos de su amigo fallecido no tanto para saber cómo quería que lo recordaran, sino para negociar con su identidad su nuevo estatus tras la muerte, su efigie. Algunos fragmentos del texto evocan las ideas del fallecido en torno a la construcción de su tumba, sus dudas acerca de la inmortalidad o sus inquietudes respecto a la muerte, de manera que nos preguntamos en qué sentido ha podido influir esta frase, por ejemplo, en la creación de la efigie que efectúa el narrador —y en el suicidio del propio Édouard Levé—: «Quizás es esto lo que tanto temías: volverte inerte en un cuerpo que respira, bebe y se alimenta todavía»³⁶.

Tales negociaciones epistémicas sobre la efigie, que suelen resultar en adaptaciones alteradas de las creencias del sujeto en duelo, consiguen encontrar un punto medio para poder desarrollar el complejo mecanismo cognitivo de quien se enfrenta al terrible fenómeno de la muerte; no sólo permiten que el sujeto en duelo prolongue la identidad subjetiva del fallecido, sino que también le ofrecen una vía terapéutica para superar la muerte, pues la construcción de la efigie se presenta como la última y consoladora posibilidad de relación y de entendimiento con el ausente.

4. La comunidad literaria del duelo

A través de la creación de una efigie el sujeto en duelo consigue crear un sistema textual que reproduce la comunidad literaria que proyecta la propia escritura, es decir, la mínima expresión de un sistema conformado por el autor que escribe y el lector potencial que leerá el texto. Sujeto en duelo y efigie, autor y lector se reúnen en torno a la creación literaria como los componentes necesarios para consolidar un mensaje, que en el caso del duelo es, el nuevo significado para el fallecido y para el mundo tras la conmoción cognitiva de la muerte.

36 Levé, *Suicide*, 72.

En un interesante artículo³⁷, Linda María Paradas Muñoz demuestra las ventajas de afrontar la pérdida a través la óptica de la comunidad como sistema, lo que le lleva a proponer que la familia o grupo de amigos planteen el duelo como la oportunidad de generar un nuevo discurso que dé coherencia casi mítica al sistema. Se trata, como decíamos, de crear un nuevo significado para el fenómeno de la muerte, y la lógica interna del sistema demuestra ser tremendamente útil para ello, pues supone la confrontación del yo con el otro en una comunidad, y como afirma Maurice Blanchot, «el ser busca, no ya ser reconocido, sino contestado: se dirige, para existir, hacia el otro que lo contesta y a veces lo niega, con el fin de existir solamente en esta privación que lo hace consciente»³⁸. La alteridad permite la confrontación y un eventual diálogo y el diálogo promueve a través de la comunicación la construcción dinámica de un significado. La pregunta, entonces, es obligada: ¿es posible que los sujetos en duelo entren en lógicas propias a la alteridad a través de la efigie? Y si la respuesta es afirmativa, ¿podemos considerar aun así la efigie como un otro?

Dentro del amplio abanico de experiencias de interacción con la efigie, aquella que prima sobre las demás es la de la hipótesis, una hipótesis constante que entendemos como el mecanismo por el que los sujetos en duelo pretenden ampliar su conocimiento sobre la efigie. La hipótesis se encuentra en la base de numerosos mecanismos discursivos como lo es en *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* la creación de redes entre la vida de su amigo Muzil y los libros que escribió, o las dudas que le aparecen al narrador de *Suicide* cuando pone en relación la vida de su amigo con las condiciones de su suicidio. Todas las hipótesis sobre la efigie son afirmaciones potencialmente verdaderas y falsas a la vez que no podrán jamás confirmarse factualmente: el sujeto en duelo las emite y le concede a la efigie la capacidad de corroborarlas o desmentirlas, lo que hace que ambas opciones sean virtualmente ciertas. Por otro lado, las hipótesis reflejan los deseos, miedos e inquietudes del que las formula y que solicita que no se le dé una respuesta definitiva que podría ser difícil de aceptar emocionalmente: «¿Tienes la fuerza allá donde estás / de ser tú mismo [?] [...] / ¿tienes hoy la fuerza / por encima de la bahía de ausencia / de entablar el otro diálogo [?]»³⁹.

37 Linda María Paradas Muñoz, "Duelo por muerte súbita desde el enfoque apreciativo: una opción de vida desde la pérdida", *Revista Diversitas: Perspectivas en psicología* 3, n° 1, (2007): 55-66, <http://www.redalyc.org/pdf/679/67930104.pdf>

38 Maurice Blanchot, *La communauté inavouable* (París: Les Éditions de Minuit, 1983), 16.

39 Fabre G., *Frère humain suivi*, 38.

A través de esta virtualidad de la hipótesis podemos describir lo que sería el principio de la relación con el otro que establece el sujeto en duelo, que pasa inevitablemente por la creación de la efigie, pues la efigie demuestra ser una proyección de la alteridad necesaria para que se desarrollen estrategias del orden de pregunta o la hipótesis. Dice Emmanuel Levinas que «la presencia de un ser que no entra en la esfera del mismo, [es una] presencia que la desborda»⁴⁰, y es que a partir de la confrontación con el otro el sujeto puede salir del estancamiento que puede generar las emociones de la pérdida. El nuevo significado que se crea para el muerto a través de la efigie constituye también un nuevo significado para el propio sujeto en duelo que se ha implicado cognitivamente y emocionalmente en la creación de un objeto epistémicamente sólido para poder operar la superación de la pérdida: el sujeto en duelo proyecta sus reflexiones y complicaciones emocionales en la efigie y ésta consigue actualizarla pues su estatus no es un reflejo absoluto del sujeto, sino que resulta de una negociación. La creación literaria de la efigie no sólo permite avanzar en la propia creación de un nuevo significado, sino que consigue actuar como el compañero que necesita Guibert y que encuentra en la escritura de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*: «un interlocutor, alguien con quien comer y dormir, cerca del cual soñar y tener pesadillas, el único amigo presentemente mantenible. A diferencia de la alteridad pura, que desborda al sujeto y rehúye de la posesión del sujeto»⁴¹, la efigie permite la reversibilidad entre el yo y el otro al disfrutar esta del particular estado de alteridad que hemos venido describiendo, lo que la hace un poderoso instrumento terapéutico para el sujeto en duelo.

Cabe por último señalar el importante papel que juega la escritura literaria en todos los procesos anteriormente mencionados, en primer lugar porque la escritura proporciona a través de la página en blanco un lugar para su despliegue y desarrollo, y seguidamente, por la capacidad que tiene la literatura de configurar lógicas textuales que se tienen más allá de su relación con la realidad factual. La creación literaria no pone en entredicho las dinámicas de creación de la efigie y del mundo necesario para que ésta aparezca, y al contrario, acoge perfectamente todas las virtualidades y contradicciones aparentes que surgen durante la negociación epistémica de la efigie, llegando incluso a verse influida por la conciencia creadora que se adentra en tales dominios. La comunidad literaria —autor y potencial lector— que presupone la escritura es aprovechada por los sujetos en duelo para instaurar los

40 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité* (Paris, Livre de Poche, 1990), 123.

41 Levinas, *Totalité et infini*, 215-216.

mecanismos mentales necesarios que le permitan articular un sentido nuevo a partir de la pérdida.

5. Conclusión

Con el presente artículo se ha propuesto un acercamiento teórico y analítico para las particularidades enunciativas de autores en estado de duelo que abordan el fenómeno de la muerte del otro. Para definir la manera en la que el muerto aparece en los textos, nos hemos servido del término «efigie» renunciando al contexto antropológico del que proviene para ponerlo en relación con el objeto epistémico que construye el sujeto en duelo a partir de sus creencias, los recuerdos del muerto y su relación cuando vivía. Tal empresa es el resultado de numerosas operaciones cognitivas que buscan sobrepasar la verdad física del cadáver con el fin de crear un nuevo sentido para la pérdida —se trata de un proceso que hay que comprender desde la perspectiva del dolor que provoca en el sujeto la muerte y de la conmoción cognitiva que supone enfrentarse a una tal experiencia de pérdida—.

Los sujetos en duelo encuentran en la literatura un método de predilección para desarrollar todos estos procedimientos, al no estar anclada en la realidad física en la que el fallecido es tan sólo un cadáver. La creación literaria permite articular una realidad propia al texto en que se van a desarrollar todas las virtualidades inherentes a la creación de la efigie, y por ello, la literatura permite al sujeto en duelo encontrar los procedimientos particularizados para *escribir la muerte*, facilitándole así una nueva manera de representar al muerto, a sí mismo y al mundo que queda tras la muerte de un ser querido.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Guibert, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

- Fabre G., Sylvie. *Frère humain suivi de L'autre lumière*. Coaraze: L'Amourier, 2012.
- Freud, Sigmund. "Deuil et mélancholie. Extrait de *Métapsychologie*", *Sociétés* 86, n° 4 (2004), 7-19, <https://doi.org/10.3917/soc.086.0007>
- Gamoneda Lanza, Amelia. "Recuerdos y otras ficciones. De la neurobiología a la escritura autobiográfica (Carrère y Vila-Matas)", *La Memoria Novelada II. Ficcionalización, Documentalismo y Lugares de la Memoria en la Narrativa Española* 33, (2013): 283-300, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrgamoneda1.html>
- Lafage, Catherine. "Royalty and ritual in the Middle Ages: coronation and funerary rites in France". En *Honor and Grace in Anthropology*, editado por J. G. Peristiany y Julian Pitt-Rivers, 41-47. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Lakoff, George, y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1980. Originalmente publicado como *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Le Guay, Damien. «Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés: les différents moyens de l'occulter», *Études sur la mort* 134, n°2 (2008): 115-123. <https://doi.org/10.3917/eslm.134.0115>
- Levé, Édouard. *Suicide*. Barcelona: Gallimard-P.O.L., 2008.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Paris: Livre de Poche, 1983.
- Mahoney J.M y D.K. Granvold. "Constructivism and psychotherapy", *World psychiatry; oficial journal of the World Psychiatric Association (WPA)* 4, n°2 (2005): 74-77. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1414735/>
- Metzinger, Thomas. *El túnel del yo: ciencia de la mente y mito del sujeto*. Traducido por E. Pérez-Manuzco. Madrid: Enclave de libros, 2018. Originalmente publicado como *The Ego Tunnel. The Science of the Mind and the Myth of the Self*. New York: Basic Books, 2009.
- Neimeyer, Rober A. *Aprender de la pérdida. Una guía para afrontar el duelo*, traducción de Yolanda Gómez Ramírez. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002. Originalmente publicado como *lessons of Loss*. Florida: Psycho-Educational Resources Inc., 2000.

Ouellet, Pierre. *Poétique du regard: littérature, perception, identité*. Quebec: Septentrion, 2000.

Paradas, Muñoz, Linda María, “Duelo por muerte súbita desde el enfoque apreciativo: una opción de vida desde la pérdida”, *Revista Diversitas: Perspectivas en psicología* 3, n° 1, (2007): 55-66, <http://www.redalyc.org/pdf/679/67930104.pdf>

Pennequin, Charles. *Pamphlet contre la mort*. Clamecy: P.O.L, 2014.

Woodward, Jennifer. *The theatre of death: the ritual management of royal funerals in Renaissance England. 1570-1625*. Woodbridge: The Boydell Press, 1997.

Manuel GONZÁLEZ DE ÁVILA*

Universidad de Salamanca

deavila@usal.es

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-2759-8108>

Recibido: 14/03/2019 - Aceptado: 17/06/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

González de Ávila, Manuel. "Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos".

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, n° 6, (2019): 177-197.

<https://doi.org/10.25185/6.7>

Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos**

Resumen: Este artículo expone tres conceptos-clave, los de interartisticidad, interdiscursividad e intersemioticidad, que permiten desplazar los estudios relacionales del arte y de la literatura desde el dominio del comparatismo en el que, con vocación culturalista y hermenéutica, se cultiva principalmente la búsqueda de fuentes e influencias y la interpretación de las obras, hasta el de la semiótica donde, con voluntad científica, se prefiere el análisis y la construcción de teorías transversales, de validez general para todo el campo simbólico.

Palabras clave: semiótica de la cultura, interartisticidad, interdiscursividad, intersemioticidad.

* Profesor titular de Teoría de la literatura en la Universidad de Salamanca y ha sido profesor titular de Ciencias del lenguaje de la Universidad de Tours.

** Este artículo se enmarca en el proyecto I+D *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica* (ILICIA), Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2017-83932-P.

A semiotic foundation for interart studiess

Abstract: This article exposes three key concepts (interart, interdiscourse and intersemiotics) that allow to displace the relational studies of art and literature from the domain of comparatism . Its aim is, under the influence..., the determination of sources and influences... the determination of sources and influences and the interpretation of the work, up to the field of semiotics where the scientific analysis, and the construction of transversal, valid valid for all the symbolic field, are preferred.

Keywords: semiotics of culture, interart, interdiscourse, intersemiotics.

Uma fundamentação semiótica para estudos interartísticos

Resumo: Este artigo expõe três conceitos-chave, os de interartisticidade, interdiscursividade e intersemiótica, que permitem deslocar os estudos relacionais da arte e da literatura do domínio do comparatismo em que, com uma vocação culturalista e hermenêutica, a busca por fontes é principalmente cultivada a influências e interpretação dos trabalhos, inclusive da semiótica, onde, com vontade científica, é preferida a análise e construção de teorias transversais, de validade geral para todo o campo simbólico.

Palavras chave: semiótica da cultura, interartisticidade, interdiscursividade, intersemiótica.

1. Introducción mínima: un observatorio para el arte y la literatura

Explorar las posibilidades semióticas, estéticas y cognitivas del arte y de la literatura, y después las epistemológicas de sus estudios relacionales, solo puede hacerse si confiamos en una doble capacidad: la capacidad primaria de los textos literarios y de las obras artísticas para operar como lenguajes pluricodificados¹, que engendran experiencias sensibles culturalmente modeladas y que absorben e irradian discursos sociales, criticándolos cuando parece oportuno; y la capacidad secundaria de nuestras disciplinas científicas para describir y analizar esa sofisticada capacidad primaria. Empezaremos la exploración del funcionamiento intersemiótico, interartístico e interdiscursivo del arte y de la literatura —tal será nuestra terminología— por los aspectos interartísticos, en beneficio de la claridad histórica. Las hipótesis que haremos nuestras se desplegarán de la manera más simple posible. Huelga decir que cabría, desde la erudición y a través de múltiples ramas humanísticas, formular objeciones y sugerir ampliaciones a lo que diremos. Pero la semiótica, a cuya tutela se acogen nuestras páginas, siempre ha querido distinguirse por su voluntad proposicional y su vocación sintética. Y nos gustaría pensar que esa estrategia es científicamente productiva, y que tiene su lugar reservado en el foro de las humanidades.

2. La interartisticidad o un modo originario de producción estética

Las ciencias del arte suelen tratar a las distintas prácticas artísticas y a las literaturas como si formaran parte de una unidad histórica, difusa pero efectiva. Apoyándose en las categorías del idealismo alemán, y en particular en la estética de F. Hegel, suponen que las unas y las otras están embebidas en un mismo *Zeitgeist* (“espíritu del tiempo”), o dirigidas por una idéntica *Weltanschauung* (“visión del mundo”), o que al menos poseen una “unidad de estilo”: los textos literarios y las obras de arte de un mismo corte temporal se hallarían en relación de coherencia entre sí y con los acontecimientos políticos,

1 Jean-Marie Klinkenberg, “La sémiotique visuelle. Grands paradigmes et tendances lourdes”, *Signata*, n.º 1 (2010): 106.

económicos, sociales y culturales coetáneos. Nada parece más natural que enlazar, por ejemplo, la novela realista con la pintura impresionista desde Courbet a Van Gogh o Cézanne, pasando por Fantin-Latour o Sisley, a la vez que con las sucesivas industrializaciones de las sociedades occidentales, con su paulatina conversión en democracias, con el acceso masivo a la alfabetización, con la retirada de las religiones institucionales hacia la esfera de la vida privada, etc. De hecho, el trazado de esta clase de vínculos está incluido en los patrones de razonamiento que se aprenden durante la formación escolar en historia de la literatura o historia del arte. Por otro lado, la aparición contemporánea de dispositivos híbridos estético-literarios y la instauración de una transmedialidad extensiva, acaecidas gracias a la convergencia del arte, la ciencia y la tecnología sobre un difuso horizonte de transhumanismo, vuelven aún más pertinentes los métodos holísticos aplicados a la materia de la creación artística y literaria.

Sin embargo, ha sido relativamente fácil criticar esa forma de ver las cosas desde disciplinas especializadas como la literatura comparada o los estudios de cultura visual. Para una literatura comparada más o menos canónica, la literatura y el arte evolucionan independientemente: así, sería constatable que, entre otros casos de asincronía, los romanticismos pictórico, musical y literario no cambian al mismo ritmo, o incluso que la música llamada “clásica” no tiene origen ni parangón posible en la Antigüedad greco-romana, a diferencia del clasicismo literario². Según los estudios visuales, que radicalizan la percepción de las divergencias interartísticas, las grandes investigaciones cronológicas, por fuerza basadas en presupuestos borrosos (en similitudes de intención, o en las citadas semejanzas de estilo entre las artes, etc.), solo alcanzan a desplegar un historicismo trivial, y a formular proposiciones estéticas abstractas³, poco interesantes más allá de la cultura general: el barroco, o el período artístico, literario y musical marcado por la metáfora y por la búsqueda de formas dinámicas y efectistas; la posmodernidad, o la explosión del juego con los significantes, la liberación respecto de la historia, la fusión y confusión entre ficción y realidad, la apoteosis de la autorreferencia y de la metasemiosis; la transmodernidad⁴, o la asunción de que el arte y la literatura ya son parte de

2 Rene Wellek y Austin Warren, “La literatura y las demás artes”, en *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 2004 [1966]), 144-161.

3 William J. Th. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: Chicago University Press, 1995), 83-110.

4 Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 2004).

una ciberontología irreversible en cuyo seno se producen, además de obras estéticas, nuevos modos de experiencia e inéditas formas de vida, etc.

La desconfianza de los especialistas hacia la presunta coherencia sincrónica de los diversos campos culturales está sin duda en cierta medida justificada. Siempre será posible recopilar singularidades en la arquitectura, la poesía, el cine o el diseño, y formar con ellas *corpus* que invaliden cualquier pretensión de establecer categorías históricas transversales. Dicho esto, si el arte y la literatura se contemplan en el interior de la configuración antropológica, como en otro lugar hemos defendido⁵, resultará igual de sencillo probar que son, por definición y desde sus orígenes en la prehistoria, interartísticos. Y ello los hace, en tanto gigantescos archivos de símbolos, más accesibles para el instrumental de los historiadores de la cultura que para el de los expertos únicamente en lo verbal, lo visual o lo sonoro. Puede que una sonata de Scarlatti, un soneto de Torres Villarroel y una escultura de Felipe de Castro no constituyan propiamente un *analogon* los unos de los otros, pero la investigación de sus contenidos y de sus expresiones descubre allí algunos principios comunes que sería injusto juzgar como arbitrariamente inventados por el investigador⁶. La hipótesis de que todas las artes comparten unos mismos contenidos, enraizados en un fondo común mitosimbólico, en un imaginario descrito por las ciencias sociales⁷, se antoja más verosímil que la contraria, la de la unicidad absoluta del “mundo interior” de cada arte, y viene en cierta manera avalada por numerosas obras sobresalientes de distintas disciplinas humanísticas (por los trabajos de E. Auerbach, de A. Hauser, de U. Eco, etc.). Y habla también —aun cuando esta segunda hipótesis, derivada de la anterior, no sea de suyo imprescindible— en favor de la unidad psíquica del ser humano, conjetura legítima de una pese a todo necesaria antropología general. Por supuesto, la expresión que cada arte, bien predominantemente verbal (la literatura), visual (la pintura, la escultura) o sonora (la música), bien sincrética (el teatro, el cine, la danza, etc.) da de tales contenidos depende, entre otras cosas, de sus diferentes sustratos materiales (el sonido, los pigmentos, la luz pixelada, etc.). Pero, a semejanza de lo que sucede con los contenidos, la percepción intuitiva de la homología estructural entre las expresiones, a la

5 Manuel González de Ávila, *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen* (Barcelona: Anthropos, 2010).

6 Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Madrid: Taurus, 1979); Jean-Michel Glikshon, “La literatura y las artes”, en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 218-235.

7 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1996 [1958]); Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière* (Paris: Le Livre de Poche, 1993 [1942]); Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Dunod, 1993) y *L'imaginaire symbolique* (Paris: PUF, 2015).

que ya eran sensibles la historia y la crítica del arte comunes, es el punto de partida teórico de otra asimismo deseable semiótica general.

Dejando de lado la música, tras reconocer que es la más excepcional de las artes, y que su tratamiento requeriría despliegues técnicos y prolijas matizaciones, cabe afirmar que los vínculos de contenido y de expresión entre las artes verbales y las visuales son tan fuertes que la interartisticidad ha operado habitualmente incluso más como un acicate para la creación que como una tesis para el conocimiento. Recordaremos dos hechos y algunos ejemplos, aunque cualquier enumeración de estos se torne fatalmente anecdótica, y además suene a rutina escolar. Primero, según lo que la tradición denomina el *principio de la ekfrasis*, la literatura nace con gran frecuencia del contacto de la palabra con la plástica: los textos literarios no solo incorporan descripciones de obras de arte, reales o imaginarias (Homero, Virgilio y los escudos de Aquiles y Eneas, Baudelaire y Delacroix, Unamuno y Velázquez, Auden y Brueghel, Dostoïevski y Holbein, Yourcenar y Durero, Delillo y Hitchcock, etc.), sino que intentan *dar a ver* ellos mismos al modo en que lo hacen las obras visuales (Flaubert, Proust, Hardy, Broch, Doctorov, Marías y un sinfín de grandes escritores). Segundo, aplicando a la inversa el mismo principio—pues su fundamento, la sentencia horaciana *ut pictura poësis*, siempre se leyó en las dos direcciones—, las artes plásticas del canon histórico utilizan sistemáticamente a la literatura como fuente o influencia (Delacroix y Byron, Braque y Char, Dalí y Dante, Saura y Quevedo, etc.); y las del canon contemporáneo, con sus vehículos y prácticas multimedia, acentúan el estímulo recíproco hasta hacer confluír indiscerniblemente en una misma obra lo verbal y lo visual (*happenings*, poesía concreta, instalaciones, etc.). Naturalmente, tal confluencia ha dependido de los cambios sucesivos no solo en los soportes físicos del arte y de la literatura, sino también en la conformación y en las funciones de los campos artístico y literario a lo largo de la historia, y debería ser analizada tomando en consideración variables económicas, sociológicas y políticas, además de los aspectos mal llamados “internos”, temáticos y formales, de cada arte.

3. La interdiscursividad o el alcance epistémico del arte y de la literatura

Siendo objetos estéticos, el arte y la literatura parecen más que eso: son igualmente objetos pensables, e incluso sujetos de pensamiento, pues juntos constituyen, además de un medio donde se absorben y se trasponen, como dijimos, saberes elaborados en otros lugares, una empresa interconectada de producción y de irradiación de conocimiento propio. El conocimiento que brindan es función de sus múltiples géneros y, si bien no se confunde del todo ni con el conceptual de la filosofía ni con el empírico-teórico de la ciencia, tampoco se diferencia absolutamente de estos: se halla probablemente situado en algún punto entre lo sensible y lo inteligible, entre la experiencia perceptiva y las categorías de la cognición. En consecuencia, si los estudios interartísticos quieren devolver, tras tiempos de escepticismo cognoscitivo, su dignidad al tratamiento del arte y de la literatura, quizá deberían evitar entenderlos única o primordialmente como activadores irracionales de la sensación y de la emoción, puesto que desde siempre han funcionado, además, en cuanto formas simbólicas, es decir en tanto mediadores intelectuales generales entre el hombre y el mundo⁸. Como formas simbólicas, el arte y la literatura dan a conocer, sin producir necesariamente verdades epistemológicas, la humana realidad que ellos mismos contribuyen a modelar⁹.

Para designar las formas simbólicas que a la vez engendran la experiencia y los saberes de que disponemos sobre ella hoy preferimos el término “discursos”, y así decimos, en lugar de “mito”, “religión” o “filosofía”, “discurso mítico”, “discurso religioso” o “discurso filosófico”. Este cambio de vocabulario, sin implicar una ruptura radical con la teoría de las formas simbólicas, marca de hecho cierto avance respecto de ella. Si la teoría de las formas simbólicas las aprehendía como “universales particulares” o como “transcendentales históricos”, el análisis de los discursos prefiere ver en los últimos una producción social de sentido, en nuestro caso efectuada dentro de los campos artístico y literario, y en condiciones históricas específicas.

8 Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*. Tome 1. *Le langage*; Tome 2. *La pensée mythique*; Tome 3. *La phénoménologie de la connaissance* (Paris: Minuit, 1972).

9 Cfr. la tesis al respecto de N. Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indiana and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1978), 102: “No menos seriamente que las ciencias, las artes deben ser consideradas como modos de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocimiento en un amplio sentido de avance de la comprensión, y así la filosofía del arte debería concebirse como una parte integrante de la metafísica y de la epistemología.” (Traducción mía).

Una producción de sentido que dota a los textos literarios y a las obras de arte de un estatuto fundacional, y al conocimiento que procuran de un aura carismática, ya que dicho conocimiento transforma en valores las vivencias sensoriales, perceptivas y cognitivas de los seres humanos, y las convierte en memoria cultural y en archivo de civilización.

En el interior de ese vasto archivo, que se confunde con la biblioteca y el museo universales, y a través de las múltiples conexiones de esa memoria, que contiene muchas de las claves del proceso de hominización, caben todo tipo de dependencias de saber. La producción de sentido es, en efecto, relacional: los discursos sociales —y el arte y la literatura lo son— no viven en la autosuficiencia ni están aislados, sino que se imbrican los unos en los otros, aceptándose o rechazándose entre sí, reformulándose o corrigiéndose, en un intenso trabajo colectivo responsable de que, como suele afirmarse, el interdiscurso prime sobre el discurso, y de que no seamos capaces de comprender lo que un discurso enuncia si no sabemos qué alteridad discursiva absorbe, repudia o sostiene, etc¹⁰. Ello sucede con tanto mayor motivo en el arte y en la literatura, cuya discursividad procede de prácticas simbólicas muy complejas¹¹, a las que con los siglos se ha otorgado el derecho de interactuar con cualesquiera otras que alimenten el gigantesco rumor discursivo de una sociedad¹²; es decir, la especial prerrogativa de poder asumir todos los contenidos y de ensayar todas las expresiones con los que la sociedad fabrica sus microuniversos de sentido¹³.

El archivo y la memoria del arte y de la literatura, difícilmente representables como totalidad, acogen obras de muy variada condición interdiscursiva. Las hay propensas a permanecer en lo sensible y en sus constelaciones pasionales, y que a veces no se reconocen más filiación que obras artísticas y literarias anteriores, tratando de ganar la máxima autonomía simbólica posible. Estas son objeto privilegiado de atención para la estética y, en ocasiones, para la hermenéutica, ambas seguras de que en ellas al final se aprende algo no solo sobre el arte y la literatura, sino también sobre el mundo. Pero se dan también obras que tienden hacia lo inteligible y que ponen en escena, mediante recursos figurativos además de argumentativos, lo que consideramos los

10 Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours* (Paris: Armand Colin, 2014).

11 François Rastier, *Arts et sciences du texte* (Paris: PUF, 2001), y “Sémiotique et linguistique de corpus”, *Signata*, n.º 1 (2010): 36.

12 Marc Angenot, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Madrid: Siglo XXI, 2010).

13 Desde su propia perspectiva, la iconología de A. Warburg y de E. Panofsky, al considerar las obras de arte como materializaciones del proceso cultural de su época, no afirmaba otra cosa.

conocimientos de cada tiempo; y que exponen entonces, quizá sin pretenderlo, las configuraciones epistémicas donde esos conocimientos se han gestado, y los discursos que las transportan¹⁴. ¿Cabe decir que no nos instruiremos en nada sobre la ciencia y el pensamiento de sus épocas respectivas leyendo a Rabelais, Swift, Goethe, Zola, James, Proust, Valéry, Musil, Mann, Calvino, Doctorov; escrutando a Cranach, Miguel Ángel, da Vinci, Durero, Velázquez, Veermer, Escher, Picasso, Mondrian, Bacon, Freund, Chillida, Kubrick, Nam June Paik, etc.? ¿Es posible afirmar que no hay saberes, o al menos efectos de saber, históricos, filosóficos, sociológicos, geográficos, matemáticos, físicos, biológicos, etc., inscritos en sus textos, representados en sus pinturas y esculturas, plasmados en sus películas e instalaciones, y así sucesivamente? ¿Y que, entre esos saberes y efectos de saber, no se cuentan asimismo la puesta a distancia —crítica— y la puesta en cuestión —irónica— de los conocimientos adquiridos en otros lugares, por otras disciplinas y según otras fuentes? Cuando interpreta el mundo, desde lo sensible a lo inteligible y viceversa, proponiéndose ya esclarecerlo o ya —lo que es igual de propio del arte y de la literatura— señalar su opacidad¹⁵, la producción artística y literaria se configura como un formidable *dispositivo pensante*, y como un instrumento fundamental de la inteligencia colectiva¹⁶. Y ello a pesar de que la verdad epistemológica no pertenezca, a la postre, ni a los textos literarios ni a las obras de arte, pues la inserción de estos en el interdiscurso de la ciencia y de la filosofía es inestable: lo que la literatura y el arte saben o dicen saber, el efecto de conocimiento que producen, resulta con frecuencia inasible e indeterminable¹⁷.

Algunas disciplinas sociales y humanísticas, siendo ellas mismas racionales y científicas, tal vez prefieran distinguir netamente la razón y la imaginación,

14 Cfr. Anne Béyaert: “Las producciones artísticas de una época están determinadas por una episteme y dan testimonio de cierto estado del conocimiento, como ha señalado Baxandall al examinar por ejemplo la pintura de Chardin a partir de los descubrimientos de Newton. Artes y ciencias proceden de un mismo actante colectivo y, a través de sus producciones respectivas, colaboran en una enunciación simbólica del tiempo histórico que se integra en una historia de las artes y en una historia de las ciencias paralelas y entrelazadas”. “Les chaises. Prélude à une sémiotique du design d’objet”, *Signata*, n.º 1 (2010): 184 (Traducción mía).

15 Es decir, apuntar hacia el residuo incomprensible que deja lo que comprendemos, hacia la dialéctica del saber y del no-saber. Los efectos de tal dialéctica se hacen sentir en el trabajo de tantos y tan diversos escritores y artistas, a lo largo del tiempo y de los géneros, que resulta casi caprichoso citar a algunos (Sterne, Flaubert, Poe, Beckett, Camus, Ballard, Botho Strauss, Pynchon, Goya, Kokoshka, Pollock, Kiefer, Welles, Tati, los Wachowski, etc.), y no mencionar a otros.

16 Iuri Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia, 1998).

17 Pierre Macheray, *À quoi pense la littérature. Exercices de philosophie littéraire* (Paris: PUF, 1990).

la ciencia y el arte, la teoría y la práctica¹⁸. Sin embargo, se diría de mayor alcance heurístico partir de que, así como no existe ningún discurso cerrado sobre sí mismo, tampoco la epistemología y la estética pueden hallarse separadas por una barrera infranqueable. Los estudios interartísticos adoptan la segunda actitud: si primero atienden a la profunda unidad antropológica de los discursos del arte y de la literatura, sujetos a reglas de producción, circulación y recepción semejantes, después se interesan también por los vínculos históricamente atestiguables entre los susodichos y los discursos del conocimiento más legítimo, es decir los de la ciencia y la filosofía. Estos últimos, incluso determinados por reglas específicas —relativas a sus ritos genéticos, a sus protocolos de validación, a sus espacios y tiempos propios, etc.—, se reúnen con los del arte y la literatura, y con los de la religión y el mito, para sostener una de las actividades básicas de toda sociedad: la que, en última instancia, le confiere sentido y le asigna significados; o la que, por volver un instante a la antigua terminología, alimenta su principal reserva de formas simbólicas.

4. La intersemiotividad o el asiento antropológico de lo verbal y lo visual

La semiótica, desde sus innovadores posiciones de los años sesenta del pasado siglo, nunca dudó de la posibilidad de construir *corpus* compuestos de textos verbales y de documentos visuales, y de aplicarles un método unitario. En realidad, la primera semiótica europea del siglo XX, de base lingüística, comenzó muy pronto a interesarse por las imágenes, en especial por la

18 Es el caso, por ejemplo, de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, para la cual la tesis de la interdiscursividad del arte y la literatura incurriría en un excesivo intelectualismo escolástico. Véase, del autor, *Méditations pascaliennes* (Paris: Le Seuil, 2003) y *Manet. Une révolution symbolique* (Paris: Le Seuil, 2013). A esta objeción debe atenderse, y Bernard Lahire lo ha hecho con prudencia. Según el sociólogo francés —cuya deuda con Bourdieu es notoria y declarada—, las artes, las literaturas y las ciencias no están cerradas sobre sí mismas, sino que se hallan en relación de dependencia mutua; los saberes, las innovaciones y las problemáticas circulan y se transponen de unas a otras, a pesar de la originalidad de expresión y contenido de cada una de ellas. Además de ser así interdiscursivas, las artes, las literaturas y las ciencias son susceptibles de verse concernidas por el conjunto de las prácticas sociales, de transponerlas igualmente a sus propios términos y de transponerse en ellas, por lo que su interdiscursividad se amplía hasta convertirse en una suerte de intersocialidad constitutiva. Véase *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales* (Paris: Le Seuil, 2012).

fotografía¹⁹ y por la pintura²⁰, y a explorar los mecanismos de su constitución significativa recurriendo a las estrategias heurísticas de las ciencias del lenguaje.

La toma de distancia respecto de tal exportación de la metodología lingüística hacia la iconosfera llegó en un segundo momento, iniciados los setenta, y la impusieron los mismos semiólogos, destacadamente Garroni y Eco²¹, quienes concebían ya el proyecto semiótico no como una extensión ilimitada de la racionalidad lingüística, sino en tanto investigación de operaciones generales de producción y recepción de sentido, translingüísticas y no sujetas al canon analítico-sintético de las ciencias del lenguaje. En el camino, la semiótica había pasado de ser una investigación de los signos a otra de los textos y de los discursos, es decir había desarrollado una concepción procesual y compleja, de índole pragmática, del sentido articulado en significación. Lo que nunca perdió durante esas décadas fue la conciencia de que tanto el arte como la literatura son lenguajes —si no lenguas sistemáticas, en la acepción saussuriana—, y de que sus respectivos procedimientos para elaborar sentido podían ponerse en relación²².

La crítica radical de las “ambiciones totalitarias” y del “imperialismo lingüístico” de la semiótica solo se escuchó en un tercer momento, hacia mediados de los ochenta, en boca de quienes ya no eran semiólogos, sino teóricos de la cultura visual²³, y condujo al repudio del llamado “logocentrismo semiótico”. Resumido con la mayor brevedad posible, el logocentrismo consiste, para los teóricos de la imagen, en la creencia de que no hay otro sentido que el que puede nombrarse, ser transformado en discurso verbal; y de que, por tanto, las imágenes únicamente significan en la medida en que están asociadas a procesos de captación y traducción basados en las lenguas naturales. Este enfoque, según aquellos, convierte *lo visible* en esclavo de *lo decible*, y reduce el mundo de los significados humanos al de las palabras; desde una perspectiva logocéntrica, no sería posible comprender las principales aventuras del arte moderno, sin ir más lejos la pintura abstracta o los valores

19 Roland Barthes, “Rhétorique de l'image”, *Communications*, n.º 4 (1964): 40-51.

20 Louis Marin, *Études sémiologiques* (Paris: Klincksieck, 1971), y *De la représentation* (Paris: Gallimard, 1994).

21 Emilio Garroni, *Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977); Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 1991).

22 Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte* (Madrid: Cátedra, 1993), y *El lenguaje del arte* (Barcelona: Paidós, 2003).

23 William J. Th. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*; Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), y *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985).

plásticos del cine; e incluso se olvidaría el complejo lazo sensitivo y perceptivo del hombre con el mundo, resistente a su translación a *verba*.

Naturalmente, numerosos considerandos avalaban tal propuesta de diferenciación de la imagen y de la palabra, y por tanto del arte y de la literatura. Ya la propia semiótica había distinguido también lo que denominaba *lo discontinuo* o *lo discreto*, característico de las lenguas naturales, cuyas unidades eran delimitables y las reglas de combinación entre ellas determinables con precisión, y *lo continuo* o *lo no discreto*, que parecía definir a las imágenes, y donde no se diferenciaban con la misma claridad ni unidades ni principios sintácticos claros. Y la semiótica había dedicado mucho tiempo y esfuerzo justamente a analizar y objetivar los recursos de significación de lo continuo, aunque sin abandonar por ello el ámbito de la racionalidad científica general, y sin aislar tampoco lo continuo de lo discontinuo como si fueran dos dimensiones de todo punto inconmensurables²⁴. Porque, a decir verdad, los semiólogos siempre opusieron a las acusaciones de imperialismo verbal y de logocentrismo el razonamiento de que si las imágenes fuesen *esencialmente* singulares y además ajenas a las lenguas naturales, no existiría comunicación posible sobre la visualidad, y el mundo de las imágenes sería el de una yuxtaposición de solipsismos. Eso cuando todas las prácticas humanas, desde la caza a la ciencia, por ejemplo, semejaban probar *a contrario* que entre las imágenes y las palabras se establecía una *transferencia de sentido* suficiente, y cuando corroboraban también que existía un universo global de signos y de actos de sentido, donde la percepción y la lengua venían a encontrarse y a combinarse sin conflictos insuperables. De hecho, en las historias del arte y de la literatura solía aprenderse que las imágenes habían constituido una permanente incitación a la palabra y las palabras a la imagen, como hemos constatado al revisarlas desde un punto de vista interartístico e interdiscursivo. Desde la figura retórica de la *ekfrasis* hasta las innumerables versiones pintadas de los textos religiosos y literarios canónicos, desde la proliferación de la literatura descriptiva hasta el videoarte culturalista o los soportes multimedia, el discurso verbal había estado invariablemente dispuesto a *ver* al visual, y el discurso visual a *escuchar* al verbal; y sería absurdo, en términos culturales y civilizatorios, afirmar que uno y otro hubieran fracasado siempre en su comunicación recíproca.

24 Françoise de Saint-Martin, *Semiotics of visual language* (Bloomington: Indiana University Press, 1990); Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours* (Limoges: PUL, 2016); Nicole Évéraert-Desmedt, *Interpréter l'art contemporain: la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Duras, Wenders, Chavez, Parant et Corillon* (Bruxelles: De Boeck, 2006).

Hoy la semiótica está facultada para, primero, modificar radicalmente los términos de este debate; y luego, pensamos, para trascenderlo. Por una parte, la disciplina sabe que es posible prescindir de la oposición entre lo continuo y lo discontinuo, un simple producto del punto de vista, más o menos próximo o distante, desde el que el observador considera los signos: de cerca, todos tienden a parecer continuos²⁵, como las apenas perceptibles transiciones entre tonos en la pintura; de lejos, en cambio, revelan sus rupturas categoriales, y entonces el observador se atreve a decir, por ejemplo, dónde termina el verde y empieza el azul en un paisaje de fondo. Por otra parte, la semiótica es consciente de que, puesto que la historia de la cultura se obstina en atestiguar la confluencia al menos tendencial de la imagen y de la palabra, y más que nunca en tiempos digitales y transmediales, resulta legítimo que ella retome su antigua ambición de generalidad, contra toda censura a su supuesto “totalitarismo”; y quizá también contra la propuesta de que acepte convertirse, modestamente, en una disciplina “federativa” y no unitaria²⁶. Para seguir defendiendo que *el sentido* es uno, sea cual sea su soporte, su materia del significante, su lenguaje de manifestación, y que la vida misma de ese sentido, su existencia histórica verificable, consiste en traducirse, en transponerse gracias a los mecanismos de la intersemiotividad²⁷, la disciplina puede poner en práctica dos estrategias, mejor orientadas que las del pasado, y que la conectan con las principales ciencias y paradigmas científicos vigentes:

Primera estrategia, profundizar en el conocimiento de la semiótica del mundo natural. No hace falta ser semiólogo para reconocer que el mundo “nos habla”; que hay, como sugería Merleau-Ponty, un “logos estésico” de los seres, las cosas, los estados de la realidad, y que ese logos nace de las sensaciones corporales organizadas por la percepción, la cual ya es un fenómeno semiótico desde el momento en que selecciona y ordena distintivamente los datos de los sentidos²⁸. Poco a poco, el logos inaugural sensorio-perceptivo, resonando desde el cuerpo como sede de la semiosis, ascenderá *bottom-up* por la vía de la abstracción²⁹ hasta desembocar, tras un largo proceso semiogenético, en el tipo visual (para el cognitivismo) o en el concepto verbal (para la lingüística).

25 Jacques Fontanille, “Préface” a Driss Ablali, *La sémiotique du texte. Du discontinu au continu* (Paris: L’Harmattan, 2010), 13-28.

26 François Rastier, *Arts et sciences du texte*; François Rastier et Simon Bouquet, *Une introduction aux sciences de la culture* (Paris: PUF, 2002).

27 Algirdas-Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques* (Paris: Le Seuil, 2012), 24; Jean-François Bordron, *L’iconicité et ses images. Études sémiotiques* (Paris: PUF, 2011), 148-151.

28 Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: PUF, 1986 [1966]), 8; Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière* (Paris: PUF, 1995), 22-23.

29 Semir Zeki, *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro* (Madrid: Antonio Machado libros, 2005).

La semiótica se halla en condiciones de pensar la convergencia entre ambos, ejerciendo una labor de mediación necesaria entre las ciencias de la cognición y las del lenguaje³⁰, a partir de la siguiente hipótesis: el logos estésico del mundo (la percepción), la lengua natural y los lenguajes artísticos y formales estarían unidos en una comunidad de significación por una semántica fundamental, primeramente manifestada en categorías fenomenológicas generales³¹. Ya no faltan los argumentos científicos con que sostener dicha hipótesis, desde los proporcionados por la psicología genética, según la cual los desarrollos de las capacidades para la percepción objetual y para la denominación verbal son paralelos³², hasta los de la neurociencia del lenguaje, que describe el modo en que los circuitos cerebrales dedicados al reconocimiento visual se reutilizan en el desciframiento de la escritura, a cuya visualidad le está inmediatamente asociada una representación lingüística³³. De dicha semántica fundamental serían justamente testimonio, por volver a la terminología interartística, las trasposiciones de sentido entre las imágenes y las palabras: transposiciones que, arrancando de la plasticidad intersemiótica de las sensaciones y de las percepciones, convocan a las lenguas y a los lenguajes para verterse en ellos y allí conservarse bajo forma simbólica. Lo sensible y lo perceptible, así pues, no solo no rechazarían su translación inteligible, ni los tipos visuales su conversión a *verba*, como creían los teóricos de la cultura visual, sino que las provocarían en tanto momento de una identificación general entre el cuerpo y la mente; es decir, en el lenguaje de las ciencias en vigor, entre la neurobiología y la semiocognición.

Segunda estrategia al alcance de la semiótica en su búsqueda de la unidad: vincular la semiótica del mundo natural con la física del mundo material. Si la semántica fundamental se aloja en la percepción como hecho corporal, el cuerpo a su vez pertenece a la materia; de modo que, para ser científicamente coherentes, cabría prolongar la fenomenología de la semántica fundamental mediante la investigación de su sustrato físico originario. La semántica fundamental, en efecto, parece emanar, según la teoría morfogenética, de las estructuras mismas de la materia, aprehendidas gracias al equipamiento neurobiológico, procesadas por la sensopercepción y articuladas en la cognición semiótica; y ello acaso convalide, en última instancia, el antiguo

30 Daniel Peraya, "Vers une sémiotique cognitive", *In Cognito*, n.º 14, (1999): 1-16; Jean-Marie Klinkenberg, "Pour une sémiotique cognitive", *Linx*, n.º 44 (2001): 133-145; Groupe µ, *Principia semiotica. Aux sources du sens* (Bruxelles: Les impressions nouvelles, 2015).

31 Jean-François Bordron, "Perception et expérience", *Signata*, n.º 1 (2010): 290.

32 Jean Piaget, *La construction du réel chez l'enfant* (Paris-Ionay: Delachaux et Niestlé, 1998).

33 Stéphane Dehaene, *Les neurones de la lecture* (Paris: Odile Jacob, 2007).

postulado de la filosofía fenomenológica sobre la unidad del a priori cosmológico y del a priori cultural en la vivencia humana³⁴. Un postulado en el que, si antaño se escuchaba el eco del pensamiento religioso, en nuestros días más bien se hace oír una rotunda profesión de fe científica, a la que la semiótica contemporánea se adhiere. Tras deshacerse entonces de la oposición entre el cuerpo y la mente, entre lo neurobiológico y lo semiocognitivo, ahora también es posible relativizar la antítesis entre el cuerpo y la materia (orgánica e inorgánica), es decir entre la neurobiología semiocognitiva y la física. De esa física, última o primera, del sentido, podría esperarse la naturalización, al menos parcial —en su dimensión esencial, como hemos dicho—, de las experiencias de significado; y, en consecuencia, el fin de los excesos culturalistas del constructivismo: el sentido fundamental no sería una mera fabricación de la mente humana, no vendría al ser por decisión caprichosa de un espíritu que, por lo demás, se sabe encarnado, sino que brotaría del mundo y atravesaría al hombre, al animal simbólico, como parte constituyente y definitoria de ese mismo mundo³⁵. Resultaría así que, cuando el hombre se dedica a *conocer* estructuralmente las formas del sentido —y con independencia de su soporte, materia del significante o lenguaje de manifestación—, estaría de hecho *re-conociendo* un conjunto de morfologías objetivas presentes en la ontología cualitativa de la realidad.

Dicho de otro modo, y por intentar conducir el debate hacia una suerte de conclusión: si no se quiere traicionar a la vez a la naturaleza y a la cultura, el proceso semiogénico ha de comprenderse como un continuo material-simbólico. El ser natural, la ontología del mundo fenoménico, conduce simultáneamente al iconismo de la percepción (a los tipos visuales) y al simbolismo de la expresión (a los significados verbales), pues uno y otro son, en su nivel fundamental, resultado de una (neuro)física subyacente³⁶; y, en los niveles pragmáticos del uso, se conciertan flexiblemente entre sí. Con el auxilio de la teoría morfogenética y del estructuralismo dinámico, la semiótica contemporánea puede por tanto, olvidándose de la discriminación metodológica entre lo continuo y lo discontinuo, no solo reducir la diferencia entre las imágenes y las palabras, entre los tipos cognitivos y los conceptos verbales, sino también rebajar la tesis de su arbitrariedad y de su

34 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tome II. *La perception esthétique* (Paris: PUF, 1967), 549-561; Carlo Sini, *Pasar el signo* (Madrid: Mondadori, 1989), 67-75.

35 Véase Laurence Dahan-Gaida, "La forma en acto. Morfogénesis y ciencias de lo viviente en Paul Valéry", *Arbor. Ciencia, pensamiento, cultura* 194-790, a479 (2018): 1-10.

36 Jean Petitot, "The Morphodynamical Turn of Cognitive Linguistics", *Signata*, n.º 2 (2011): 61-80, y *Morphologie et esthétique* (Paris: Maisonneuve et Larose, 2004).

convencionalidad: desde el mundo natural a los mundos culturales y viceversa no se suponen ya rupturas categoriales, sino transiciones graduales y fluidas, describibles a la par por la semiótica³⁷ y por las ciencias naturales y formales³⁸. Contando con tal base analítica es lícito replicar entonces a los especialistas en estudios visuales que el presunto logocentrismo semiótico, lejos de subestimar la complejidad del vínculo sensible y perceptivo del hombre con el cosmos, le confiere antes bien todo su valor; y que la reversibilidad de la naturaleza y la cultura, postulada por la semiótica actual, además de disolver la tradicional antítesis filosófica entre el cuerpo y el espíritu contribuye a relativizar su indeseable correlato epistemológico, la injustificada separación entre las ciencias y las humanidades³⁹. Y ello tal vez no sea el menor de los servicios que el logocentrismo puede prestar a la producción del conocimiento.

Todo lo anterior no significa que la transposición gradual de imágenes y palabras, fundamento intersemiótico de unos estudios comparados del arte y de la literatura que trasciendan la mera erudición humanística, esté a salvo de pérdidas y ganancias, de desplazamientos y deformaciones del significado en el contacto entre las obras artísticas y las literarias. De lo contrario, no habría razón para que la cultura hubiese producido lenguajes plurales, verbales y visuales, cuya especificidad y funcionalidad relativas proceden del hecho de no ser tampoco plenamente equi-valentes⁴⁰: la semántica fundamental que en ellos subyace no es toda la semántica. Reconocido esto, la semiótica siempre ha perseguido, más allá de las diferencias que distinguen a los diversos tipos de signos, de textos o de discursos, aquello que los vuelve solidarios⁴¹, lo cual es plausible más que nunca hoy, cuando el estructuralismo semiofísico y las ciencias cognitivas le brindan su concurso. Sean cuales sean las fronteras de

37 Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (Paris: Le Seuil, 1991); Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification* (Liège: Pierre Mardaga, 1998).

38 Véase, de René Thom, *Esbozo de una semiótica física aristotélica y teoría de las catástrofes* (Barcelona: Gedisa, 1989); *Estabilidad estructural y morfogénesis. Ensayo de una teoría general de los modelos* (Barcelona: Gedisa, 1987); *Apologie du logos* (Paris: Hachette, 1990); y de Jean Petitot, *Morphogenèse du sens* (Paris: PUF, 1985); *Physique du sens. De la théorie des singularités aux structures sémio-narratives* (Paris: Editions du CNRS, 1992); *Morphologie et esthétique*.

39 Véase Jean-Pierre Changeux, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien* (Buenos Aires: Katz editores, 2011); Manuel González de Ávila, ed., *Arbor. Ciencia, pensamiento, cultura* 194-790, (2018), número monográfico *Humanidades y pensamiento científico*.

40 E. Benveniste colocaba esta pluralidad y especificidad de los lenguajes bajo la regulación del llamado “principio de no redundancia entre sistemas”: carecería de lógica que tuviéramos distintos sistemas de sentido —distintos lenguajes— si todos ellos dijeren exactamente lo mismo. Véase “Sémiologie de la langue”, en *Problèmes de linguistique générale*, Tome II (Paris: Gallimard, 1985), 45. Véase también Iuri Lotman, *La semiosfera II*, 31-33. Razonamientos más específicos sobre el mismo asunto pueden leerse en Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale* (Paris: Le Seuil, 2000), 393, y en Juan Ángel Magarinos de Morentín, *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica* (Buenos Aires: ComunicArte, 2008), 277-279.

41 Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, 7-15.

la semiótica como disciplina, tal es su pertinencia para los estudios de arte y de literatura. De ahí que quepa afirmar, desde la experiencia de los últimos años y a causa de la fragmentación y arbitrariedad difundidas en el campo intelectual por los denominados “estudios culturales”, que sería conveniente recuperar el *concepto intertraductor* de sentido, ahora con el refrendo de las ciencias formales y de las naturales, además de, como sucedía tradicionalmente, con el de las ciencias sociales y de las humanidades⁴². De ello depende, en buena medida la posibilidad de comprender a la vez la diversidad y la unidad de la experiencia simbólica⁴³, y los estrechos lazos que la experiencia simbólica, sin duda culturalmente engendradora, anuda no obstante con la naturaleza en las formas de vida humanas. Y depende asimismo nuestra capacidad para proponer programas de docencia e investigación que garanticen una cierta idea de la racionalidad y universalidad del conocimiento, y de la interrelación entre saberes especializados: según dos de los promotores de la semiótica, Lévi-Strauss y Roland Barthes, el *homo significans* como productor y receptor, conocedor y reconocedor de formas significativas, debía superar las distinciones entre la obra artística, la literaria y la científica, con el fin de construir una ciencia de las estructuras generales del mundo y de la cultura⁴⁴. Se diría que esa es una buena propuesta sobre la que asentar unos estudios comparados genuinamente interdisciplinarios, que tomen en cuenta, junto con la naturaleza intersemiótica del arte y de la literatura, su índole interartística y su condición interdiscursiva, apoyadas en la primera y prolongaciones de esta.

Bibliografía:

- Angenot, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Le Livre de Poche, 1993 [1942].

42 Thomas A. Sebeok, Jesper Hoffmeyer and Claus Emmeche, eds., *Biosemiotica* (Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1999); Claus Emmeche and Kalevi Kull, eds., *Towards a Semiotic Biology: Life is the Action of Signs* (London: Imperial College, 2011).

43 Manuel González de Ávila, *Cultura y razón*, 215-280.

44 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 2010 [1962]), 11-49; Roland Barthes, *L'aventure sémiologique* (Paris: Le Seuil, 1991); véase también Jean-Claude Milner, *Le périple structural. Figures et paradigme* (Paris: Verdier, 2008).

- Barthes, Roland. “Rhétorique de l’image”. *Communications*, nº 4 (1964): 40-51.
- Barthes, Roland. *L’aventure sémiologique*. Paris: Le Seuil, 1991.
- Barthes, Roland. *L’obvie et l’obtus*. Paris: Seuil, 1992.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Benveniste, Émile. “Sémiologie de la langue”. En *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, 35-42. Paris: Gallimard, 1985.
- Béyaert, Anne. “Les chaises. Prélude à une sémiotique du design d’objet”. *Signata*, nº 1 (2010): 177-206.
- Bordron, Jean-François. “Perception et expérience”. *Signata*, nº 1 (2010): 255-293.
- Bordron, Jean-François. *L’iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris: PUF, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris: Le Seuil, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Le Seuil, 2013.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. Tome I. *Le langage*; Tome 2. *La pensée mythique*; Tome 3. *La phénoménologie de la connaissance*. Paris: Minuit, 1972.
- Changeux, Jean-Pierre. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*. Buenos Aires: Katz editores, 2011.
- Dahan-Gaida, Laurence. “La forma en acto. Morfogénesis y ciencias de lo viviente en Paul Valéry”. *Arbor. Ciencia, pensamiento, cultura* 194-790, a479 (2018): 1-10.
- Dehaene, Stéphane. *Les neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Tome II. *La perception esthétique*. Paris: PUF, 1967.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Dunod, 1993.

- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 2015.
- Eco, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Eco, Umberto. *Le signe*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- Emmeche, Claus and Kull Kalevi, eds. *Towards a Semiotic Biology: Life is the Action of Signs*. London: Imperial College, 2011.
- Évéraert-Desmedt, Nicole. *Interpréter l'art contemporain: la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Duras, Wenders, Chavez, Parant et Corillon*. Bruxelles: De Boeck, 2006.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris: PUF, 1995.
- Fontanille, Jacques. "Préface" a Dris Ablali. *La sémiotique du texte. Du discontinu au continu*, 13-28. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: PUL, 2016.
- Fontanille, Jacques et Claude Zilberberg. *Tension et signification*. Liège: Pierre Mardaga, 1998.
- Garroni, Emilio. *Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Glikshon, Jean-Michel. "La literatura y las artes". En *Compendio de literatura comparada*, editado por Pierre Brunel e Yves Chevrel, 218-235. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- González de Ávila, Manuel. *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- González de Ávila, Manuel, ed. *Arbor. Ciencia, pensamiento, cultura*, vol. 194-790 (2018), número monográfico *Humanidades y pensamiento científico*.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indiana and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1978.
- Greimas, Algirdas-Julien. *Sémantique structurale*. Paris: PUF, 1986 [1966].
- Greimas, Algirdas-Julien. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Le Seuil, 2012.
- Greimas, Algirdas-Julien et Jacques Fontanille. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Le Seuil, 1991.
- Groupe μ. *Principia semiotica. Aux sources du sens*. Bruxelles: Les impressions nouvelles, 2015.

- Klinkenberg, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Le Seuil, 2000.
- Klinkenberg, Jean-Marie. “Pour une sémiotique cognitive”. *Linx*, n° 44 (2001): 133-145.
- Klinkenberg, Jean-Marie. “La sémiotique visuelle. Grands paradigmes et tendances lourdes”. *Signata*, n° 1 (2010): 91-109.
- Lahire, Bernard. *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*. Paris: Le Seuil, 2012.
- Lévi-Strauss, Claude. *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon, 1993.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1996 [1958].
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 2010 [1962].
- Lotman, Iuri. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia, 1998.
- Maingueneau, Dominique. *Les mots-clé de l'analyse du discours*. Paris: Le Seuil, 1996.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Albin Michel, 2004.
- Maingueneau, Dominique. *Discours et analyse du discours*. Paris: Armand Colin, 2014.
- Macheray, Pierre. *À quoi pense la littérature. Exercices de philosophie littéraire*. Paris: PUF, 1990.
- Magarinos de Morentín, Juan Ángel. *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Buenos Aires: ComunicArte, 2008.
- Marin, Louis. *Études sémiologiques*. Paris: Klincksieck, 1971.
- Marin, Louis. *De la représentation*. Paris: Gallimard, 1994.
- Milner, Jean-Claude. *Le périple structural. Figures et paradigme*. Paris: Verdier, 2008.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- Peraya, Daniel. “Vers une sémiotique cognitive”. In *Cognito* 14, (1999): 1-16.
- Petitot, Jean. *Morphogenèse du sens*. Paris: PUF, 1985.

- Petitot, Jean. *Physique du sens. De la théorie des singularités aux structures sémio-narratives*. Paris: Editions du CNRS, 1992.
- Petitot, Jean. *Morphologie et esthétique*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.
- Petitot, Jean. “The Morphodynamical Turn of Cognitive Linguistics”. *Signata*, n° 2 (2011): 61-80.
- Piaget, Jean. *La construction du réel chez l'enfant*. Paris-Ionay: Delachaux et Niestlé, 1998.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979.
- Rastier, François. *Arts et sciences du texte*. Paris: PUF, 2001.
- Rastier, François et Simon Bouquet. *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris: PUF, 2002.
- Rastier, François. “Sémiotique et linguistique de corpus”. *Signata*, n° 1 (2010), 13-37.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Saint-Martin, Françoise de. *Semiotics of visual language*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Sebeok, Thomas A., Jesper Hoffmeyer and Claus Emmeche, eds. *Biosemiotica*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1999.
- Sini, Carlo. *Pasar el signo*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Thom, René. *Esbozo de una semiología: física aristotélica y teoría de las catástrofes*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- Thom, René. *Estabilidad estructural y morfogénesis. Ensayo de una teoría general de los modelos*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Thom, René. *Apologie du logos*. Paris: Hachette, 1990.
- Wellek, Rene y Austin Warren. “La literatura y las demás artes”. En *Teoría literaria*, 144-161. Madrid: Gredos, 2004 [1966].
- Zeki, Semir. *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: Antonio Machado libros, 2005.

Sofía Rosa

Pontificia Universidad Católica de Chile

srosa2@uc.cl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0843-1115>

Recibido: 26/03/2019 - Aceptado: 19/06/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Rosa, Sofía. "La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disentimiento". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 6, (2019): 199-226 <https://doi.org/10.25185/6.8>

La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disentimiento

Resumen: Desde la década del cincuenta se desarrolla en Chile una línea de ensayistas y poetas ecologistas que denuncia el modelo depredador de crecimiento económico y hace un llamado a la acción colectiva. La publicación de Eco poemas del poeta chileno Nicanor Parra en 1982 constituye un hito fundamental que recupera el pensamiento ecologista de varios autores anteriores, al tiempo que propone nuevos paradigmas ético-estéticos capaces de articular subjetividades disidentes en los tres registros ecológicos (Guattari).

Con este trabajo me propongo estudiar los eco poemas como un espacio agonista del disentimiento. El trabajo se centra en la pregunta por los modos en que la ecopoesía de Nicanor Parra configura una performatividad y afectividad del disentir político. Así, primero analizo cómo la ecología se construye como un discurso de resistencia instalado política y estéticamente como oposicional; segundo, describo cómo este discurso configura un nosotros ecocéntrico en el que nuevos actores serán capaces de producir los afectos y los gestos del disentir político que promete una acción colectiva. Por último, reflexiono en torno a la vigencia de la propuesta de Parra en el contexto de la Ecología Política latinoamericana.

Palabras clave: Nicanor Parra, ecopoesía, agonismo, conflicto ecológico, antropoceno.

Nicanor Parra's eco-poetry as a space of dissents

Abstract: In Chile, since the fifties, we start to note a developing trend of ecologist poets and writers denouncing the predatory model of economic growth, calling for collective action. The publication *Ecopoemas* by the Chilean poet Nicanor Parra in 1982 became a milestone that recovers the environmental thinking of several previous authors while proposing new ethical-aesthetic paradigms capable of articulating dissenting subjectivities in the three ecological registers (Guattari).

With this work, I intend to study ecopoems as an agonist space of dissent. The work focuses on exploring how Nicanor Parra's ecopoetry configures performativity and affectivity of political dissent. First, I analyze ecology as a discourse of resistance installed politically and aesthetically as oppositional in Parra's poems; second, I describe how this discourse configures an ecocentric us in which new actors will be able to produce affections and gestures of political dissent with the promise of collective action. Finally, I consider the validity of Parra's ecopoetry in the context of Latin American Political Ecology.

Keywords: Nicanor Parra, eco-poetry, agonism, ecological conflict, anthropocene

A ecopoesia de Nicanor Parra como espaço de dissidência

Resumo: Desde os anos cinquenta, uma linha de ensaístas e poetas ecologistas se desenvolveu no Chile para denunciar o modelo predatório do crescimento econômico e chama por uma ação coletiva. A publicação de *Ecopoemas* pelo poeta chileno Nicanor Parra, em 1982, constitui um marco fundamental que recupera o pensamento ecológico de vários autores anteriores, propondo novos paradigmas ético-estéticos capazes de articular subjetividades dissidentes nos três registros ecológicos (Guattari). Com este trabalho, pretendo estudar os ecopoemas como um espaço agonista de dissidência. O trabalho enfoca a questão de como a eco-poesia de Nicanor Parra configura uma performatividade e afetividade da dissidência política. Assim, primeiro analiso como a ecologia é construída como um discurso de resistência instalado política e esteticamente como oposição; segundo, descrevo como esse discurso nos configura de maneira ecocêntrica, na qual novos atores serão capazes de produzir os afetos e gestos de dissidência política que prometem ação coletiva. Por fim, reflito sobre a validade da proposta do Parra no contexto da ecologia política latino-americana.

Palavras chave: Nicanor Parra, ecopoesia, agonismo, conflito ecológico, antropoceno.

INSOLIDARIDAD

*Hay una pequeña crispación.
En los cisnes del río Cruces
con los cisnes parnasianos.*

Elvira Hernández,
Pájaros desde mi ventana (2018)

Introducción

Desde la década del cincuenta se desarrolla en Chile una línea ensayística y poética ecologista que denuncia el crecimiento económico como un modelo depredador de la naturaleza, al tiempo que instala un discurso convocante capaz de hacer un llamado a la acción colectiva. La figura de Luis Oyarzún (1920-1972) y la publicación póstuma de su ensayo *Defensa de la tierra* (1973) se considera como una de las fundadoras del pensamiento ambiental en Chile¹. Hay en el ensayo un gesto ecocéntrico que capta las redes de circulación material e imaginaria entre los humanos y los no humanos, y percibe también las discontinuidades y rupturas que provocan los excesos de un proyecto desarrollista en Chile. Así, refiere en este ensayo al trabajo fundacional de Rafael Elizalde Mac-Clure, *La sobrevivencia de Chile* (1958, ampliado en 1970) encargado por el Ministerio de Agricultura; dialoga con *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson que inaugura el ambientalismo norteamericano; y comenta esperanzado la manifestación callejera y las consignas de El día de la Tierra celebrado en 1970 en Nueva York².

El título del ensayo de Oyarzún anticipa el tono apelativo y político del texto que busca promover un cambio de actitud personal necesario para vivir en la tierra, al tiempo que sintetiza en una expresión las discusiones filosóficas y jurídicas en torno a los derechos de la naturaleza y los animales. En este sentido, se encuentra cercano al planteo de Michel Serres en *Le Contrat naturel* (1990) sobre la necesidad de firmar un nuevo pacto con el mundo; incluso podemos apreciar cómo su obra se proyecta más allá de su tiempo con los avances propuestos por el nuevo constitucionalismo de Ecuador (2008) y

1 Pablo Chiuminatto y Sofía Rosa, "Antes de la ecocrítica: una consideración bibliográfica a los estudios ambientales en Chile", *Anales de Literatura Chilena* 30 (2018): 243-255.

2 Luis Oyarzún, *Defensa de la Tierra* (Santiago: Editorial Universitaria, 1973), 66.

Bolivia (2009) que incorporan la figura jurídica de Pachamama y el paradigma indígena del «buen vivir» o *sumak kawsay*³. Oyarzún presenta poéticamente el cambio de actitud que condiciona la permanencia de los escenarios planetarios de existencia común: «Se salvarán nuestras plantas cuando seamos capaces de regarlas y darles vida dentro de nosotros mismos»⁴.

Unos cuantos años después, en 1997, Nicanor Parra expone en Valdivia un discurso al recibir el Premio Luis Oyarzún por la Armonía con la Naturaleza al que titula «Aunque no vengo preparrado». En él, el antipoeta realiza una *defensa* de Luis Oyarzún, que fue su compañero y amigo, y propone una suerte de homenaje y declaración de propósitos al mismo tiempo: lo compara con Cristo por no dejar descendencia y no contribuir con la Explosión Demográfica; al tiempo que recuerda que, por esos años, mientras «seguía pasando la película», «RUSOS & YANKEES», depredadores por naturaleza, seguían contaminando tanto o más que antes⁵. Parra, que ya lleva unos años manifestando la necesidad de un giro ecológico en la actitud y pensamiento humano y latinoamericano, toma a la figura de Luis Oyarzún como emblema de los defensores de la tierra que no conocen de instituciones u orientaciones políticas, sino de un sentido estético capaz de hacernos dignos del reino de belleza y vida que es la tierra⁶.

Esta postura del poeta chileno frente a la Guerra Fría y la crisis ecológica se manifiesta en la *plaquette Eco poemas* publicada de forma clandestina en 1982; en ella denuncia el consumismo, la contaminación y la destrucción del planeta tierra. Este es el giro definitivo del poeta de la antipoesía a la eco poesía de compromiso político, actitud que se intensifica al integrar este puñado de poemas a la colección *Poemas políticos* en 1983. Incluso se podría decir que el posicionamiento de la ecología como práctica política se produce unos años antes, cuando participa de la manifestación en Nueva York del primer Día de la Tierra anotando con tiza en las calles libres de autos: «Be kind to me, I am a river»⁷. Este mismo suceso, como vimos, es recordado también por Luis Oyarzún en su ensayo que registra con entusiasmo la defensa ardiente y poética de la tierra por las juventudes. El activismo ambiental movilizado por las generaciones más jóvenes recobra hoy su fuerza, aún más sumergidos

3 Eugenio Raúl Zaffaroni, *La Pachamama y el humano* (Buenos Aires: Colihue y Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2013).

4 Oyarzún, *Defensa de la Tierra*, 26.

5 Nicanor Parra, «Aunque no vengo preparrado», Universidad de Chile, <http://web.uchile.cl/archivos/uchile/cultura/parra/discursos/oliphant1.html>

6 Oyarzún, *Defensa de la tierra*, 49.

7 Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Vol. II (Santiago: Galaxia Gutenberg, 2011), 1016.

en la crisis ecológica como estamos, en la figura de la activista y estudiante sueca Greta Thunberg que comenzó en agosto del 2018 con el movimiento *Skolstrejk för klimatet* (Huelga Escolar por el Clima) previo a las elecciones presidenciales en su país. Este movimiento alcanza la escala mundial con la convocatoria *Friday For Future*, en la que miles de jóvenes estudiantes de todo el mundo abandonan las escuelas para ir a manifestarse en la calle contra la indiferencia de los políticos ante la emergencia climática. En este sentido, los chistes ecológicos de Nicanor Parra y la incorporación de la manifestación callejera como dispositivo de «alfabetización ecológica» suponen, en la historia ambiental de Chile, una inédita apertura de la ecología al espacio público del disentimiento a partir del discurso oposicional configurado en los ecopoemas.

Con este trabajo me propongo estudiar los ecopoemas publicados en *Poesía Política* (1983) como un espacio agonista del disentimiento que buscan asentar prácticas contrahegemónicas capaces de configurar un nosotros adversarial que organice la convivencia. Si bien en el contexto de la Guerra Fría su forma de concebir la ecología y de pensar la política de la ecología era marginal e incluso duramente criticada, Nicanor Parra instaló con los ecopoemas, entrevistas y discursos la discusión del compromiso con y desde los diferentes ecosistemas planetarios que hoy es central en las principales reflexiones realizadas en el campo más amplio de la Ecología Política y la Ontología Política de América Latina. Desde esta perspectiva, ni el capitalismo ni el comunismo —los otros antropocéntricos—, ni muchas de las instituciones humanas, han sido capaces de dar respuesta a la crisis ambiental y a la alerta ecológica que apremia a la humanidad. Así, la ecología surge en los poemas de Parra como el discurso de resistencia que se instala política y estéticamente como oposicional y configura un nosotros ecocéntrico en el que nuevos actores serán capaces de producir los afectos y los gestos del disentir político que promete una acción colectiva.

En este sentido, este trabajo se centra en la pregunta por los modos en que la ecopoesía de Nicanor Parra configura una performatividad y afectividad del disentir político. Mi hipótesis es que la poesía del chileno abre el espacio público de la manifestación callejera a través de ciertas codificaciones, transtextualidades y resignificaciones de referencias culturales creando un régimen de deseos y afectos que podríamos reconocer en lo que el poeta llama el *ecompromiso* y se asimila en la figura del peatón con su transitar urbano.

Para esto, en primer lugar, presentaré el modelo de democracia agonista planteado por Chantal Mouffe (2016) y la dimensión de los afectos como

clave en la conformación de identidades colectivas y formas de disenso. Luego, analizaré diferentes codificaciones y estrategias con las que Parra instala nuevas consignas en el espacio público urbano: el graffiti, las pancartas y los carteles recuerdan la formulación lapidaria de los *Artefactos* (1972), a la que se agrega el llamado a la multitud movilizadora, al activismo urbano. A partir de este análisis, identificaré los afectos que movilizan la acción política y contribuyen a crear un *nosotros*, es decir, una forma colectiva de identificación orientada a la creación de ese nosotros adversarial que se presenta como una alternativa al orden dominante. La figura del peatón aparecerá en estos poemas de Parra como la subjetividad convocante que en su transitar urbano moviliza los cuerpos de la resistencia. Por último, pretendo presentar algunas reflexiones en torno a la vigencia de esta poesía de Nicanor Parra en el contexto más amplio de la Ecología Política latinoamericana en vista de una historia crítica del Antropoceno en el Cono Sur.

Modelo agonista

La politóloga belga Chantal Mouffe dio el 10 de noviembre de 2014 una conferencia en la Universidad de Valparaíso con motivo del Doctorado Honoris Causa que le fue otorgado. En esta conferencia la autora expone dos elementos centrales de su propuesta: la política y las pasiones. Ubicada dentro de lo que se reconoce como «el giro afectivo» en los estudios de ciencias sociales y humanidades, la autora evidencia cómo en la arena democrática, el disenso se ha dado mediante el antagonismo —que entiende el enfrentamiento en términos de amigo/enemigo— o la competencia —modelo liberal que elimina el conflicto mediante la negociación de intereses. En ninguna de ellas hay un interés por conjurar las identidades políticas que se construyen en el conflicto que caracteriza las relaciones sociales.

Como respuesta, Mouffe propone una tercera vía: el *agonismo*, en la que el enfrentamiento se produce entre *adversarios*, cuya existencia se reconoce como legítima; a diferencia del enemigo, cuyas demandas son ilegítimas y por tanto es necesario destruir —lo que sucede, por ejemplo, cuando el espacio público del disenso se debilita y los enfrentamientos se dan en términos de identidades esencialistas vinculadas a la etnia, la religión o las nacionalidades. En este modelo de democracia pluralista, entonces, no desaparece el conflicto o la confrontación porque esta es, justamente, la condición de su existencia.

En este sentido, Mouffe afirma que la política democrática no debe eliminar las pasiones o relegarlas a la vida privada, como ha sucedido, sino que debe «movilizarlas y ponerlas en escena de acuerdo con los dispositivos agonísticos que favorecen el respeto del pluralismo»⁸. Por esta razón, Mouffe enfatiza en la conferencia en Valparaíso en los afectos, ya que estos configuran un *nosotros* como identidad política y constituyen su exterioridad frente a un *ellos* que también participa del espacio simbólico común en el que se dará el conflicto. El afecto tiene una función apelativa, es lo que *afecta* al sujeto, y se traduce en gestos identitarios móviles, en una práctica discursiva en la que el significado no puede separarse de la acción. Arturo Escobar (2010), referente de la Ecología Política de los últimos años, identifica los aportes que las propuestas antiesencialistas de Laclau y Mouffe han realizado a la discusión regional de las epistemologías de la naturaleza: «no hay materialidad no-mediada por el discurso, pues no hay discurso sin relación a la materialidad (Laclau y Mouffe, 1985). Discurso... es articulación de conocimiento y poder, de declaraciones y visibilidades, de lo visible y lo oculto. El discurso es el proceso con el cual la realidad social llega a ser»⁹. Así entendido, el conflicto agonista crea espacios para el desarrollo de las identidades ciudadanas, una arena para la lucha de proyectos alternativos al orden dominante.

Chantal Mouffe comienza su conferencia en Valparaíso con una distinción entre *lo político* y *la política*. Lo político atiende a las relaciones humanas y debido a esto manifiesta el antagonismo latente en la sociedad; la autora identifica lo político con el lugar del conflicto y el antagonismo posibles; lo político es, por tanto, una condición propia de las diferentes relaciones en las que la confrontación de fuerzas e ideales se movilizan a través del debate, el disenso y la protesta. En cambio, la política «procura sentar un orden y organizar la convivencia bajo condiciones marcadas por lo político, lo que la vuelve indefectiblemente conflictiva»¹⁰. La premisa básica que defiende la autora es que la actividad política circunscripta a la acción pública no puede dejar de concebir su potencial antagonismo, y cualquier política democrática debe admitir la existencia de conflictos y no buscar el consenso como meta final, sino lograr construir arenas con reglas de juego claras donde se dispute legítimamente la hegemonía.

8 Chantal Mouffe, *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Paidós, 1999), 14.

9 Arturo Escobar, “Ecologías políticas postconstructivistas”, *Revista Sustentabilidad(es)* 2 (2010): 83.

10 Chantal Mouffe, *Política y pasiones. El papel de los afectos en la perspectiva agonista* (Valparaíso: Editorial UV de Universidad de Valparaíso, 2016), 22.

Como vemos, el agonismo se sustenta en el espacio de disenso que toda democracia pluralista debe garantizar. Contra visiones de la sociedad como un todo orgánico o la visión del liberalismo político que la autora cuestiona, Mouffe entiende que el conflicto y el disenso se dan en el seno de las comunidades políticas y que tienen que ver con la interpretación de significantes como igualdad y libertad, cuyas representaciones no pueden quedar a cargo en su totalidad de ningún actor social. Estas representaciones son las que articulan, por tanto, la creación de diversas identidades enfrentadas: «Precisamente en la tensión entre consenso —sobre los principios— y disenso —sobre su interpretación— es donde se inscribe la dinámica agonística de la democracia pluralista»¹¹. Así como este modelo de democracia agonista pone en conflicto cualquier visión esencialista de la democracia, lo mismo sucede con las identidades: toda identidad política colectiva que se genera en una sociedad diversa y plural se establece de acuerdo con el modelo nosotros/ellos que reconocen su mutuo antagonismo, pero también su legitimidad. Así, no hay identidades fijas o esenciales sino procesos de identificación nunca completamente definitivos y compatibles, por tanto, con los afectos.

Si bien Mouffe describe con acierto en la conferencia ciertas características de las sociedades democráticas liberales, parece no contemplar otros fenómenos del ciudadano actual, más identificado con el consumo y con políticas que exacerbaban «polos de identificación» como la raza o la religión, y se muestran indiferentes a problemas sociales que aquejan a la comunidad política, tal como parece ser el camino que ha seguido la política en países latinoamericanos en los últimos años, con la llegada al poder de la derecha conservadora y el neoliberalismo. La situación geopolítica y ecológica del Cono Sur constituye hoy, sin duda, un problema complejo y multi-centrado cuyo análisis excede los propósitos de este trabajo; sin embargo, un primer acercamiento desde la metáfora de la huella geológica, ecológica y cultural del Antropoceno permite imaginarnos las formas de erosión, de desertificación y contaminación de las identidades colectivas. En este contexto, la propuesta ecopoética de Nicanor Parra parece concentrarse en ese ciudadano desorientado, absorbido por la ciudad, que progresivamente se insulariza e insolidariza, como los cisnes parnasianos evocados por la poeta chilena Elvira Hernández. La calle como referente urbano se vuelve un lugar de encuentro y de confrontación; la ironía tragicómica de sus chistes ecológicos moviliza otras afectividades diferentes a la culpa o al miedo, tan frecuentes en los discursos ambientalistas; afectos

11 Chantal Mouffe, *El retorno de lo político*, 21.

que podrían pensarse como vectores disidentes de identidades colectivas que aún hoy siguen siendo necesarios identificar en la perspectiva más amplia de una historia crítica del Antropoceno del Cono Sur.

Crear la identidad común: los adversarios en la eco poesía de Nicanor Parra

En 1987 Nicanor Parra le brinda una entrevista a Ángeles Caso con motivo de la exposición «Chile vive» en el Círculo de Bellas Artes¹². En ella, la periodista española le pregunta sobre cuál cree que es el alcance de acción de la literatura entendida en términos de cambio o mejora de determinadas condiciones políticas; para responder, el poeta realiza un procedimiento morfológico: agrega el prefijo «e» a palabra «compromiso» que en su base contienen un prefijo latino que indica colaboración, unión, reunión; de este modo, a través de la adición del prefijo, el elemento compositivo «eco» queda contenido en la palabra compromiso como una forma de lo común. Este procedimiento y gesto, en apariencia mínimo, ya lo realiza en el poema que inaugura los eco poemas publicados en *Poesía política*: a cada palabra de lo común, Parra le agrega la «casa común»: *ecompañero*, *ecompromiso*, *ecostitución*. Así, la ecología se integra a formas de mutualidad y relación que el ser humano ya conoce, pero tal vez no recuerda. Un procedimiento similar propone Michel Serres al analizar desde el derecho el contrato social sobre el que se han librado las guerras subjetivas, lo que el autor llama el teatro de las hostilidades en el que la naturaleza aparece como mero escenario o decorado. Serres manifiesta, entonces, la necesidad de «volver a examinar e incluso firmar el contrato social primitivo... ahora que sabemos asociarnos frente al peligro, hay que entrever... un nuevo pacto que hay que firmar con el mundo: el contrato natural»¹³.

En la visión de Parra, la ecología surge como integración, como aquello que es capaz de reunir lo ya unido, de recomponer el tejido de una identidad colectiva que parece olvidada; idea integradora que también compartía Oyarzún: «La naturaleza es un tejido del que no se puede tirar impunemente un hilo sin dañar el todo, una red de bienes y males conjugados y en recíproca

12 Entrevista emitida el 19 de enero de 1987 en TVE. Disponible completa en <https://www.youtube.com/watch?v=zRmSt8S3jcU&t=500s>

13 Michel Serres, *El contrato natural*, trad. Umbelina Larraceleta y José Vázquez (Valencia: Pretextos, 1991), 31.

determinación»¹⁴. Si bien la filiación de ambos poetas al pensamiento ecológico es múltiple, en Parra se construye un ecologismo urbano activista y denunciante que se fundamenta en dos lemas ecológicos, repetidos y resignificados en sus poemas, como la materia orgánica que abona y fertiliza el suelo de la memoria colectiva. La recuperación y actualización que hace Parra de ciertos hitos del pensamiento ecológico, de sus consignas callejeras, discursos y propuestas configura, más allá de la transtextualidad, un gesto de recuperación de la memoria individual y colectiva que apuesta por un proyecto social de esperanza.

El primer lema lo toma del olvidado manifiesto redactado por Josep Vicent Marqués en julio de 1978 a partir del I Congreso sobre Espacios Naturales celebrado en Daimiel del 22 al 25 de julio de 1978. Este fue convocado por la posteriormente desintegrada Federación del Movimiento Ecologista. El manifiesto recoge los aspectos ideológicos y los acuerdos mínimos del movimiento ciudadano que fueron puestos a debate. Parra repite en sus eco-poemas y discursos el inicio de la «Propuesta de Daimiel» en forma de verso y encabezado por la propuesta adversarial del ecologista:

TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR

Ni socialista ni capitalista

Sino todo lo contrario:

Ecologista

Propuesta de Daimiel:

Entendemos x ecologismo

Un movimiento socioeconómico

Basado en la idea de armonía

De la especie humana con su medio

Que lucha x una vida lúdica

Creativa

igualitaria

pluralista

Libre de explotación

Y basada en la comunicación

Y la colaboración de las personas

A continuación vienen 12 puntos.¹⁵

14 Oyarzún, *Defensa de la tierra*, 82.

15 Nicanor Parra, "Maí mai peñi (Discurso de Guadalajara)" en *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Vol. II (Santiago: Galaxia Gutenberg, 2011), 601. El manifiesto completo se puede encontrar en blog *El aullido* publicado el miércoles 1 de enero de 2014 en el siguiente enlace: <http://grupostirner.blogspot.cl/2014/01/propuesta-de-daimiel-1978.html>

El segundo lema recuerda la carta de Seattle que el jefe Duwamish le dirigió en 1854 al gobernador de Washington con motivo de la compra de las tierras. Al aceptar la oferta, profiere un discurso del que se recuerda una de las frases más representativas: «Una cosa sabemos: que la Tierra no le pertenece al hombre. Es el hombre el que pertenece a la Tierra»¹⁶. Parra sugiere en algunos poemas que el jefe todavía está esperando la respuesta, y expone en la *plaquette* de 1982 con su propia voz uno de sus versos más recordados en Chile y en las manifestaciones ecologistas de la capital santiaguina: «El error consistió/en creer que la tierra era nuestra/cuando la verdad de las cosas/es que nosotros somos de la tierra»¹⁷. Como se puede apreciar, dos ideas centrales confluyen en la propuesta de Parra: la de armonía humano-naturaleza basado en la comunicación, el juego y la creatividad, es decir, la naturaleza como *oikos* del ser humano y de los no humanos; y, por otro, el giro del antropocentrismo al ecocentrismo, fundamental para la línea de pensamiento que ya planteaba Oyarzún y que se ha profundizado en las investigaciones propuestas por pensadores como Héctor Alimonda, Marisol de la Cadena o Enrique Gudynas que revisan las bases epistemológicas, ontológicas y jurídicas de la construcción social y de la distribución de la naturaleza. De este modo, los procedimientos que realiza Parra anticipan lo que el ecologista mexicano Enrique Leff propone como uno de los desafíos de la ecología política latinoamericana: ser un terreno de lucha por la desnaturalización de la naturaleza, «donde las relaciones entre seres humanos entre ellos y con la naturaleza se construyen a través de relaciones de poder (en el saber, en la producción, en la apropiación de la naturaleza) y los procesos de “normalización” de las ideas, discursos, comportamientos y políticas»¹⁸.

Con la característica polisemia e ironía de la poesía de Parra, quedan definidos los elementos constitutivos de la propuesta ecológica del poeta como afectividades convocantes: su *compromiso* es con la supervivencia no solo de la especie humana, sino de todo el sistema vivo.¹⁹ ¿Quién es, por tanto, ese *ellos* que destruye, contamina, y corta los hilos del tejido social y natural? ¿Quiénes son los que imponen una comprensión moderna de las relaciones de los humanos con la naturaleza? En Nicanor Parra la respuesta es clara: en la década de los ochenta, ni el capitalismo ni el socialismo, como

16 Niall Binns, “¿Por qué Eco poesía?”, en *Nicanor Parra o el arte de la demolición*, Niall Binns (Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2014), 170.

17 Parra, *Obras completas II*, 92.

18 Enrique Leff, “La Ecología Política en América Latina. Un campo en construcción”, *Polis* 5 (2003): 5.

19 Parra, *Obras completas II*, 1017.

ideologías enfrentadas, proponen modelos sustentables ni alternativas al desarrollo, y la naturaleza, como sugería Michel Serres, solo es un escenario de guerras y de disputa por los recursos. Desde la perspectiva actual, y a pesar de la consolidación del problema ambiental en la agenda política regional e internacional, la situación no parece haber cambiado mucho; Jorge Marcone identifica en los casos de Ecuador y Perú lo que Gudynas llama “Nuevo Extractivismo”, proceso político-económico en el que los gobiernos progresistas latinoamericanos, dependientes de la exportación de hidrocarburos y minerales, dirigen parte de los excedentes generados por la extracción de los recursos a la financiación de planes sociales y mejoras en infraestructura con los que ganan legitimidad social²⁰; al tiempo que, como observa Marcone al estudiar los enfrentamientos por la iniciativa Yasuní-ITT del gobierno de Rafael Correa, criminalizan la protesta social y persiguen a los líderes del ambientalismo popular. Para estos autores, la nueva izquierda latinoamericana «shares with neoliberal extractivism the idea of continuing progress based on technology, and has taken the decision to prioritize the modern and capitalist understanding of the interface between nature and society. In the meantime, the “New Left” is attacking popular environmentalism with tactics not too different from the strategies of governments that openly support neoliberal policies»²¹.

En la entrevista ya citada y ante la insistencia de la periodista para que se defina en un bando u otro, Parra responde: «lo que están haciendo [los bloques de la Guerra Fría] es reducir el planeta a formas de artefactos, le están dando forma de automóviles, de refrigeradores, teléfonos, etc., etc. [...] Es decir, estaríamos transformando el planeta en chatarra».²² Esta es la constatación que realiza el poeta, no solo en esta entrevista sino también en otras, así como en los ecopoemas y en varios discursos que dio sobre todo en la década de los 90. Ante la alarma planetaria y la indiferencia de los políticos, la salida es el ecologismo, como forma de autorregulación del espíritu, pero también como vector de subjetivación capaz de operar en los tres registros ecológicos²³ y como discurso oposicional que moviliza subjetividades disidentes.

20 Marcone, Jorge, “The Stone Guests: Buen Vivir and popular environmentalisms in the Andes and Amazonia”, en *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*, eds. Ursula K. Heise, Jon Christensen y Michelle Niemann (New York: Routledge, 2017), 232.

21 Marcone, “The Stone Guests”, 232.

22 Nicanor Parra, “Entrevista a Nicanor Parra”, entrevista de Ángeles Caso 19 de enero de 1987 en TVE, video en YouTube, 10:08, acceso el 15 de enero de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=zRmSt8S3jU&t=524s>

23 Félix Guattari, *Las tres ecologías*, trad. Umbelina Larraceleta y José Vázquez (España: Pre-Textos, 1996), 37.

Como apunta Niall Binns, ya desde la década de los sesenta, Nicanor Parra se distancia de los grandes bloques ideológicos y políticos de la Guerra Fría y su implacable ceguera ecológica. Su vocación disidente y cierto empeinado distanciamiento del camino de la industrialización que ambas ideologías persiguen constituyen también parte de su base ecologista. Con consignas provocadoras y la reescritura verde de ciertos eslóganes políticos como «la izquierda y la derecha unidas/jamás serán vencidas» o «socialistas y capitalistas del mundo uníos/antes que sea demasiado tarde», Parra empieza a trazar el nosotros/ellos propios del agonismo:

Ni socialista ni capitalista
Sino todo lo contrario Sr. Director:
Ecologista intransigente.²⁴

En este caso, la conjunción copulativa que precede a cada uno de los sistemas económicos y políticos coordina de manera aditiva estos vocablos por la negación, adecuándose su uso, incluso, a la forma aceptada de frases que expresan el extremo al que puede llegar algo. La contraposición se evidencia en la conjunción adversativa «sino», enfatizada casi como un pleonismo por la locución adverbial «todo lo contrario», en la que ambas colaboran en contraponer un concepto afirmativo a otro negativo anterior: en este caso, el ecologismo se posiciona, sintáctica e ideológicamente, como el adversario, la contraparte afirmativa de aquello que es pura negación del ser humano, de la naturaleza, de la relación. La depredación, la falta de armonía y la violencia que caracterizan estas identidades antagónicas quedan claramente definidas en un eco poema que luego vuelve a aparecer en varios de sus discursos:

Capitalismo
contaminación del hombre x el hombre
socialismo burrocrático
todo lo contrario.²⁵

Mirados desde el «balcón ecológico», ambos proyectos, «hermanos siameses», han cometido crímenes ecológicos buscando el paraíso en la tierra, definido por el desarrollo y el crecimiento económico, con sus subsecuentes

24 Nicanor Parra, “Discurso del Bío Bío”, en *Obras completas II*, 749.

25 Parra, *Obras completas II*, 176.

la sociedad de consumo que cuestionan; lo hacen de diferente manera o, siguiendo la propuesta de Mouffe, con la propuesta de modelos antagónicos diferentes²⁸. Como he intentado sugerir, Nicanor Parra tiende, por un lado, a crear un lenguaje común a través de apelativos y consignas convocantes²⁹, y también un afecto común, el «compromiso», a través del juego de prefijos y elementos compositivos. Con esto, el poeta no solo reformula palabras claves de la lucha política («compañero»), sino también construye una identidad común. A su vez, los *otros* o *ellos* del eco- no son percibidos como enemigos a eliminar, ya que incluso les otorga voz o la posibilidad de superar sus propios antagonismos y unirse a la lucha común.

En cambio, el decrecimiento de Latouche, que ha ido adquiriendo un lugar importante en las propuestas del norte global para mitigar el cambio climático, es ideológicamente combativo, aspecto que se evidencia en el plano semántico con términos como «combatir», «erradicar», «eliminar», «extirpar» y en el morfológico con prefijos como «des-» o «contra-» que configuran parte importante de sus formulaciones programáticas. En la obra de Latouche se puede apreciar cómo la sociedad de crecimiento es metaforizada con imágenes religiosas, lo que se entendería, siguiendo a Mouffe, como un enfrentamiento en términos de identidades esencialistas en el que las demandas del otro se perciben como ilegítimas y, por tanto, se deben destruir: Latouche, citando a Jean Paul Besset, afirma que la humanidad comulga esta misma creencia:

Un solo dios, el Progreso, un solo dogma, la economía política, un solo edén, la opulencia, un solo rito, el consumo, una sola plegaria: *Nuestro crecimiento que está en los cielos...* En todos lados la religión del exceso reverencia los mismos santos —desarrollo, tecnología, mercancía, velocidad, frenesí—, persigue a los mismos heréticos —los que están fuera de la lógica del rendimiento y del productivismo—, dispensa una misma moral —tener, nunca suficiente, abusar, nunca demasiado, tirar, sin moderación, luego volver a empezar, otra vez y siempre.³⁰

28 También Latouche refiere en varias oportunidades cómo el capitalismo y el socialismo son dos variantes del mismo proyecto de sociedad de crecimiento que centran el desarrollo de las fuerzas productivas en los recursos naturales: «¿No comparten ambos sistemas la misma visión operacional de la naturaleza como un instrumento manejable a merced para responder a la demanda? Tanto uno como el otro se proponen satisfacer la exigencia de bienestar social por medio del aumento indefinido de la potencia productiva»: Serge Latouche, *La apuesta por el decrecimiento*, 169.

29 El empleo reiterado del pronombre personal de la primera persona del plural o verbos conjugados en esta forma gramatical, los llamados a la solidaridad o el reclamo a las autoridades por el aire de todos, el desprecio por la contaminación que ensucia incluso el primer verso del Himno Nacional.

30 Serge Latouche, *La apuesta por el decrecimiento*, 144.

Aquí aparecen condensadas las traslaciones semánticas que transitan por todo el trabajo de Latouche y que se contraponen con expresiones beatíficas relacionadas al decrecimiento, como «la alegre ebriedad de la austeridad compartida», por ejemplo. De este modo, aunque plantee al decrecimiento como un proyecto político que busca crear sociedades convivenciales, autónomas y ahorrativas en función de una democracia ecológica o «de proximidad»³¹, su sistema se funda en polaridades excluyentes, en el que el discurso biomédico —como otra fuente de metaforización— colabora en la disyunción irreconciliable: lo enfermo, lo tóxico, lo obsceno debe ser extirpado, sanado, moralizado. Así planteado, el enfrentamiento se da en términos de valores morales no negociables, incapaces de ingresar en la órbita del disentir político, e incapaz de configurar identidades colectivas que se solidaricen mediante la culpa y la responsabilidad impuesta. En este sentido, considero que la selección de Latouche del prefijo «re-» con el que construye su propuesta —a diferencia de la «e-» y de «eco-» de Parra— es reveladora: él llama a este programa «el espiral virtuoso de las 8 R»: Reevaluar, Reconceptualizar, Reestructurar, Redistribuir, Relocalizar y, las tres ya conocidas, Reducir, Reutilizar, Reciclar. Estos prefijos surgen, según el autor, de la contraposición a dos elementos compositivos «super-» y «sobre-», propios del discurso capitalista, consumista: superdesarrollo, sobreproducción, superrendimiento, sobredosis, etc.

Si se atiende a este enfrentamiento morfológico que se produce en las propuestas de los autores y que, por lo demás, también lo podemos encontrar en diferentes discursos ambientalistas y verdes, se pueden apreciar dos aspectos relevantes para el análisis del modelo agonista que sería necesario para una reforma ecológica mental, social y ambiental. En primer lugar, el prefijo re- empleado por Latouche para su propuesta o bien indica repetición, o bien ir hacia atrás, lo que de alguna manera estaría indicado la necesidad de volver a un estado anterior de las cosas; y, a su vez, el empleo de esta forma léxica indica por un lado imposición, gramaticalmente se *pone delante* de otro componente, y también falta de autonomía: el prefijo es invariable y no tiene capacidad semántica autónoma, ya que solo produce variaciones semánticas en las palabras a las que se fija. La morfología lingüística nos permite comprender la propuesta de Latouche como fijada en la polaridad que intenta destruir. Su enemistad no es con los elementos compositivos del desarrollo (super-, sobre-) sino con la base léxica a la que las R propuestas

31 Serge Latouche, *La apuesta por el decrecimiento*, 140.

se unen. En cambio, Nicanor Parra propone un enfrentamiento adversario de morfemas: el elemento compositivo eco- como tal tiene una carga de significado mayor que la de los prefijos y participa, colaborativamente, en la formación de palabras compuestas. Lo mismo sucede con super- o sobre-, quedando así delimitadas las identidades colectivas: el exceso, la adición y la intensificación se enfrentarán, en el espacio agonista público y ciudadano, a la integración, composición y unión, en el marco de una democracia plural:

4

Vuelta a la democracia para qué

Para que se repita la película?

NO:

Para ver si podemos salvar el planeta

Sin democracia no se salva nada.³²

Espacio urbano de confrontación: poder transitar por otras consignas

Chantal Mouffe sugiere que la democracia agonista debe garantizar los espacios públicos de confrontación en los que se pueda fomentar un disenter político en un sentido estético contestatario. Para la autora se deben dar «las condiciones de un “pluralismo agonístico” que permita reales confrontaciones en el seno de un espacio común, con el fin de que puedan realizarse verdaderas opciones democráticas»³³. Una de las grandes apuestas del ambientalismo y el ecologismo de la Propuesta de Daimiel, de Nicanor Parra o de Rachel Carson ha sido la de hablar de la ecología en términos políticos, hacerla ingresar en la arena de debate. Si bien las evidencias científicas del cambio climático son irrefutables y cada día aparece un artículo nuevo con el análisis de las consecuencias que tendrá para el sistema tierra la pérdida de otra especie; la incidencia en la toma de decisiones públicas parece ser escasa, así como en los espacios de confrontación; basta con revisar las últimas campañas electorales de candidatos presidenciales para descubrir que la cuestión ecológica no está en la agenda electoral, incluso por el contrario, como es el caso de Donald

32 Parra, “Mai mai peñi (Discurso de Guadalajara)” en *Obras completas II*, 592.

33 Mouffe, *El retorno de lo político*, 18.

Trump. Como sugiere Niall Binns en el epílogo a la antología de ecopoemas del poeta y ecologista español Jorge Riechmann:

La crisis de los años treinta era algo palpable; la crisis ecológica, en cambio, es más insidiosa que vistosa y el tremendismo de sus voceros ha sonado hasta hace muy poco demasiado abstracto, demasiado intangible para sacar a los intelectuales de su apatía social³⁴.

Sin embargo, otra línea ecologista más cercana a las ciencias sociales y las humanidades e igualmente rigurosa con los datos científicos, comprendió la importancia de la democratización del conocimiento y de los espacios de confrontación para la acción social colectiva y, por tanto, ecológica. Así lo hizo Rachel Carson en *Primavera silenciosa*, obra en la que denuncia los efectos nocivos del DDT y en la que los datos se mezclan con lirismo que busca comunicar: la naturaleza es el lugar del vínculo y la poesía el arte del vínculo, concluye uno de los poemas sobre la representación de la naturaleza de Jorge Riechmann. Esta misma posición se encuentra en la Propuesta de Daimiel que cita Parra; luego de once puntos que resumen los acuerdos fundamentales para plantear los problemas de la ecología global, el manifiesto se cierra con el siguiente último punto: «Frente a tantas decisiones desde arriba que han alterado las condiciones de vida y trabajo, proclamamos el debate popular como instrumento básico de toda transformación social»³⁵. En esta línea, me propongo analizar a continuación los modos en que el discurso ecológico parriano construye el espacio público de confrontación, y su performatividad esboza lo que podría ser un vector de subjetivación de una identidad colectiva disidente, que aún hoy necesita de consensos.

En una conversación con Leónidas Morales en 1989, Parra sugiere que la tarea del poeta es la de ser un «fabricante de pancartas»³⁶, es decir, aquel que interviene en el espacio público con consignas de propaganda o protesta que buscan o bien ejercer algún tipo de influencia en la opinión, o bien generar cierto fervor compartido, exclamar el punto de vista, la denuncia, la disconformidad. Como el propio poeta lo había ya anunciado, el arma de transformación y combate frente a una realidad aplastante y desagradable es la

34 Niall Binns, "Epílogo", en *Con los ojos abiertos. Ecoepoemas (1985-2006)*, Jorge Riechmann (Tenerife: Baile del sol, 2007), 311-312.

35 Federación del Movimiento Ecologista, "La Propuesta de Daimiel", *El Anllido* (blog), 1 de enero, 2014, <http://grupostirner.blogspot.com/2014/01/propuesta-de-daimiel-1978.html>

36 Parra, *Obras completas II*, 1016.

palabra, pero no la que se queda encerrada en los libros ni la que interroga con voluntad de dominio³⁷, sino la que sale a la calle y se nutre de las expresiones de la manifestación popular. La pancarta o el cartel no son los únicos elementos de protesta y disentir que aparecen en los eco poemas, también hemos visto cómo la cultura del graffiti atraviesa su obra y cómo la forma sentenciosa de los *Artefactos* (1972) vuelve a los eco poemas en busca de un mensaje concentrado y apelativo, muchas veces a modo de chiste. Si se atiende a la teoría de la representación del teórico cultural Stuart Hall, se entiende la importancia que tiene la codificación en el análisis de la representación de las ideas político-ecológicas de los poemas de Parra.

Si el código es, siguiendo al teórico cultural y sociólogo jamaicano, el que fija las relaciones entre conceptos y signos, el que estabiliza el sentido dentro de diferentes lenguajes y culturas³⁸; me interesa entonces atender a las codificaciones que hacen ingresar lo urbano y político en el discurso ecológico parriano y con el que se construye la representación del espacio público en el que el disenso y la lucha agonista tendrán lugar. De hecho, varias son las codificaciones populares y coloquiales que se intercalan en los eco poemas vinculadas a lo urbano. Así lo asegura Juan Gabriel Araya Grandón al estudiar el pasaje de la antipoesía a la eco poesía: «Parra no sitúa sus motivos ecológicos en el habitual paisaje rural chileno, sino que, más bien, en una suerte de mirada urbana relacionada con la sociedad de libre mercado que se impone como modelo globalizante, en la cual se inscribe, fervientemente, la administración política de nuestro país»³⁹.

Esta es, precisamente, la peculiaridad de la propuesta ecológica de Parra, que se distancia de cierta tradición poética como la de Neruda o Teillier cuyas preocupaciones ecologistas se representan a través de la recuperación de la infancia o de una cierta idealización del mundo natural o campesino. En cambio, como señala Niall Binns, el camino de Parra hacia la ecología es bastante anómalo y ya en los antipoemas se empieza a vislumbrar que «la obra antipoética de Parra es eminentemente urbana en su perspectiva, su lenguaje y su contenido»⁴⁰. En los antipoemas se le entrega la voz, principalmente, a los individuos que han sido devorados y atrapados por la gran ciudad y se

37 Zaffaroni, *La Pachamama y el humano*, 101.

38 Stuart Hall, “El trabajo de la representación”, en *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Stuart Hall (Quito: Envión editores, 2010), 451-452.

39 Juan Gabriel Araya Grandón, “Nicanor Parra. De la Antipoesía a la Eco poesía”, *Estudios Filológicos*, n°43 (2008): 12.

40 Binns, “¿Por qué Eco poesía?”, 160.

encuentran completamente desarraigados del campo o el mundo campesino. En estos poemas aparecen parques, cementerios, jardines, bares y salones de clase, espacios propios del paisaje urbano; y los animales que se mueven por sus poemas también son urbanos: ratas, palomas, ratones y moscas; y a través de la ironía y la parodia configura una codificación anti-bucólica y anti-telúrica en la que la ciudad aparece como un espacio «anti-natural, compuesto de “flores artificiales” y una atmósfera envenenada»⁴¹.

En los *Ecopoemas* (1982) lo urbano se mantiene, pero se efectúa un giro significativo en la enunciación: si bien algunos poemas tienen una voz (anti) poética marcada («Sonó la antipoesía», que inaugura la *plaque*, o el poema que comienza «¿Economía es riqueza?»), aparecen también los primeros poemas en que otras voces se hacen presente y que se intensificarán en la edición de *Poesía Política* (1983): «OJO PELIGRO A CERO METRO» o «Erratas II», incluso el Himno Nacional devenido en chiste ante el presente ecológico. Estas nuevas voces aparecen bajo la forma de carteles de advertencia propios de la circulación callejera, y se apoyan pragmáticamente en el anonimato del autor y del receptor, ya que el mensaje se destina a una colectividad, a una masa que lee y pasa. De esta manera, el eco poeta instala en la poesía las voces de los muros, los carteles, las señaléticas para hacer hablar a la ciudad que apela al peatón que transita por ella.

Otra de las codificaciones propagandísticas que emplea Parra es la del eslogan —fórmula gramatical vinculada también a la consigna, el lema, el proverbio o la máxima—, ya sea publicitario o político y que tanta producción tuvo durante la primera mitad del siglo XX. El eslogan tiene varias características que lo hacen propicio para la creación de una subjetividad común, ya que se funda en los principios de economía y proximidad; de hecho, cabe recordar que su estilo conciso nace de ciertos gritos o arengas de guerra. En su dimensión lingüística, el eslogan es una frase que semánticamente se cierra sobre sí misma y por ello logra sintetizar un ideal político en muy pocas palabras. Su eficacia radica en que puede repetirse, memorizarse e incluso ser aceptado como algo agradable de reproducir —pensemos cómo artistas urbanos como Banksy resignifican críticamente algunos eslóganes publicitarios y políticos para cuestionar sus propias bases ideológicas. En muchos casos, se emplean modalidades gramaticales que refuerzan la instancia apelativa como las oraciones imperativas, exclamativas o interrogativas. Por ejemplo, Parra repite una consigna en los ecopoemas y discursos que sintetiza

41 Binns, “¿Por qué Ecopoesía?”, 165.

varios recursos anteriormente mencionados y contribuyen a la exaltación propuesta por el poema-pancarta:

EL MUNDO ACTUAL?
EL inMUNDO ACTUAL!⁴²

El uso de las mayúsculas se codifica en este tipo de lenguaje como un grito, como proclama y protesta que debe agitarse a viva voz, es el reclamo por la belleza del mundo ya perdida⁴³; intensifican la apelación la pregunta retórica del primer verso así como la exclamación del segundo, quedando ambos constituidos en un paralelismo sintáctico pero antagónico en su sentido: a la pregunta por el estado actual del mundo —podría entenderse aquí el estado en que lo han dejado *ellos*— responde la exclamación del *nosotros*: «nos hemos hecho insensibles a la pérdida del paisaje con sus bellezas naturales, que son las únicas que poseemos»⁴⁴. Y la consigna vuelve unos poemas después, ahora con puntuación española y con una alusión política-ideológica más clara al cambiar *actual* por *moderno*:

¿MUNDO MODERNO?
inMUNDO MODERNO querrán decir
obligatorio fumar.⁴⁵

El cinismo y cierta actitud que parecería antiecológica caracterizan sus antipoemas ecológicos, como en este caso que revierte la tradicional prohibición de fumar por su obligatoriedad, efecto que contribuiría a la contaminación (uno de los siete Chanchos con Chaleco es el «Sacerdote que fuma como murciélago/sin la menor consideración x el prójimo/que me perdone Su Santidad:/IMPERDONABLE CHANCHO CON CHALECO»). Si la ecología contribuye a la autorregulación del espíritu y a generar nuevas zonas de consenso, esta no puede negar los conflictos, no puede dejar de lado las propias contradicciones.

42 Parra, *Obras completas II*, 178.

43 Cabe recordar que el adjetivo «inmundo» viene del griego y que al concepto base se le agrega un prefijo peyorativo, lo que en este caso vendría a significar «falta de limpieza», destacado en el poema de Parra por el uso de la minúscula del prefijo in-.

44 Oyarzún, *Defensa de la tierra*, 31.

45 Parra, *Obras completas II*, 179.

Otro aspecto, quizás de los más significativos, en la construcción del espacio agonista es la revisión y transformación de algunos eslóganes políticos muy conocidos y visitados por la publicidad y la propaganda partidaria. Tal es el caso de la exclamación que cierra el *Manifiesto Comunista* y que fue incorporada, por ejemplo, en 1919 por Dimitri Moor a unos de sus conocidos carteles: «Proletarios del mundo, uníos!». La codificación de *fe de erratas* del título de varios poemas le permite realizar al poeta una enmienda material al impreso o manuscrito, así como una reescritura ecológicamente comprometida de la consigna, en este caso del Manifiesto de Marx:

dice: proletarios del mundo uníos
debe decir
peatones del mundo uníos.⁴⁶

Y más adelante, otra formulación:

dice:
proletarios
versus
burgueses
léase:
pacíficos peatones
versus
asesinos del volante.⁴⁷

Bajo la apelación política, surge aquí la figura central de la ecopoesía parriana, la identidad performativa del peatón a la que parecen estar destinados los mensajes, consignas y llamados, y cuya participación es reclamada por altoparlante: «Tercer y último llamado/PEATONES DEL MUNDO UNÍOS». El activismo urbano que ya propone en estos tiempos Nicanor Parra podría integrarse a la historia de los conflictos ecológico-distributivos de Chile, al exponer un conflicto social de contenido ecológico; en este sentido, el reconocido economista catalán Joan Martínez-Alier sostiene en su artículo «Los conflictos ecológico-distributivos y los indicadores de sustentabilidad» que al realizar un estudio histórico y actual de los conflictos ambientales, se puede reconocer que muchas luchas sociales que no empleaban un vocabulario

46 Parra, *Obras completas II*, 177.

47 Parra, *Obras completas II*, 181.

ambiental, eran y son de hecho conflictos ecológicos-distributivos, como el activismo urbano «en favor del aire limpio y del agua suficiente, de más espacios verdes, en defensa de los derechos de peatones y ciclistas»⁴⁸. Aunque parece una obviedad, la definición de peatón incluye los dos elementos que le interesan a Parra para construir a este «héroe anónimo de la ecología»: el peatón es la persona que va a pie por la vía pública y sufre las consecuencias de las emisiones de monóxido de carbono; pero también es el que transita la ciudad, el que puede leer las consignas y escuchar los llamados.

De este modo, el peatón se puede incorporar como la figura urbana que recobra el tiempo exterior de las intemperies, como sugiere Michel Serres para el campesino y el marinero. El autor francés observa cómo la vida moderna se ha centrado en transformar el tiempo que hace en tiempo interior: sumergidos en oficinas y laboratorios donde el clima ya no influye en nuestros trabajos, vivimos encapsulados en un tiempo interior cuyo poder es detentado por los administradores (política), los científicos (ciencia) y los periodistas (medios): viviendo solo en el interior, inmersos en el primer tiempo, los habitantes hacinados en las ciudades solo recuerdan el clima cuando se van de vacaciones, contaminando «aquello que no conocen, que raramente les afecta y jamás les concierne»⁴⁹.

Para Nicanor Parra el peatón configura una identidad de resistencia al afectar y ser afectado por la ciudad. Su adjetivación siempre es positiva, concentrándose en él el nuevo «compañero de la lucha ecológica». En el espacio público de la ciudad, donde capitalistas, socialistas y ecologistas hacen sus proclamas, Parra clama porque el peatón sienta el llamado de una identidad disidente, oponiéndose al chofer, representación metonímica del consumo, la contaminación y el progreso. Por tanto, en la figura del peatón se instala la identidad colectiva capaz de hacer con su tránsito un gesto disidente en el espacio agonista construido por los carteles, eslóganes, graffitis y pancartas de la ciudad. La ecopoesía de Parra es un llamado político a la movilización de los cuerpos y la conciencia que provoca también, con el gesto de la lectura, un acto contestatario: leer la poesía de Parra es en sí misma una acción contestataria, es colocarse del otro lado de la tradición y de este lado de la denuncia y el conflicto.

48 Joan Martínez-Alier, «Los conflictos ecológico-distributivos y los indicadores de sustentabilidad», *Polis*, 13 (2006): párrafo 31.

49 Michel Serres, *El contrato natural*, 53.

No parece casual que la poesía de Parra vuelva a las calles, escapando así del cerco literario. Su antirretrato y muchos de sus versos aparecen en varios muros de barrios populares de Santiago, estenciles, retratos con técnicas pixeladas y versos que se repiten, como los que cierran el poema «Chile»: «Creemos ser país/ y la verdad es que somos apenas paisaje» (de *Obra gruesa*, 1969). El retorno a los muros de la primera persona del plural del poeta con versos de un poema crítico y desalentador manifiesta este disenter político que el poeta representa y con el que cumple, así, el gesto performativo del transitar urbano: devuelto a las calles, su rostro recuerda al peatón el *æ*compromiso político con su ciudad, el conflicto latente en cada uno de sus pasos y sus trayectos, el enfrentamiento agonista que debe asumir en el campo de acción urbano. Este es el disenter político en sentido estético que ocupa el espacio público de los muros, y que convierte a la figura del poeta en un gesto performativo de lo político.

Conclusión: Nicanor Parra en el Antropoceno

En un reciente trabajo, Arnaldo Donoso Aceituno estudia la poesía chilena de los últimos años que tematiza las marcas del Antropoceno. Con figuras de fuerte tradición como Pablo Neruda, Enrique Lihn y Oscar Hahn, y otras más experimentales y performáticas como Cecilia Vicuña o Damsi Figueroa, el crítico chileno observa cómo las huellas del Antropoceno «se sedimentan en la poesía, conformando estratos de imágenes y narrativas de nuestra condición actual o futura»⁵⁰. Desde la tematización a los procedimientos experimentales y metapoéticos, asegura el autor, el efecto disruptor de esta poesía actualiza, desde lo ecológico, el sentido político de la literatura, permitiendo otras filiaciones y agencias⁵¹. En este sentido, y a casi veinte años de la aparición del término Antropoceno en las discusiones geológicas, resulta necesario empezar a esbozar una historia crítica del Antropoceno desde el Cono Sur que empiece por revisar la memoria colectiva de las relaciones de la sociedad con la naturaleza. En épocas de amenazas catastrofistas y discursos monolíticos, de imperativos económicos que regulan nuestras relaciones con humanos y no humanos, leer a Nicanor Parra es ante todo recordar otras formas de lo común

50 Arnaldo Donoso Aceituno, «Imágenes del Antropoceno en la poesía chilena», *Anales de Literatura Chilena* 30 (2018): 206.

51 Donoso Aceituno, «Imágenes del Antropoceno en la poesía chilena», 213-214.

y otras subjetividades capaces de movilizar desde el compromiso y la acción colectiva un saber ambiental constitutivo de prácticas contrahegemónicas.

El análisis de los ecopoemas a partir del modelo agonista planteado por Chantal Mouffe permite corregir cierta malinterpretación que tuvo la práctica política parriana en su tiempo y también arrojar nuevas luces a la reflexión actual llevada adelante por investigadores y activistas en el marco de la ecología política, ya que se evidenció cómo su obra figura los espacios democráticos de la confrontación y los modos en que los afectos pueden convocar identidades colectivas en la disputa adversarial por la hegemonía. En este sentido, observamos cómo los ecopoemas de Nicanor Parra, a través de diferentes recursos formales y poéticos, crean un espacio agonista del disenso, y movilizan en él afectividades alternativas y formas de identificación colectiva. Aunque hoy esa forma de concebir la ecología y de practicar política no es ciertamente marginal, los procesos geopolíticos y la acentuación de la crisis ecológica de la región que afecta el ambiente de los más pobres mantienen vigente la discusión política de la ecología, en la que el conflicto se percibe en términos de lucha y resistencia por la distribución desigual de los bienes comunes, por la apropiación de los recursos y por los sistemas de valoración de la naturaleza.

Como vimos, en Parra la ecología surge como el discurso de oposición y resistencia que se instala política y estéticamente como oposicional y es capaz de configurar un nuevo *nosotros* ecocéntrico en el que otros actores serán capaces de producir los afectos y los gestos del disenso político. La figura del peatón se vuelve entonces la subjetividad convocante que en su transitar urbano moviliza los cuerpos de la resistencia. Si aceptamos que la ecología política es un campo en el que se están construyendo «nuevas identidades culturales en torno a la defensa de las naturalezas culturalmente significadas y a estrategias novedosas de “aprovechamiento sustentable de los recursos”»⁵², la propuesta de Parra muestra cómo estas identidades se configuran a través de la resistencia y la reconstrucción frente a la apropiación y destrucción que imponen los imperativos económicos del mundo globalizado. En un momento en que son necesarios los consensos y la intersección de disciplinas para buscar respuestas apropiadas a la crisis socioecológica, este estudio pretendió mostrar la productividad que provocan los vínculos entre poesía, ecología, estudios culturales y ecología política.

52 Leff, “La Ecología Política en América Latina”, 5.

Nicanor Parra anticipó en el eco poema dirigido a sus «ESTIMADOS ALUMNOS» la gran catástrofe ecológica conocida como «La muerte masiva de Cisnes de cuello negro» en el Santuario de la Naturaleza Carlos Anwandter en el Río Cruces en Valdivia, una situación que se empezó a denunciar en 1996 cuando empezó a funcionar la Planta Valdivia de Celulosa Arauco que descarga sus Residuos Líquidos Industriales (Riles) al río y desemboca en el Santuario. En el poema, escrito más de diez años antes de iniciado el conflicto ambiental, la voz del profesor anuncia su abandono del cargo para salir a protestar, y exhorta a sus alumnos a defender «los últimos cisnes de cuello negro/que van quedando en este país/a patadas/a combos/a lo que venga», para que la poesía se los pueda agradecer, aunque como sugiere Elvira Hernández en el poema que da inicio a este trabajo, aún hay crispación entre los cisnes del río Cruces con los de la poesía, muchas veces indiferente a la degradación ambiental.

Nicanor Parra sitúa su poesía como un circular en los flujos ciudadanos de transeúntes, ratas, moscas, carteles y advertencias, llamando al despertar del adormecimiento, de la erosión de memorias y relaciones. Una praxis ecológica exige, desde la perspectiva de Félix Guattari, localizar los vectores potenciales de subjetivación disidente a fin de componer otras configuraciones existenciales⁵³; creo que la revisión crítica de autores como Nicanor Parra es fundamental para pensar nuevos agenciamientos de enunciación y ritmos existenciales que motiven otros paradigmas ético-estéticos y den una posible respuesta política a la forma en que vamos a vivir en el Antropoceno.

Bibliografía

- Araya Grandón, Juan Gabriel. “Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Eco-poiesis.” *Estudios Filológicos*, nº43 (2008): 9-18.
- Binns, Niall. “Epílogo”, en *Con los ojos abiertos. Eco poemas (1985-2006)*, de Jorge Riechmann, 311-326. Tenerife: Baile del sol, 2007.
- Binns, Niall. “¿Por qué Eco poesía?” En *Nicanor Parra o el arte de la demolición*, editado por Niall Binns, 160-180. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2014.

53 Guattari, *Las tres ecologías*, 37.

- Chiuminatto, Pablo y Sofía Rosa. “Antes de la ecocrítica: una consideración bibliográfica a los estudios ambientales en Chile.” *Anales de Literatura Chilena*, n°30 (2018): 243-255.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Vols. I y II. Madrid: Gredos, 1954.
- Donoso Aceituno, Arnaldo. “Imágenes del Antropoceno en la poesía chilena.” *Anales de Literatura Chilena*, n°30 (2018): 205-216.
- Escobar, Arturo. “Ecologías Políticas Postconstructivistas”. *Revista Sustentabilidad(es)* 1, n° 2 (2010): 81-98.
- Federación del Movimiento Ecologista, “La Propuesta de Daimiel”, *El Aullido* (blog), 1 de enero de 2014, <http://grupostirner.blogspot.com/2014/01/propuesta-de-daimiel-1978.html>
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Traducido por José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. España: Pre-Textos, 1996. <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastresecologas.pdf>
- Hall, Stuart. “El trabajo de la representación.” En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, de Stuart Hall, editado por Eduardo Restrepo et al, 447-482. Quito: Envión editores, 2010.
- Latouche, Serge. *La apuesta por el decrecimiento: ¿Cómo salir del imaginario dominante?* Traducido por Patricia Astorga. Barcelona: Icaria, 2009.
- Leff, Enrique. “La Ecología Política en América Latina. Un campo en construcción.” *Polis*, n° 5 (2003): 1-16. <http://journals.openedition.org/polis/6871>
- Marcone, Jorge. “The Stone Guests: *Buen Vivir* and popular environmentalisms in the Andes and Amazonia.” En *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*, editado por Ursula K. Heise, Jon Christensen y Michelle Niemann, 227-235. New York: Routledge, 2017.
- Martinez-Alier, Joan. “Los conflictos ecológico-distributivos y los indicadores de sustentabilidad.” *Polis*, n° 13 (2006). <http://journals.openedition.org/polis/5359>
- Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós, 1999.

- Mouffe, Chantal. *Política y pasiones. El papel de los afectos en la perspectiva agonista*. Valparaíso: Editorial UV de Universidad de Valparaíso, 2016.
- Oyarzún, Luis. *Defensa de la tierra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1973.
- Parra, Nicanor. “Aunque no vengo preparada.” Universidad de Chile. <http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/index.html>
- Parra, Nicanor. “Entrevista a Nicanor Parra.” Entrevista de Ángeles Caso realizada el 19 de enero de 1987 en TVE. Video en YouTube, 10:08. Acceso el 15 de enero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=zRmSt8S3jcU&t=524s>
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Vol. II. Santiago: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Serres, Michel. *El contrato natural*. Traducido por Umbelina Larraceleta y José Vázquez. Valencia: Pretextos, 1991.
- Zaffaroni, Eugenio R. *La Pachamama y el humano*. Buenos Aires: Colihue y Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2013.

Bernat GARÍ BARCELÓ

Universitat de Barcelona

bernatgari@ub.edu

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-6744-8115>

Recibido: 05/04/2019 - Aceptado: 28/07/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Garí Barceló, Bernat. "Tras la pista de Darwin. El problema de la fauna americana en las crónicas de José de Acosta y Gonzalo Fernández de Oviedo".

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 6, (2019): 227-243.

<https://doi.org/10.25185/6.9>

Tras la pista de Darwin. El problema de la fauna americana en las crónicas de José de Acosta y Gonzalo Fernández de Oviedo

Resumen: El presente texto contiene una serie de pautas y consideraciones sobre la reflexión que el fósil y la fauna americana suscitaron en los primeros cronistas de Indias. No se trata tanto de un bosquejo descriptivo para visibilizar un asunto por lo general desatendido, como de una lectura interpretativa sobre los aportes y las claves que la crónica legó en el ámbito de la teoría de la tierra y de la vida. Las crónicas de Oviedo y Acosta se oponen en varios sentidos en la forma de conceptualizar esta problemática: la primera se resigna a prorrogar el modelo escolástico, no sin interrogar sus limitaciones, la segunda presagia formalmente el evolucionismo. Trataré de repensar dichos modelos a la luz de la revolución darwiniana.

Palabras clave: Darwin, crónica de Indias, Oviedo, Acosta, evolucionismo.

In the Pursuit of Darwin: the Problem of American Fauna in the Chronicles of José de Acosta and Gonzalo Fernández de Oviedo

Resumen: The present text contains a series of examples and considerations of the reflections of the first 'Chroniclers of the Indies' on American fossils and fauna. It is not as much a descriptive outline to visualise an often disregarded matter, as an interpretive reading of the key contributions bequeathed to the theories of land and life. The chronicles of Oviedo and Acosta are opposed in many senses in their conceptualisation of this problem. The first is resigned to perpetuating the scholastic model, although not without examining its limitations. The second formally presages evolutionism. I will attempt to reexamine said models in light of the Darwinian revolution.

Palabras clave: Darwin, Indian chronicle, Oviedo, Acosta, evolutionism.

Na trilha de Darwin. O problema da fauna americana nas crônicas de José de Acosta e Gonzalo Fernández de Oviedo

Resumen: Este texto contém uma série de diretrizes e considerações sobre a reflexão que o fóssil e a fauna americana provocaram nos primeiros cronistas das Índias. Não é tanto um esboço descritivo para tornar visível uma questão geralmente negligenciada, como uma leitura interpretativa sobre as contribuições e as chaves que a crônica legou no campo da terra e da teoria da vida. As crônicas de Oviedo e Acosta se opõem de várias maneiras de conceituar esse problema: a primeira se resigna a estender o modelo escolástico, não sem questionar suas limitações, a segunda antecipa formalmente o evolucionismo. Tentarei repensar esses modelos à luz da revolução darwiniana.

Palabras clave: Darwin, Crônica das Índias, Oviedo, Acosta, Evolucionismo.

A modo de prólogo. Darwin rompe a llorar

El 22 de mayo de 1860 Charles Darwin dirige a Asa Gray una carta demoledora, central, que vislumbra los quiebres de la teología natural de su tiempo. En el orden de lo semántico, Darwin alumbró un cambio de paradigma, ligado a un cambio de nomenclatura, que apunta a la impostergable necesidad de despojar el espacio de la filosofía natural de cualquier injerencia de otros modos de sentido como la ética y la religión. El motivo de la carta, por menor que pueda parecer, es el señalamiento de los icneumonidos y su actividad reproductora como factor que quebranta el fundamento explicativo del diseño inteligente. El icneumonido es un insecto ectoparásitoide que comúnmente planta sus huevos en el interior del huésped. El ciclo larval del icneumonido culmina con la aniquilación del huésped, por lo general una oruga, que habrá sido desguazada desde dentro de manera paulatina, sistemática e implacable. El icneumonido es el fruto madurado en ciclos rizomáticos a expensas del calvario y la vida del huésped. La naturaleza es el reino de lo amoral, pero, en el caso específico de los icneumonidos, el espectacular ensañamiento con el hospedador parece validar la hipótesis de una naturaleza inmoral o, cuanto menos, inflexible. El problema, como decía, por contingente que pueda parecer, es indiciario de un cambio de paradigma en el plano formal y procedimental. Darwin no lo pasa por alto:

Respecto al punto de vista teológico de la cuestión, siempre es difícil para mí, estoy aturdido. No tenía la intención de escribir como un ateo. Pero reconozco que no veo tan claras como otros, y como a mí me gustaría ver, las pruebas de providencia y beneficencia a nuestro alrededor. Veo demasiada miseria en el mundo. No puedo convencerme de que un Dios benevolente y omnipotente haya creado intencionadamente los icneumonidos con la intención precisa de que se nutran del cuerpo vivo de las orugas [...]. Como no creo esto, no veo la necesidad de que el ojo haya sido proyectado expresamente. Por otra parte, considerando este universo maravilloso, y especialmente la naturaleza del hombre, no me satisface la conclusión de que todo es el resultado de la fuerza bruta. Me inclino a considerar todas las cosas como el resultado de leyes planeadas, y a dejar los particulares, buenos o malos, a la acción de lo que podríamos llamar *azar*. Aunque tampoco esta noción me satisface *en absoluto*. Mi sentimiento más íntimo es que todo este tema es demasiado profundo para el intelecto humano. Es como si un perro se pusiera a especular sobre la mente de Newton. Que cada uno espere y crea lo que pueda.¹

1 Charles Darwin, *Autobiografía. Selección de Francis Darwin* (Madrid: Alianza Editorial, 1977), 350.

Darwin, no en balde, señala el modelo newtoniano, en la medida en que Newton constituye para la física, lo que Cuvier y Lyell para la teoría de la tierra, y lo que el darwinismo y el lamarckianismo representaron, andando el tiempo, para la historia de la vida y la taxonomía biológica, esto es, un modo de romper, purgar y desarticular la lectura en clave histórica del Génesis, una forma de amputar la Ley y someterla al imperio de la ciencias positivas, y un modo de secularizar el modelo y el objeto de estudio de la filosofía natural. Darwin y sus precursores catalizan la disgregación de la escala de tiempo bíblica y el esquema diluviano y fundan una escala de tiempo moderna, geológica, que deshace el mito de una “tierra joven”, con vigencia aún entre los partidarios creacionistas; y ubican el origen del mundo en algún punto inconcreto hundido en el abismo de las edades.

No obstante, lo interesante del fragmento que citaba antes no es tanto el balbuceo darwiniano ante la implacabilidad de la naturaleza, ni la comprometedor duda que planea sobre el texto en torno a la viabilidad de un diseñador compasivo, ni siquiera la experiencia del terror, que satura y exacerba el lenguaje del autor hasta el punto de llevarle a un autocuestionamiento integral, sino su convencimiento de que no queda rastro de bondad en el mundo. La idea de naturaleza es formulada en una terminología completamente inédita, como pura apertura al devenir. No hay bondad, ni justicia divina, ni seres débiles redimidos por la gracia del padre, solo desechos fósiles y fieras extenuadas en una lucha sin control por la supervivencia. El mundo de Darwin es un cementerio flotante en el que los mutantes se disputan los despojos de un festín al que han llegado tarde.

En síntesis, en el núcleo del darwinismo se dirimen varios puntos de fuga, pero me interesan sobre todo estos dos —que serán relevantes para la reflexión que sigue—: primero, la desarticulación de la escala de tiempo bíblica y su sustitución por una escala temporal más vasta, que torpedeó la localización del hombre en la historia y la antropología dualista del cristianismo. Si con Copérnico, en *De revolutionibus* (1543), y, particularmente, con Bruno, en *La cena de las cenizas* (1584), el espacio se infinitiza y la Tierra pierde su centralidad, lo que supuso el colapso de la cosmología ptolemaico-aristotélica y problematizó la ubicación ontoteológica del hombre en el espacio,² los aportes de Buffon, Lamarck, Cuvier, Lyell o Darwin, empiezan a cuestionar la preeminencia biológica del ser humano y su centralidad en el eje espacio-temporal.³ El núcleo

2 Alexandre Koyé, *Del mundo cerrado al universo infinito* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1979).

3 Peter J. Bowler y Iwan Rhys Morus, *Panorama general de la ciencia moderna* (Barcelona: Crítica, 2007), 129-160.

del ser humano se nutre poderosamente de los márgenes y su indefinición, desde el primer Renacimiento, será, como señala García Bacca,⁴ su punto de articulación. El propio Pico della Mirandola, en su elogio de la dignidad humana, lo expresa con una nomenclatura, diríamos hoy, protoexistencialista. Mirandola habla del hombre camaleón, un hombre en potencia, semilla de todas las cosas, que “se forja, modela y transforma a sí mismo [...] animal de naturaleza varia, multiforme y cambiante”,⁵ que se construye en el despliegue de la acción. La existencia del hombre, en definitiva, sus actos, declinan su esencia. Segundo, me interesa la hesitación darwiniana sobre la inmutabilidad de los organismos, que lleva implícita la hipótesis, no menos demoledora para la teología natural, de la extinción y la destrucción de las especies. ¿En virtud de que extraño e inexplicable razonamiento un dios benévolo habría desamparado a sus criaturas?

Todo este proceso, cristalizado a lo largo de los siglos XVIII y XIX, posee sus propios precursores en la primera modernidad. Son actores extraños, anómalos, y, por lo general, desatendidos; en algún caso específico evolucionistas *avant la lettre*, como el padre Acosta, que nutrieron su pensamiento en los márgenes de la teología natural y el relato bíblico. La crónica de Indias es un espacio de escritura privilegiado en el que la imbricación entre fábula y realidad favorece la exploración de los límites. Ciertos cronistas, en ocasiones, desbordan sus propios marcos y se dan volada para solventar el problema de la diversidad animal en América o para integrar los hallazgos fósiles, sembrados en territorio amerindio, en el esquema diluviano. Los interrogantes esenciales que suscita el fósil y la fauna americana serían los siguientes: ¿por qué están ahí?, ¿por qué son distintos?, ¿han existido creaciones sucesivas?

La fauna americana plantó un dilema epistemológico de amplio alcance. El relato bíblico había visualizado un ordenamiento específico del mundo y del acaecer que la diferencia animal del Nuevo Mundo trastocaría intensamente. El paisaje americano y sus inquilinos propiciaron un *como si* y favorecieron, en los primeros cronistas, una dinámica ficcionadora que problematizaría los límites gnoseológicos impuestos por la vieja Europa. La ficción, como aduce Saer, no debe ser concebida simple y llanamente como mentira, sino que, en tanto mito, funda y forja una escenografía alternativa de lo posible. Pensar otro mundo, otro modo, otros escenarios signados por la posibilidad,

4 Juan David García Bacca, *Antropología filosófica contemporánea: diez conferencias* (Barcelona, Anthropos, 1997), 27-105.

5 Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre* (Medellín, Editorial π, 2006), 7.

constituye una violentación explícita del sistema de orden y, en tanto gesto, implica un desbordamiento de los modelos heredados. Le cito:

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.⁶

Si el otro fue un espejo del yo, una realidad que mediatiza la configuración discursiva y material del nosotros, como señalan Lacan⁷ y Todorov⁸ desde distintos enfoques, ese paisaje *otro*, contiene una vida animal que fuerza un nuevo reparto de lo sensible en la medida en que la novedad ensancha y reconfigura los escenarios en los que las distintas cosas se distribuyen. El ámbito ontoteológico de la vida empieza a ser una zona en disputa, un campo móvil, pues existe una realidad biológica de la que el lenguaje no puede dar cuenta, una pura exterioridad, y ese punto de inaccesibilidad e irrepresentabilidad que contiene el exceso prefigura la asimilación de lo ignoto, su regularización y el trastrocamiento de los límites de lo real. Es en ese sentido que la experiencia transoceánica, como indica Vicente L. Salavert Fabiani, “ofreció un marco inmejorable para los cultivadores de la ciencia, maquineros, ingenieros o arquitectos”.⁹

El texto que sigue contiene una serie de pautas y consideraciones sobre las reflexiones que el fósil y la fauna americana suscitaron en los primeros cronistas de Indias. No se trata tanto de un bosquejo descriptivo para visibilizar una problemática generalmente desatendida como de una lectura interpretativa sobre los aportes que la crónica legó en el ámbito de las teorías de la tierra y la vida. Creo que las crónicas de Oviedo y Acosta son, por su condición oximorónica, iluminadoras en varios aspectos. Trataré de reflexionarlo en las líneas que siguen.

6 Juan José Saer, *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Rayo Verde Editorial, 2016), 16.

7 Jaques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2009), 99-105.

8 Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2013).

9 Vicente L. Salavert Fabiani, “La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII”, *Bulletin Hispanique* 97, n° 1 (1995): 234.

2. Crónicas mutantes. Los modelos de Gonzalo Fernández de Oviedo y José de Acosta

El *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526) de Gonzalo Fernández de Oviedo es el anticipo de su crónica mayor: la *Historia general y natural de las Indias* (1535). La crónica de Oviedo ofrece una visión de conjunto – sistemática y prolijamente documentada– de los nuevos territorios ocupados por los españoles. La labor catedralicia de Oviedo se realiza al calor de un modelo holístico en el que se imbrican la botánica, la antropología cultural, la zoología, la geografía, la cosmología y la etnografía, en un momento en el que no existía una distinción operativa entre los saberes disciplinares. El empeño totalizante del cronista posee un carácter correctivo, en la medida en que señala puntualmente la falibilidad de las fuentes clásicas. La *Historia general y natural de las Indias* ultima la primera imagen sistemática de América Latina y da cuenta de sus paisajes, sus inquilinos y costumbres, el clima, las plantas y los animales. Oviedo visualiza un mundo armónico, perfecto y reconciliado sobre sí, remitido directamente a la autoridad bíblica y pliniana. La remisión a la *auctoritas*, sin embargo, no desmerece la exhaustividad y el esmero con el que Oviedo despliega sus observaciones. La crónica estará atravesada, en ese sentido, por una dimensión conflictual, pues el autor “admira, respeta y en gran parte sigue el saber antiguo; mas también como europeo de su tiempo, y sobre todo como explorador de un nuevo mundo, quiere asimismo servir a tres básicos imperativos intelectuales, la experiencia, la verdad y la precisión”.¹⁰ La tensión entre tradición y ruptura será una constante, lo que ubica la crónica de Oviedo en un punto de fractura: entre el mundo cerrado del medievo, en proceso de descomponerse, y el universo infinito presagiado por Giordano Bruno.¹¹

El proyecto colonizador y la aventura ultramarina dotaron a los cronistas del XVI de un contexto novedoso para ensanchar y problematizar los marcos de la teología natural, la cosmología, la historia natural y la geografía. El proemio del Libro XXVIII, localizado en el tomo segundo de la segunda parte de la obra, es, a tales efectos, una declaración de intenciones. En varios fragmentos, Oviedo trata de inscribir la realidad americana en los esquemas de la creación cristiana. América no es un producto anómalo o enigmático, una

10 Pedro Laín Entralgo, “Fernández de Oviedo ante la naturaleza del Nuevo Mundo”, en *Sesión de apertura del curso académico 1978-1979* (Madrid: Instituto de España, 1979), 31.

11 Alexandre Koyé, *Del mundo cerrado al universo infinito* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1979).

pura exterioridad articulada *a posteriori* al margen de los mitos cosmogónicos y antropogónicos del cristianismo, sino una prueba más de la bondad y la maestría del diseñador. Lo que ocurre es que muchos “ignoraban quel Maestro que supo haçer el çielo é la tierra é todo lo demás sabría é podría proveer en esso que le pareçia dificultoso”.¹² Oviedo reflexiona sobre “cosas que confunden e reprueban é muestran ser vana y errónea la opinión de todos los actores pasados, que tovieron que la tórrida çona é lo que está debaxo de los polos, es deshabitado é inculto”.¹³ Frente a la especulación metafísica y la inventiva de los cronistas de oídas, Oviedo enfatiza el valor genuino de lo palpable, de la prueba empírica. Se procede, por tanto, en el fragmento referido, al desmontaje del modelo en cinco zonas difundido por Parménides de Elea y Aristóteles, defendido por Plinio y matizado por Juan de Sacrobosco en 1220, que discernía entre los territorios habitados o ecúmene (dos zonas temperadas) y los territorios no habitables o anecúmene (zona tórrida y dos zonas polares).¹⁴

El paisajismo providencialista de Oviedo permite enmarcar la diversidad de la fauna americana dentro de los esquemas bíblicos, si bien, en algunos puntos del texto, planea la duda y el asombro ante lo desconocido. Las taxonomías de Oviedo retoman el modelo pliniano y transitan de lo concreto a lo difuso –animales terrestres, primero; acuáticos, después; voladores, insectos, etc.–. Su criterio es ideológico, pues trata de enmarcar los nuevos territorios en el proyecto colonialista y evangelizador de Castilla. Y, sin embargo, apunta a un método experimental que restringe la autoridad de las fuentes y la tradición. Laín Entralgo señala que

Oviedo contempla y describe las cosas de la naturaleza americana más desde el punto de vista de su función en la economía del cosmos, al que cristianamente entiende como mundo cerrado y redimido, y más conforme a su utilidad para los hombres, que desde el punto de vista del ser propio de ellas, de lo que cada cosa, planta o animal, por sí misma es [...] Debo comentar, en cambio, la relación entre la fitografía de Fernández de Oviedo y la de quienes durante la primera mitad del siglo XVI inician el camino hacia la botánica, ya formalmente moderna, de John Ray y Linneo.¹⁵

12 Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias* (Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853), 635.

13 Fernández de Oviedo, *Historia general*, 635.

14 Antonio Gil Olcina y Jorge Olcina Cantos, *Tratado de climatología* (Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2017), 508.

15 Pedro Laín Entralgo, “Fernández de Oviedo ante la naturaleza del Nuevo Mundo”, en *Sesión de apertura del curso académico 1978-1979* (Madrid: Instituto de España, 1979), 41-42.

No obstante, hay ‘algo’ –apenas enunciado o intuido– que escapa a la comprensión de Oviedo, que desborda sus marcos, y que el autor tratará de inscribir dentro de los límites que el relato postdiluviano impone. De ahí su trabajo escrupuloso, al detalle, para dar cuenta de todo aquello que no tiene nombre o principio de afinidad con la realidad previamente fijada por los europeos. El pensamiento occidental ha tendido a anular la alteridad y su diferencia, a colonizarla diluyendo los límites entre nosotros y el otro para incorporarlo a su logos. Lévinas lo reflexiona: “la filosofía occidental ha sido muy a menudo una ontología: una reducción de lo Otro al Mismo, por mediación de un término medio y neutro que asegura la inteligencia del ser [...]. No recibir nada del Otro sino lo que está en mí”.¹⁶

Es interesante, en esa línea, que la *Historia general y natural de las Indias* recoja las sacudidas que los restos fósiles suscitaron en Fernández de Oviedo. Antonio de Mendoza, en una carta transcrita por Oviedo, indica que le “truxeron ciertos huessos é muelas de hombre tan grandes que á la proporción seria de diez é ocho o diez é nueve pies de alto”.¹⁷ El descubrimiento de huesos descomunales, asunto cifrado en varias crónicas como los *Comentarios reales de los incas*¹⁸ de Garcilaso de la Vega (1609), la *Crónica del Perú*¹⁹ de Cieza de León (1553) o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo, suele alentar la hipótesis de que América fue, en algún momento, morada de los gigantes bíblicos. El propio Bernal explica que “todos nos espantamos de ver aquellos zancarrones y tuvimos por cierto haber gigantes en esta tierra. Y nuestro capitán Cortés nos dijo que sería bien enviar aquel gran hueso a Castilla, para que lo viese Su Majestad”.²⁰ Parece difícil elucidar si esos restos son materia fósil de gran envergadura o una ficción pasada por el dudoso tamiz del boca a boca. En cualquier caso, reales o no, Oviedo aventura que “sin dubda son de la parte del Estrecho de Magallanes”²¹ lo que deja al descubierto el origen de su informante, esto es, la crónica de Antonio Pigafetta, enrolado en la expedición de Magallanes y Elcano alrededor del globo, titulada *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*.

16 Enmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (Salamanca: Sígueme, 1995), 308.

17 Fernández de Oviedo, *Historia general*, 539.

18 Véase en Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1944), 235-237.

19 Véase Cieza de León, *Crónica del Perú* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005), 150-152

20 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Madrid: Real Academia de la Lengua-Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011), 235-236.

21 Fernández de Oviedo, *Historia general*, 541.

Notizia del Mondo Novo con le figure dei paesi scoperti (1536), quien difunde la leyenda sobre el tamaño aventajado de los patagones.

Oviedo no es, en suma, un darwinista o un lamarckiano *avant la lettre*. Su condición bifronte, avisado hombre del renacimiento e hijo de un medievo en proceso de descomposición, le impide pensar lo que queda “afuera”, más allá de los marcos escolásticos que hegemonizan la historia de la vida y del universo. Dicha tensión no es únicamente una particularidad de la crónica de Oviedo, sino una problemática filosófica genérica que da cuenta de ese espacio en conflicto que es la España del XVI. Salavert Fabiani señala que, frente al modelo escolástico que se prorroga en las universidades españolas, y pese a los muchos escollos financieros, surgen “nuevos centros que buscaban colmar la necesidad del humanismo pujante [...] o del desarrollo de la aventura ultramarina”.²² Oviedo se siente aún, como ese hombre del bajo medievo que concibieron Bernardo de Chartres, primero, y John de Salibury, después, en el *Metalogicon* (1159): un enano a hombros de gigantes. Y, sin embargo, en su texto, como aducía, planea la duda, la zozobra ante lo ignoto, la incertidumbre del que sabe lo suficiente para entender que sabe muy poco. Oviedo evoca aquella anécdota de Tales, quien, fascinado por los fenómenos celestes, cayó en un pozo al no advertir lo que quedaba ante sus ojos, por lo cual fue reprendido por una anciana: “¿Por qué razón, oh Tales, quieres comprender é arbitrar las cosas questán en el çielo, pues no ves las que tienes delante de los ojos?» Por çierto, no obstante, que lo questa vieja quiso significar es que no nos extendamos á más de lo que nos es posible”.²³ El subtexto de este fragmento apunta a los falsos cronistas, a los especuladores y vendedores de humo, para desautorizarlos, y, particularmente, a Pedro Mártir y su obra *Décadas de Orbe Novo* (1494-1526), que textualiza una América de oídas, mediada por terceros. La anécdota, sin embargo, alumbrá también las limitaciones del hombre en su empeño por comprender, quien, a riesgo de caer en un pozo, deberá resignarse a conocer lo que sus límites cognoscitivos imponen, esto es, lo palpable, lo fenoménico, lo que queda restringido al ámbito de la experiencia.

Un caso bien distinto y singular es el de la crónica *Historia natural y moral de las Indias* (1590) publicada en Sevilla por el jesuita José de Acosta. La particularidad acostiana por lo que respecta la filosofía natural ha sido señalada desde distintos enfoques y ámbitos de estudio: Leandro Sequeiros y Francisco

22 Vicente L. Salavert Fabiani, “La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII”, *Bulletin Hispanique* 97, n° 1 (1995), 236.

23 Fernández de Oviedo, *Historia general*, 636.

Pelayo le dedican un subapartado panorámico en el libro *Nicolás Steno, los estratos y el Diluvio Universal*,²⁴ Fermín del Pino aborda, asimismo, la cuestión del evolucionismo cultural en Acosta en un texto titulado “Contribución del padre Acosta a la constitución de la etnología. Su evolucionismo”²⁵ y, finalmente, el propio Sequeiros nuclea en un artículo titulado “Tres precursores del paradigma darwinista: José de Acosta (1540-1600), Athanasius Kircher (1601-1680) y Félix de Azara (1742-1821)”, algunas de las reflexiones de su libro con Francisco Pelayo.²⁶

La crónica de Oviedo posee, como he mostrado, una dimensión teológica y, en ese aspecto, el exceso (un resto fósil, una criatura insólita o una planta desconocida) entraña un problema de orden semántico que tiene que ver con la dificultad de penetrar su núcleo y dotarlo de una coherencia y una regularidad dentro de los esquemas bíblicos. Oviedo sigue pensando el tiempo y la historia en clave agustiniana, esto es, como tiempo de espera y redención, como *telos*, como acaecer de la contingencia en el ámbito perfectamente finito y delimitado de la narrativa cristiana: “por una parte, [apunta Agamben], el relato del Génesis, por la otra, la perspectiva escatológica del Apocalipsis. Y la creación, el Juicio Final, el periodo intermedio que se despliega entre estos dos acontecimientos, son únicos”.²⁷ Ese modelo temporal implica la conciencia de una tierra joven y ahistórica, de unas criaturas que en lo esencial se mantienen tal cual salieron de las manos de Dios. No contempla siquiera el supuesto de la extinción o de las creaciones sucesivas, postdiluvianas, como hipótesis factible. Para ello sería necesario otro contexto, otro modelo, una escala temporal colosal, impenetrable, como la que presagia Buffon en el siglo XVIII, que fuerza una lectura alegórica de los días genésicos para extenderlos en periodos de entre tres mil y treinta y cinco mil años: “el resultado fue 70.000 años, una cifra que hoy parece insignificante, pero que amplió muchísimo la magnitud de la vieja escala temporal”.²⁸ El nacimiento de una escala de orden geológico, purgada de otros modos de sentido como el religioso, será esencial para problematizar la vida de las especies y su desarrollo. Acosta es,

24 Leandro Sequeiros y Francisco Pelayo, *Nicolás Steno, los estratos y el Diluvio Universal* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2011), 136-142.

25 Fermín del Pino Díaz, “Contribución del padre Acosta a la constitución de la etnología. Su evolucionismo”, en *El científico español ante su historia: la ciencia en España entre 1750-1850: I Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*, coord. Santiago Gama Pons (Madrid: Diputación provincial de Madrid, 1978), 481-518.

26 Leandro Sequeiros, “Tres precursores del paradigma darwinista: José de Acosta (1540-1600), Athanasius Kircher (1601-1680) y Félix de Azara (1742-1821)”, *Pensamiento* 65, n° 246 (2009): 1059-1076.

27 Giorgio Agamben, *Infancia e historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 134.

28 Peter J. Bowler y Iwan Rhys Morus, *Panorama general de la ciencia moderna* (Barcelona: Crítica, 2007), 137.

por ello, un visionario que, sin intuir del todo ese otro paradigma, introduce una explicación de la fauna americana en clave evolucionista o lamarckiana.

José de Acosta transita en el Libro IV de la *Historia natural y moral de las Indias* distintas hipótesis para tratar de inscribir la particularidad americana en los esquemas bíblicos y postdiluvianos. Perfila incluso, como veremos, “una interpretación tímida pero evolutiva de la realidad animal, vegetal y cultural”.²⁹

Acosta, en un fragmento archicitado, se pregunta cómo es posible que en América existan “animales de la misma especie que en Europa, sin haber sido llevados de españoles”.³⁰ Teniendo en cuenta que el texto bíblico imponía el relato de un diluvio en el que se conservaron solo dos géneros de cada especie en el arca, la existencia de criaturas similares en Europa y América era difícil de sostener en la medida en que “pasar a nado el océano [para las especies terrestres] es imposible, y embarcarlos consigo hombres es locura”³¹, a excepción de los pájaros que, como señala el cronista un poco más adelante, seguramente “pudieron pasar, y muy mejor, como pasaron los leones y tigres y ciervos”.³² Para liquidar esta cuestión Acosta introduce dos hipótesis. Primero, que los animales terrestres pudieron cruzar el océano por algún punto inconcreto que los navegantes y comerciantes ignoran. La cuestión clave sería la siguiente: ¿existe alguna zona en América que penetre por vía terrestre en el continente asiático? De hecho, en el capítulo XX del Libro I, Acosta vislumbra la existencia del estrecho de Bering, descubierto en 1741 por Vitus Bering:

La razón por que nos hallamos forzados a decir que los hombres de las Indias fueron de Europa o de Asia es por no contradecir a la sagrada escritura, que claramente enseña que todos los hombres descienden de Adán; y así, no podemos dar otro origen a los hombres de Indias. Pues la misma divina escritura también nos dice que todas las bestias y animales de la tierra perecieron, sino las que se reservaron para propagación de su género en el arca, en los montes de Ararat donde ella hizo pie. De manera que, como para los hombres, así también para las bestias no es necesidad buscar camino por donde hayan pasado del viejo mundo al nuevo.³³

29 Sequeiros, “Tres precursores”, 1061.

30 José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008), 278.

31 José de Acosta, *Historia natural*, 278.

32 José de Acosta, *Historia natural*, 280.

33 José de Acosta, *Historia natural*, 68.

Segundo, y más interesante aún, Acosta reflexiona, desde un marco estrictamente teológico, que Dios pudo proyectar una creación postdiluviana para repoblar un continente que habría quedado yermo y deshabitado tras el colapso propiciado por el diluvio: “es cuestión que me ha tenido perplejo mucho tiempo. Digo, por ejemplo: si los carneros del Pirú y los que llaman *pacos* y *guanacos* no se hallan en otra región del mundo, ¿quién los llevo al Pirú? [...] ¿por ventura hizo nueva formación de animales?”³⁴ Sin embargo, dicha hipótesis es difícil de sostener ya que, como señala Sequeiros, implica, por un lado, el supuesto de que la primera Creación fue incompleta o defectuosa, lo cual parece inconcebible en el contexto de una narrativa encarnada en un actor perfecto y omnipotente, o, peor aún, invalida el mito del diluvio como relato correctivo o de redención. ¿Por qué se centraría Dios en idear creaciones distintivas, localizadas geográficamente, y no hizo *tabula rasa* para empezar de nuevo?³⁵

Lo que me interesa, en cualquier caso, es la hesitación formulada por Acosta en los márgenes de la filosofía natural, ese intento de trastocar o problematizar los límites de la escolástica, que genera argumentaciones inverosímiles en el contexto de su época. Sequeiros aduce que las distintas soluciones al problema de la fauna responden a tres formulaciones condensadas en el capítulo XXXVI del Libro IV de la *Historia natural y moral de las Indias*: la primera, ya explicitada, es un intento de enmarcar la fauna americana en el esquema teológico postdiluviano; la segunda, confronta el relato bíblico con un argumentario geobiológico y asume la redistribución de especies, tras el diluvio, en “nichos ecológicos” en la medida en que “diversos géneros se fueron a diversas regiones, y en algunas de ellas se hallaron tan bien, que no quisieron salir de ellas”³⁶; la tercera, apenas enunciada, presagia el transformismo de Lamarck y la revolución darwiniana pues apunta a la posibilidad de la modificación de los originales.³⁷

Lamarck y Darwin se deben a la misma hipótesis, esto es, que ya no hay originales y que la vida cambia a un ritmo paquidérmico, en ciclos formidablemente lentos –lo que obliga a repensar la teoría de la vida a la luz de una escala de tiempo mayor–; y, sin embargo, se remiten a procedimientos diametralmente opuestos. Darwin, como he mostrado, en *El origen de las especies*

34 José de Acosta, *Historia natural*, 237-238.

35 Sequeiros, “Tres precursores”, 1062.

36 José de Acosta, *Historia natural*, 283.

37 Véase al respecto el citado artículo de Sequeiros y el libro de Leandro Sequeiros y Francisco Pelayo, *Nicolás Steno, los estratos y el Diluvio Universal* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2011), 136-142.

(1859) y en su correspondencia personal, valida la posibilidad de la extinción y somete las leyes naturales a la pura contingencia: no hay diseño bondadoso y altruista que ampare a la criatura, solo pura apertura al devenir. Para un materialista como Lamarck, en cambio, es el medio el que faculta el cambio y, en ese aspecto, el argumento del diseño inteligente y la escala gradativa del ser, con su jerarquización ontoteológica de los seres vivos, siguen operando morfológicamente a algún nivel. Lamarck introduce en su *Filosofía zoológica* (1809) la herencia de los rasgos adquiridos en unos individuos surgidos, por generación espontánea, de una masa de materia inerte. No hay sitio para la extinción en el dispositivo lamarckiano, solo para la adaptación, punto que llevó al autor a polemizar con el paleontólogo Georges Cuvier. El transformismo lamarckiano, por tanto, retuerce la tesis de la teología natural sobre el carácter fijo de las especies, pero, en algún punto esencial (la bondad del diseño, por ejemplo), podría sostener cualitativamente los marcos religiosos. Para Lamarck, la presión que el medio ejerce sobre los individuos revierte en su esfuerzo por adaptarse, y ese esfuerzo es propiciatorio de un cambio espectacularmente lento que será transmitido de generación en generación:

Resultará, en efecto, evidente que el estado en que vemos a todos los animales es por una parte el producto de la composición creciente de la organización que tiende a formar una graduación regular, y por otra parte, que es el de las influencias de una multitud de circunstancias muy diferentes que tienden continuamente a destruir la regularidad en la gradación de la composición creciente de la organización [...] *Las circunstancias influyen sobre la forma y la organización de los animales*, es decir, que llegando a ser muy diferentes, cambian con el tiempo esa forma y la organización misma por modificaciones proporcionadas [...] Si las nuevas circunstancias llegan a ser constantes o muy durables, los animales adquieren entonces nuevos hábitos, que son tan durables como las necesidades que los han hecho nacer. He aquí lo que resulta fácil de demostrar.³⁸

En definitiva, José de Acosta, al plantear la distinción entre las especies americanas y europeas y conjeturar su modificación se vale de un razonamiento más lamarckiano que darwiniano. Para Acosta, el azar, la extinción o la lucha por la supervivencia —conceptos que vertebran la revolución darwiniana— no pueden ser intuitos como leyes. Establece, en cambio, una correlación entre el medio y el ser: “su diferenciación accidental [...] pudo ser causada

38 Jean Baptiste Lamarck, *Filosofía zoológica* (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1986), 167-168.

de diversos accidentes: como en el linaje de los hombres ser unos blancos y otros negros, unos gigantes y otros enanos. Así *verbi gratia* en el linaje de los gimios ser unos sin cola y otros con cola”.³⁹

3. A modo de conclusión. La experiencia del límite

La obra *Micrografía* (1665) de Robert Hooke es, en el contexto de la filosofía, un escrito central, rompedor, que interroga y bordea los extremos de la teología natural; sus quiebres y limitaciones. Hooke ilumina un mundo abismado en lo cotidiano; frágil pero no intangible, sutil pero concreto, revelado al calor de las primeras observaciones sistemáticas realizadas en un microscopio de treinta aumentos: “merced a los microscopios [puntualiza el autor], nada hay tan pequeño que escape a nuestro examen, con lo que todo un nuevo mundo visible se revela al entendimiento”.⁴⁰ Francis Bacon había anotado, en el año 1620, que “esas lentes recientemente descubiertas [...] muestran las minucias latentes e invisibles de los cuerpos, así como sus movimientos y estructuras ocultas”.⁴¹ Creo que la reflexión de Hooke, a resultas del asombroso universo miniaturizado intuido en los intersticios de lo cotidiano, arroja una metáfora para pensar autores que, como Acosta, transitan los márgenes.

Robert Hooke, en *Micrografía*, pone en práctica un modelo experimental, de corte baconiano, que enfatiza el valor de lo visual y lo material frente al hermetismo especulativo de la escolástica. Hooke realiza una observación minuciosa de la realidad microscópica, la describe al detalle, para validar empíricamente el argumento del diseño inteligente. En lo que respecta a los seres vivos, según Hooke, hay ejemplares diminutos “con el diseño de sus dispositivos tan alejado del alcance de nuestra vista, que cuanto más aumentamos el objeto más excelencias y misterios aparecen, y más descubrimos la imperfección de nuestros sentidos y la omnipotencia e infinita perfección del Creador”.⁴² Creo que el valor de este oxímoron –de lo que nos parece un oxímoron hoy día, si admitimos la no compatibilidad entre ciencia y religión, lo cual es discutible– reside en su capacidad de poner en

39 José de Acosta, *Historia natural*, 283.

40 Robert Hooke, *Micrografía* (Madrid: Alfaguara, 1989), 124.

41 Francis Bacon, *La gran Restauración (Novum Organum)* (Madrid: Tecnos, 2011), 305.

42 Robert Hooke, *Micrografía*, 170.

juego distintos marcos de conocimiento, en el plano formal y procedimental, antitéticos en principio, pero que dan cuenta de las limitaciones filosóficas de estos autores, de la magnitud de sus desafíos y de la periferia que habitan.

Acosta fue, como Robert Hooke, un autor que rompe sin romper, que trata de repensar lo real desde otros cauces, ficcionándolo en algún punto, pero sin desbordar los modelos legados por la tradición. La potencia de su pensamiento se nutre, en conclusión, de los límites.

Bibliografía

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Bacon, Francis. *La gran Restauración (Novum Organum)*. Madrid: Tecnos, 2011.
- Darwin, Charles. *Autobiografía. Selección de Francis Darwin*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia de la Lengua- Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853.
- García Bacca, Juan David. *Antropología filosófica contemporánea: diez conferencias*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Gil Olcina, Antonio, y Jorge Olcina Cantos. *Tratado de climatología*. Alicante: Publicacions de la Universitat d' Alacant, 2017.
- Hooke, Robert. *Micrografía*. Madrid: Alfaguara, 1989.
- J. Bowler, Peter y Iwan Rhys Morus. *Panorama general de la ciencia moderna*. Barcelona: Crítica, 2007.
- Koyé, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

- Lacan, Jaques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos 1*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Lain Entralgo, Pedro. “Fernández de Oviedo ante la naturaleza del Nuevo Mundo”. En *Sesión de apertura del curso académico 1978-1979*, 27-46. Madrid: Instituto de España, 1979.
- Lamarck, Jean Baptiste. *Filosofía zoológica*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1986.
- León, Cieza de. *Crónica del Perú*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1995.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Medellín: Editorial π, 2006.
- Pino Díaz, Fermín del. “Contribución del padre Acosta a la constitución de la etnología. Su evolucionismo”. En *El científico español ante su historia: la ciencia en España entre 1750-1850: I Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*, coordinado por Santiago Gama Pons, 481-518. Madrid: Diputación provincial de Madrid, 1978.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Rayo Verde Editorial, 2016.
- Salavert Fabiani, Vicente L. “La cultura científica y técnica en la España de los siglos XVI y XVII”, *Bulletin Hispanique* 97, nº 1 (1995): 233-259.
- Sequeiros, Leandro. “Tres precursores del paradigma darwinista: José de Acosta (1540-1600), Athanasius Kircher (1601-1680) y Félix de Azara (1742-1821)”. *Pensamiento* 65, nº 246 (2009): 1059-1076.
- Sequeiros, Leandro, y Francisco Pelayo. *Nicolás Steno, los estratos y el Diluvio Universal*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales de los incas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1944.

Carlos GÁMEZ PÉREZ

Universidad de Navarra

cgamez@unav.es

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-3512-7680>

Juan Francisco CAMPO ECHEVARRÍA

Càtedra del Dr. Bofill, Universitat de Girona

juanfcampo@hotmail.com

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-9543-8803>

Recibido: 31/03/2019 - Aceptado: 10/07/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Gámez Pérez, Carlos y Juan Francisco Campo Echevarría. "La trilogía científica de John Banville: un mapeado del cambio de episteme a través de la literatura".

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, n° 6 (2019): 245-264.

<https://doi.org/10.25185/6.10>

La trilogía científica de John Banville: un mapeado del cambio de episteme a través de la literatura

Resumen: El artículo muestra el poder de la trilogía de John Banville: *Doctor Copernicus*, *Kepler* y *The Newton Letter*, dedicada a la revolución científica, para analizar procesos epistemológicos complejos en la historia de las ideas, como son el paso de la episteme renacentista a la ilustrada, las dificultades epistemológicas de la historiografía para reconstruir el pasado de forma fiable y convertirse en una ciencia dura, o el problema del innatismo, que enfrentó a Isaac Newton con Thomas Hobbes. Todos los razonamientos aquí expuestos se sustentan en los textos literarios del escritor irlandés.

Palabras clave: revolución científica, literatura, John Banville, epistemología, episteme, innatismo.

John Banville's Scientific Trilogy: An Mapping of Episteme Change through Literature

Resumen: The paper shows the power of John Banville's trilogy, *Doctor Copernicus*, *Kepler* y *The Newton Letter*, focused on the scientific revolution, to analyze epistemologic processes. It is especially interested in some samples of famous epistemologic complex processes in the history of ideas: a) the epistemic transition from the Early Modern Period to Enlightenment; b) the epistemologic issues of historiography to rebuild the past with confidence, becoming a hard science; c) the controversy around innatism, which involved sir Isaac Newton and Thomas Hobbes. All reasoning developed in the paper is based on Banville's trilogy.

Palabras clave: scientific revolution, literature, John Banville, epistemology, episteme, innatism.

A trilogia científica de John Banville: A mapeamento da mudança episteme através da literatura

Resumen: O artigo mostra o poder da trilogia de John Banville: *Doctor Copernicus*, *Kepler* y *The Newton Letter*, dedicada a revolução científica, para analisar processos epistemológicos complexos na história das ideias, como são o passo da episteme renascentista à ilustrada, as dificuldades epistemológicas da historiografia para reconstruir o passado de forma fiável y converter-se em uma ciência consistente, ou o problema do inatismo, que enfrentou Isaac Newton com Thomas Hobbes. Todos os raciocínios aqui expostos sustentam-se nos textos literários do escritor irlandês.

Palabras clave: revolução científica, literatura, John Banville, epistemologia, episteme, inatismo.

Introducción

En este artículo queremos describir los elementos epistemológicos que encierra la trilogía sobre la revolución científica desarrollada por John Banville (Wexford, Irlanda, 1945), a partir de las obras *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler*: (1981) y *The Newton Letter: An Interlude* (1982).¹ El objetivo principal del texto consiste en mostrar las oportunidades que la literatura otorga para narrar procesos epistemológicos notablemente complejos en la historia de la humanidad.²

Para situar el marco teórico, cabría hacerse una serie de preguntas: ¿Cómo se describe un cambio epistemológico? ¿Es posible determinar si este ha tenido lugar o no? Estas cuestiones son pertinentes para comprender la intención del autor a la hora de plantearse una trilogía que bucea en la vida de protagonistas en la historia de la revolución científica.³ Para responderlas utilizaré un marco de naturaleza epistemológica; en consecuencia, echo mano de la noción de episteme desarrollada por Foucault.⁴ En una primera aproximación, se define una episteme como un período concreto de tiempo en el que el conjunto de las relaciones que apoyan la autoridad del conocimiento puede describirse mediante un proceso general. Desde nuestro punto de vista, y bajo la influencia de Foucault, una episteme es el *a priori* histórico que sustenta el conocimiento y sus discursos y establece las condiciones de sus posibilidades en una época particular. Foucault desarrolla su epistemología de una forma cronológica: inicia su recorrido con la episteme de la similitud en el Renacimiento, proceso que se basa en la forma en que el lenguaje relaciona las palabras con los símbolos que marcan los objetos. Continúa con la representación en la episteme de la Ilustración, proceso que clasifica a todos los elementos según principios de orden y medida, según postula George Yúdice en *The Expediency of Culture*⁵. Finalmente, la historicidad preside la episteme moderna; a partir de este proceso se pretende determinar las fuerzas ocultas que rigen la realidad.

1 Las tres obras tienen traducción en castellano, pero a la hora de citarlas, aquí se utilizará su versión en inglés para evitar erróneas interpretaciones.

2 Este escrito se inscribe en el proyecto de la Càtedra del Dr. Bofill de Ciències y Humanitats, adscrita a la Universitat de Girona.

3 Que este sea un proceso histórico complejo y para nada lineal (Westman), no implica que no incluya un cambio en la epistemología occidental del período, que es lo que verdaderamente interesa en este artículo, junto con la naturaleza de la investigación historiográfica.

4 Carlos Gámez, *Las ciencias y las letras* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2018), 15-16.

5 Ver: George Yúdice, *The expediency of culture* (Durham & London: Duke UP, 2003), 30.

Dada la generalidad de una episteme, se requiere completar este término teórico con una estructura metodológica útil. Como consecuencia, estructuramos una episteme en tres niveles: en primer orden, la categoría fundamental, que es la del concepto que identifica el proceso que prevalece en la episteme y la define. Se trata del proceso que domina la constitución del sistema general de conocimiento en una época concreta, y que debe ser distinto al anterior. Más adelante se darán ejemplos, pero una muestra paradigmática es el concepto de similitud que, según Foucault,⁶ es el proceso que rige la episteme que existe en el Renacimiento europeo. En segundo orden, las técnicas que se desarrollan en la episteme; estas no son más que métodos (o técnicas discursivas) para la obtención de conocimiento. Y finalmente, en tercer orden, la visión del mundo relacionada con una episteme en particular. La visión del mundo es un término muy general, que puede englobar muchas cosas, y que resulta conflictivo, pero que puede servir como una síntesis de un proceso de cambio. Lo identificaremos con el *zeitgeist* de un período histórico, que relaciona el proceso principal de la episteme (primera categoría) con otras ideas importantes que conforman la visión que se tiene del mundo en ese momento.

El paso de una episteme a otra puede dar lugar a problemas conceptuales. El principal es la noción de inconmensurabilidad entre lo que Thomas Kuhn define como “paradigmas de conocimiento”. Para Kuhn, los paradigmas los constituyen los problemas legítimos, los métodos y los logros de un campo de investigación científica específico.⁷ Según Kuhn, dos paradigmas rivales que compiten en el mismo período de tiempo son inconmensurables. Es decir, los miembros de un paradigma no pueden entender el marco conceptual, la terminología y los resultados del paradigma rival.

Desde el punto de vista de las epistemes, según Foucault solo existe una única episteme en una época dada.⁸ En este sentido, en el esquema de Foucault no hay lugar para la inconmensurabilidad porque no existen epistemes en competencia. Foucault concibe las discontinuidades como un espacio donde el orden se ha roto.⁹ Imagina el desarrollo epistemológico como una función matemática lineal que puede sufrir cambios radicales, pero de la que existe solo una imagen en un período determinado de tiempo. Este trabajo tratará de detectar algunas de esas discontinuidades en la obra literaria de Banville.

6 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968), 26.

7 Thomas S. Kuhn, *The structure of scientific revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1970), 10.

8 Foucault, *Las palabras y las cosas*, 166.

9 Foucault, *Las palabras y las cosas*, 260.

Para nosotros, lo más importante serán las técnicas en las que se basan las prácticas discursivas que menciona Foucault en *La arqueología del saber*.

Por otra parte, dado el carácter reflexivo del último de los libros de la trilogía, que rompe con la narración meramente histórica de las dos primeras entregas, debemos ampliar nuestro marco teórico tanto a los elementos epistemológicos que determinan la naturaleza científica de un campo de estudio como a las bases que dieron lugar al innatismo, presente de manera intrínseca en la tercera entrega. Para ello, y para ser coherentes con el marco teórico del apartado: «*La descripción del cambio: el cambio epistémico en la ciencia europea a partir de la obra literaria de Banville*», volvemos a elegir a Foucault. En la introducción de *La arqueología del saber*,¹⁰ el pensador francés postula una nueva historiografía, en donde no son los documentos los que crean la historia, sino que es la historia la que transforma los documentos en monumentos de su discurso.¹¹ Este giro tiene cuatro consecuencias: la primera es la proliferación de discontinuidades en la historia de las ideas,¹² que resulta coherente con el corpus teórico de Foucault, porque pertenece a la tradición de las revoluciones en la historia de las ideas que ha expresado en las discontinuidades entre epistemes, y que comparte Kuhn. La segunda está asociada a la primera: afirma que la noción de discontinuidad toma un rol más importante.¹³ La tercera es la imposibilidad de construir una historia total.¹⁴ Y la cuarta revela las dificultades metodológicas que este punto de vista conlleva, todas relacionadas con el corpus y la elección del archivo que se va a utilizar.¹⁵

10 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1979), 3-29.

11 Foucault, *La arqueología del saber*, 10.

12 Foucault, *La arqueología del saber*, 11.

13 Foucault, *La arqueología del saber*, 13.

14 Foucault, *La arqueología del saber*, 15.

15 Foucault, *La arqueología del saber*, 17.

La obra literaria

El prestigio literario de Banville está fuera de toda duda, especialmente, en el ámbito de la crítica comercial, como demuestra la larga lista de premios que ha recibido su obra¹⁶. Sin embargo, como afirma Canon-Roger,¹⁷ la figura de Banville se presenta aislada en el panorama literario posmoderno irlandés — movimiento al que pertenecería según los críticos—, entre otras cosas, por la ausencia de una representación realista contemporánea de Irlanda en su obra.

En este sentido, la «Trilogía de las Revoluciones» se enmarca dentro de esta singularidad, dada su implicancia con el pensamiento científico en la obra del irlandés. Como muy bien apunta Canon-Roger, la mayor parte de la obra de Banville es de corte autobiográfico e íntimo.¹⁸ En esta clasificación se podría incluir *The Newton Letter*. Tan solo *Long Lankin* (1970), *Doctor Copernicus* y *Kepler* no pueden ser consideradas autobiografías noveladas o autoficciones.¹⁹ Y el primero de los tres títulos consiste en una colección de relatos.

Este carácter diferente de la «Trilogía de las Revoluciones» ha dado lugar a un tratamiento especial de esta parte de la obra de Banville. Joakim Wrethed, en *Oases of Air*, ensaya un análisis fenomenológico de la trilogía científica de Banville, incorporando *Mefisto* (1986) al análisis. Wrethed se basa en la relación de estas novelas con el aire y pone en evidencia la relación del lenguaje con la naturaleza y el problema de la representación en estas novelas.²⁰ Precisamente, es esa naturaleza específica de los libros que conforman la «Trilogía de las Revoluciones» lo que posibilita nuestro análisis literario, hibridado con discursos epistemológicos, historiográficos y científicos.

La trilogía sobre la astronomía moderna que compone Banville se inicia con *Doctor Copernicus*, traducido al castellano como *Copérnico* (Edhasa, 1984). Fascinado por la cosmología, aunque ocultará sus pensamientos para no entrar en conflicto con sus profesores, con excepción de Adalbert Brudzewski a quien confiesa un incipiente heliocentrismo. Será entonces cuando estudiará

16 Premio Booker con *The sea* (2005), del que fue finalista con *The Book of Evidence* (1989), y la del premio Franz Kafka en 2011 al conjunto de su obra.

17 Françoise Canon-Roger. «L'oeuvre de John Banville: une révolution de l'intérieur», *Études irlandaises*, Hors-Série (1996), 27.

18 Mark O'Donnell habla de una narrativa narcisista: *John Banville's narcissistic fictions: the spectral self* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013).

19 Canon-Roger. «L'oeuvre de John Banville : une révolution de l'intérieur», 30.

20 Joakim Wrethed. *Oases of air: A phenomenological study of John Banville's science tetralogy*. (Stockholm: Stockholm University, 2006), 13 y 17.

las teorías astronómicas de Ptolomeo y su obra cumbre: el *Almagesto*. Es en su estancia en Italia, muy importante, primero en Bolonia y después en Padua, donde Copérnico aprende a incorporar valores estéticos a sus teorías matemáticas. El lento emerger de nuevas formas de conocimiento es el fenómeno protagonista de la última parte del libro, cuando Nicolás ha retornado a Polonia junto a su tío. El mismo Copérnico contribuirá a este conocimiento con el perfeccionamiento de sus teorías y la elaboración del *De revolutionibus orbium coelestium*, con la ayuda del joven Rheticus, que en la novela se muestra como un narrador no fiable.

La trilogía de las revoluciones continúa con *Kepler* que, además de contener una serie de subtramas, se concentra principalmente en el proceso intelectual de un científico desde una ciencia idealizada que convive con la magia, los procesos cabalísticos y la astrología, hasta otra ciencia que utiliza la modelización matemática para describir fenómenos concretos, como la descripción de la órbita de Marte alrededor del Sol, que es el episodio que estructura todo el libro. Este proceso de descubrimiento se fundamenta principalmente en la contrastación empírica para dirimir qué enunciados son verdaderos y cuáles se deben desechar. Ese tránsito se describe a partir de la relación de Kepler con el judío Winckleman, un neoplatónico conocedor de la cábala que desaparece al final de la narración. En paralelo, Kepler descubre las tres leyes que le hicieron famoso y se deja entrever su férrea competencia con Galileo Galilei. Toda la narración se enmarca en un contexto de constante cambio sociopolítico, que lleva a Kepler a convertirse en un astrónomo de corte.

En la última novela de esta trilogía, *The Newton Letter: An Interlude*, John Banville relata el retiro campestre de un profesor que huye de la mediocridad de la vida universitaria, inmerso como está en una crisis emocional. Este profesor había dedicado los últimos años de su investigación a redactar una biografía sobre Isaac Newton, pero se ve incapaz de finalizar el proyecto, lo que conlleva una frustración que arrastra en su retiro.

El paralelismo con el extraño episodio en que Newton, durante el verano de 1693, estuvo al borde del colapso mental, resulta evidente: la carta, fechada el 16 de septiembre de 1693 y dirigida a John Locke, confusa y apenas inteligible, muestra el evidente deterioro de quien la suscribe. Sin embargo, al estudioso

le parece esencial esclarecer este suceso: «The letter seemed to me now to lie at the centre of my work, perhaps of Newton's too».²¹

En esta huida-retiro, el profesor se encuentra con una familia disfuncional: los Lawless (Otilie, Charlotte, Michael y Edward). La selección del apellido familiar supone toda una declaración de intenciones, pues quien malgastó su tiempo en el estudio de las leyes del universo (o de quien las buscó con determinación y ahínco), encontrará un espacio en que esas leyes no rigen y lo impredecible, el amor, el sexo, la enfermedad, la muerte, la incompreensión, las relaciones familiares con sus oscuros secretos y sus comportamientos ilógicos, envuelven al protagonista en un impensable torrente de vida.

La descripción del cambio: el cambio epistémico en la ciencia europea a partir de la obra literaria de Banville

Según Foucault, Kuhn y Timothy Reiss,²² en la Europa del siglo XVII tuvo lugar un cambio epistemológico que emplazó al pensamiento científico, con sus promesas de cambio y cierta esperanza en el futuro, hacia el centro del debate intelectual. Esa transición se puede rastrear a la perfección en los nexos y las separaciones que existen entre los dos primeros volúmenes de la trilogía de Banville: *Doctor Copernicus* y *Kepler*.

Si atendemos al concepto de “episteme” de Michel Foucault y las consideramos categorías válidas para analizar las variantes epistemológicas del período histórico que surge en Europa a partir del Renacimiento, el dinero es un ejemplo paradigmático. En la primera episteme, la del Renacimiento, la similitud entre el objeto y lo que simboliza es el proceso dominante. Se ha documentado la relación de similitud que existe entre las monedas de metales preciosos (Kaske y Clark lo certifican en el prólogo de su edición de la obra de Marsilio Ficino),²³ como el oro y la plata, y los astros, que en la cosmología renacentista simbolizaban la perfección celestial y la deidad. Esta conexión entre lo terrenal y lo divino, aunque los cuerpos celestiales sean superiores, resulta fundamental para sustentar el valor simbólico de las monedas.

La relación cambia con la llegada de la episteme de la Ilustración, que Foucault define como el período clásico. Ahí el proceso fundamental es la representación. Lo que se escribe en un documento oficial es la verdad, no una simbolización de ella. Para ejemplo, la magna obra enciclopédica.

21 John Banville, *The Newton letter* (Londres: Picador, 1999), 58.

22 Foucault, *Las palabras y las cosas*; Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*; Timothy Reiss, *The discourse of modernism* (Ithaca: Cornell UP, 1982).

23 Marsilio Ficino, *Three books on life* (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002), 37.

Entonces el billete se convierte en el soporte idóneo para el dinero. La cantidad representada en el papel es la cantidad real. La efigie de los símbolos fundacionales del estado-nación aparece en el billete para garantizarlo, junto a la institución que lo emite. Lo que pretende el autor irlandés es describir el surgimiento de la episteme de la similitud y su enfrentamiento con la episteme de la representación.

Cabe decir que Banville comete errores de tipo presentista al representar históricamente el comercio, como en la cita: «Coins, you see, are only for poor people, simple people, and for little boys. They are only a kind of picture of the real thing, but the real thing itself you cannot see, nor put in your pocket, and it does not jingle».²⁴ Sin embargo, el peso del comercio y la figura del dinero ejemplifican a la perfección las transiciones que quiere narrar el autor en los dos primeros libros de su trilogía.

Existe una primera estrategia de contextualización basada en una serie de elementos que acompañan e ilustran los cambios. Uno de esos elementos es la descripción y transformación de los estudios universitarios. La vida de Copérnico, reflejada en *Doctor Copernicus*, demuestra que en el siglo XVI el estudio académico se centraba sobre todo en sistemas clásicos, como el *trivium* (lógica, gramática y retórica) o el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría de la música). Se trata de un sistema universitario heredado de la tradición escolástica medieval, y que la episteme de la similitud va a transformar. Son unos estudios especialmente dedicados a la medicina, las leyes y la teología (solo se podía ser doctor en Derecho Canónico). Existía, además, una relación directa entre astronomía y medicina, como era el caso de la astrología, de una importancia fundamental para conocer la salud del paciente. Con posterioridad, con la emergencia de la episteme de la similitud y de las disciplinas científicas tiene lugar una reforma muy importante,²⁵ de la que es protagonista Rheticus (1514-1574), catedrático de una nueva y emergente especialidad: matemáticas y astronomía en Wittenberg. Es su mentor: Philipp Melanchthon (1497-1560), curiosamente contrario al heliocentrismo, quien reformará la universidad en Alemania. Por su parte, tanto Kepler, como Michael Maestlin, su maestro, lo hicieron en Tübingen. Con posterioridad sucederá en Francia y en los colegios jesuitas. En uno de

24 John Banville, *Doctor Copernicus* (Londres: Picador, 1976), 15. El autor comete otro error histórico cuando menciona el maíz que el niño Nicolás contempla en el almacén de su padre (17), y al que aún no le ha dado tiempo de llegar desde el Nuevo Continente, pues cabe recordar que Copérnico nació en 1473.

25 Robert S. Westman, "The astronomer's role in the sixteenth-century: a preliminary survey", *History of Science* 18 (1980): 127-133.

ellos enseñará Galileo Galilei (1564-1642). En el seno de esa reforma, los saberes técnicos, las matemáticas y la astronomía alcanzarán un prestigio desconocido hasta entonces y prepararán el camino para la llegada de la episteme de la representación.

Otra estrategia referente al contexto es la utilización del panteísmo. En el primero de los libros se muestra a Nicolás Copérnico como un panteísta en diversos pasajes: como cuando el niño Copérnico descubre un árbol;²⁶ y también, camino a Italia, cuando pasea por los campos cercanos al monasterio de montaña²⁷. Esa conexión con la naturaleza y las fuerzas que la rigen va a estar presente en toda la narración. En *Kepler*, por ejemplo, Banville presenta inicialmente al astrónomo alemán como alguien que contempla una visión panteísta del mundo, y de ahí su idea inicial del sistema solar, platonista, que dará lugar a su primera obra científica: el *Mysterium Cosmographicum*. Así se observa en la frase: «everything is regulated according to the eternal laws of geometry, which is one amp; eternal, a reflection of the mind of God».²⁸ Sin embargo, una vez consigue describir completamente la órbita de Marte, Kepler se siente orgulloso de haber fundado una «nueva astronomía». Pero hay algo más, también expresa sus convicciones de que la visión panteísta de Pitágoras (e, incluso, de Copérnico) debe ser substituida por una visión mecanicista, que es la que va a presidir la empresa científica de la modernidad.²⁹

Aunque existen menciones al mecanicismo en *Doctor Copernicus*, es en *Kepler* donde esta visión de la naturaleza toma un papel central. El personaje de Kepler transita, desde la similitud y la idealización en su primer escrito, al uso de modelos para describir matemáticamente fenómenos concretos.

Como complemento de estas estrategias argumentales de contexto, Banville utiliza una técnica literaria más directa para presentar los problemas epistemológicos que pretende mostrar a partir de una visión dialéctica. Básicamente, se observan dos tensiones epistemológicas en los primeros libros de la trilogía: en primer lugar, la emergencia de la episteme renacentista; y en segundo, el paso de esa episteme de la similitud a la de la representación. La primera se retrata en el primer libro, la segunda en *Kepler*.

En *Doctor Copernicus* la emergencia de la similitud se refleja a través de la imagen del movimiento de los astros, central en la teoría ptolemaica del

26 Banville, *Doctor Copernicus*, 1.

27 Banville, *Doctor Copernicus*, 59.

28 Banville, *Kepler*, 214.

29 Banville, *Kepler*, 170-171.

sistema solar. Esta se presenta como una serie imaginaria de ruedas dentro de ruedas que eran las que hacían mover los planetas³⁰. Pero no es hasta que llega a Italia, cuando a sus ideas técnicas sobre la astronomía une elementos estéticos como la sencillez, la armonía, o la unicidad que postulaban los gnósticos,³¹ que van a llevarle a tratar de resolver la estructura del sistema solar desde unos presupuestos de sencillez.

Por su parte, el proceso de cambio de la episteme de la similitud a la de la representación y los problemas epistemológicos que genera se sintetiza en *Kepler* a partir de la construcción del personaje del matemático alemán. Al inicio del libro, Kepler está interesado por los cálculos cabalísticos, y es permeable a los conocimientos validados por la episteme de la similitud como la magia natural. Se interesa por los conocimientos de Nostradamus, Paracelso y los clásicos griegos a consecuencia de sus conversaciones con el judío Wincklemann, y así entra en contacto con las teorías pitagóricas.³² Precisamente, con la desaparición de la figura del judío al final de la novela, Banville parece querer indicar que desaparece una forma de pensar. Pero la resolución del problema de la órbita de Marte a partir de una descripción matemática del movimiento del astro, sustentada en relaciones geométricas, y que da lugar a las tres leyes conocidas en la actualidad con el nombre de leyes de Kepler, cambia por completo la perspectiva del astrónomo alemán. En dicho proceso, Kepler debe solventar varios problemas epistemológicos, como el que considera que las órbitas de los planetas deben ser circulares -que acaba resolviendo con elipses- o el de la velocidad de los astros, constante desde la perspectiva ptolemaica, que resuelve con la segunda ley. Es a través de esta resolución de problemas, como acaba obteniendo una descripción matemática de la naturaleza —sintetizada en la órbita de Marte— que él cree verdadera.

El carácter dialéctico que utiliza Banville para presentar estos problemas se observa por la preferencia del narrador a la hora de representar la tensión que provocan estos problemas epistemológicos a partir de escenas de discusiones. Sus personajes discuten, confrontan sus argumentos con los de otros y participan del debate. La conflictividad producida con la emergencia de la episteme de la similitud se hace patente en la discusión que el joven Copérnico tiene con el maestro Brudzewski, cuando debaten sobre sistemas del mundo.

30 Banville, *Doctor Copernicus*, 34.

31 Banville, *Doctor Copernicus*, 72.

32 Banville, *Kepler*, 82.

Brudzewski defiende que Tierra y cielos son de naturaleza diferente, y que se deben salvar las apariencias de los fenómenos, mientras Copérnico respalda la idea de que el hombre es la medida de todas las cosas, defendida por Paracelso, y la necesidad de pruebas que justifiquen las teorías. De la misma forma, Kepler se enfrenta con su maestro, Maestlin, al que critica por escolástico y por no tratar de buscar la verdad a partir del lenguaje matemático.³³ Dado que no podemos saber si estas discusiones tuvieron lugar ni en qué términos, se trata de la intencionalidad del autor al transmitirnos su mensaje.

Pero, sin duda, a partir de su representación en los dos primeros libros de la trilogía, es el conflicto epistemológico que genera la astrología lo que mejor refleja, tanto la emergencia de la episteme de la similitud, como el cambio de prácticas que orilla a la astrología e inicia la discontinuidad que dará lugar a la episteme clásica.

Al respecto, resulta necesario señalar su rigen en Egipto y Mesopotamia. Pero tiene un resurgimiento entre la Baja Edad Media y el Renacimiento, donde convivió con la astronomía. Esto se debió, en buena medida, a que formaban parte de la episteme de la similitud. Se trata de una analogía, una de las cuatro construcciones discursivas con las que, según Foucault, se organiza la episteme de la similitud: conveniencia (*convenientia*), emulación (*aemulatio*), analogía y simpatía.³⁴ Como han demostrado algunos estudiosos, la obra científica de Kepler también está plagada de analogías,³⁵ muestra de que la carrera científica de Kepler se inicia en el seno de la episteme de la similitud, aunque a lo largo de su vida se muestre contrario a las analogías producidas por los alquimistas y los herméticos.³⁶ El astrónomo alemán encuentra una sorprendente similitud en el momento en que traza las conexiones que le permitirán elaborar el *Mysterium*, en su etapa noeplatónica.³⁷ En este caso, nos encontramos frente a una *aemulatio*. Se trata de ejercicios de similitud que dotan de autoridad a ciertas prácticas en la episteme del mismo nombre, y que demuestran que esa es la visión del mundo al inicio de las investigaciones que

33 Banville, *Kepler*, 79.

34 Foucault, *Las palabras y las cosas*, 26-32.

35 Dedre Gentner, Sarah Brem, Ron Ferguson, Philip Wolff, Arthur B. Markman y Ken Borfus. "Analogy and Creativity in the Works of Johannes Kepler", en *Creative thought: an investigation of conceptual structures and processes* (Washington, D.C.: American Psychological Association, 1997).

36 Gentner et al. "Analogy and creativity in the works of Johannes Kepler", 438-9.

37 Banville, *Kepler*, 47-48.

va a realizar Kepler.³⁸ En esta episteme la astrología es un discurso prestigiado, mientras que en la Alta Edad Media era una práctica perseguida, sinónimo de que algo ha sucedido en el ámbito epistemológico durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. Pero en la episteme de la representación, estas técnicas tendrán serias dificultades para ser legitimadas porque no existe un lenguaje conciso que permita representar el contenido de ese conocimiento.

Luca Gaurico (1475-1558) es el personaje que representa el prestigio de la astrología en la época en que Copérnico vivía en Padua. Gaurico había predicho con 14 años el ascenso al solio pontificio de León X, miembro de la familia Medici. También predijo el pontificado de Pablo III. De este último también adivinó la causa de la enfermedad que produjo su muerte, acertando en el día de su fallecimiento. También parece haber vaticinado, de forma más o menos exacta, la causa de la muerte del rey Enrique II de Francia. Y encontró una conexión entre la fecha de nacimiento de Martín Lutero y los convulsos acontecimientos que sucederían en su vida. Por eso, cuando en la novela afirma que César Borgia no alcanzaría el papado, todos lo dan por cierto.³⁹

La visión del mundo de la episteme de la similitud se debe, en buena medida, al peso intelectual que tuvo el neoplatonismo en la época, que actuó como un *zeitgeist*. Banville pinta a Copérnico como alguien puramente platónico. Aprende las matemáticas de una forma platónica. Ese conocimiento ya está en su mente y simplemente lo redescubre, como los neoplatónicos creen redescubrir las ideas que subyacen en su mente cuando abandonan la caverna y son capaces de ver los objetos a la luz real del conocimiento. Cabe recalcar la relación que los astrónomos trazan continuamente entre la astronomía y la música. Nos referimos, en concreto, a la denominada música de las esferas que conforman el universo, una imagen platónica.⁴⁰

Aunque el personaje de Copérnico que se perfila en la primera obra de la trilogía piensa que la astronomía es competente por sí misma,⁴¹ que no necesita de más autoridad que la que le otorgan sus cálculos, y eso se observa claramente en su negativa a incluir el prólogo de Osiander —que sugiere que el método de Copérnico es bueno para salvar las apariencias pero no

38 Con posterioridad, en el texto de Gentner et al., se muestra como Kepler pasa a utilizar analogías y argumentos de corte mecanicista para considerar el tiempo y el movimiento, frente a los más neoplatónicos que utiliza al principio. “Analogy and creativity in the works of Johannes Kepler”, 421.

39 Banville, *Doctor Copernicus*, 69.

40 Banville, *Doctor Copernicus*, 213.

41 Banville, *Doctor Copernicus*, 105.

para describir la realidad—,⁴² en otros momentos está mucho más influido por el contexto y los discursos de la episteme de la similitud, que no está dominada aún por el contraste empírico. Eso se observa en otra controversia, por ejemplo: las discusiones del astrónomo polaco con Rheticus, su joven discípulo.⁴³ A ello cabe añadir la influencia del contexto en la formación de la personalidad de Copérnico. En aquella época, la profesión de médico era más prestigiosa y estaba mejor remunerada, por cuanto muchos astrónomos, como el mismo Copérnico, decidieron cultivar la profesión en un momento en que las barreras entre disciplinas no eran tan evidentes. El prestigio de teóricos como Marsilio Ficino o Pico della Mirandola llevó a muchos médicos a trabajar con cartas astrales y otras herramientas de la astrología para conocer el estado de sus pacientes, y estos cálculos matemáticos, sobre todo de posiciones de los planetas, influyeron en la misma ciencia astronómica, incluyéndose en el corpus de medidas, permitiendo mejores modelizaciones futuras del Sistema Solar.⁴⁴ El mismo Nicolás Copérnico acudirá a la astrología en su intento de curar los males de Rheticus, apelando a Marsilio Ficino (1433-1499).⁴⁵

Será Kepler quien se enfrentará de una forma evidente con la astrología, como parece desprenderse de la correspondencia que maneja Banville: «I consider astrology a political more than a prophetic tool, and that one should take care, not only that it be banished from the senate, but from the heads of those who would advise the Emperor in his best interests».⁴⁶ La llega a considerar una pseudociencia;⁴⁷ y fueron ciertas sus disputas con los astrólogos, como se extrae de su carta a Röslin,⁴⁸ aunque él mismo había tenido que elaborar cartas astrales para subsistir.⁴⁹

Así, es el conflicto de Kepler con la astrología, y su cambio de posicionamiento desde el neoplatonismo hasta el mecanicismo lo que ilustra la segunda transformación epistémica mencionada, de la similitud a la representación como proceso principal. El proceso de transformación del

42 Banville, *Doctor Copernicus*, 274-276.

43 Banville, *Doctor Copernicus*, 243-244.

44 Westman, "The astronomer's role in the sixteenth-century: A preliminary survey", 131.

45 Banville, *Doctor Copernicus*, 206.

46 Banville, *Kepler*, 173-174.

47 Banville, *Kepler*, 178-180.

48 Banville, *Kepler*, 219-221.

49 Banville, *Kepler*, 42-43.

pensamiento de Kepler se monitoriza especialmente en la IV parte del libro, con la resolución del problema de la órbita de Marte.⁵⁰

Es a través de su gusto por la geometría como, según Banville, Kepler inicia la transformación de su pensamiento.⁵¹ La influencia de la geometría, que le permitirá construir modelos astronómicos para Marte, combinada con la contrastación de las mediciones empíricas obtenidas por su director, Tycho Brahe, es la catálisis con la que consigue avanzar en el campo epistemológico hasta los discursos de la representación, iniciando una nueva episteme en donde la relación entre modelo matemático y contrastación empírica será fundamental.⁵² «The Tychonic tables will be the foundation of a new science of the sky. Herr Brahe is a great and diligent observer. The material he has amassed is a priceless treasure».⁵³ Hasta el punto de abandonar toda interpretación mística, sustituyéndola en exclusiva por interpretaciones matemáticas: «No effects of this magic extend into the world. The real mystery amp; miracle is not that numbers have an effect upon things (which they do not!), but that they can express the nature of things; that the world, vast amp; various amp; seemingly ruled by chance, is amenable in its basic laws to the rigorous precision amp; order of mathematics».⁵⁴

Para ello, y como ilustra Banville en la resolución del problema de la órbita de Marte, Kepler utiliza otras técnicas discursivas. En concreto, hace servir modelos matemático-geométricos que contrasta con los datos empíricos de Brahe. Esta es una técnica discursiva propia de la episteme de la representación, que utiliza la matemática como la descripción exacta del movimiento cinemático de los cuerpos celestes, tal como pretende Kepler con la órbita de Marte, de la misma forma que el billete indica de forma verdadera su valor en el papel de forma escrita. El astrónomo alemán cree haber topado con la verdad,⁵⁵ como se creyó en el núcleo de la episteme de la representación. Ya no se habla de modelos ni de salvar las apariencias, sino directamente de la verdad y de su relación con la experimentación. Y

50 Dado el trabajo de investigación histórica que realiza Banville mediante el uso de biografías de historia de la ciencia, cabe pensar que buena parte de esas cartas son originales.

51 Banville, *Kepler*, 214.

52 Este proceso se realiza en un entorno cortesano complejo, donde los científicos compiten entre ellos en busca del favor de los nobles o, en este caso, del emperador, lo que construye rivalidades, como la que Kepler desarrolla con Brahe.

53 Banville, *Kepler*, 132.

54 Banville, *Kepler*, 220-221.

55 Banville, *Kepler*, 210.

es a través de la ciencia como el personaje de Kepler cree que se construye ese conocimiento.⁵⁶

Esas técnicas conllevan una nueva visión de la armonía del universo basada en los hechos que lo alejará de las especulaciones y lo acercará a la lógica de los hechos.⁵⁷ Esto va a conllevar el apuntalamiento de la visión mecanicista del universo frente al panteísmo. La importancia que se da al lenguaje matemático para representar ese conocimiento, que Kepler compartirá con Galileo, es un nuevo *zeitgeist*, una visión del mundo nueva, una síntesis del proceso de cambio.

The Newton Letter y la epistemología de la historia

La carta de Newton es una extraña novela epistolar, ya que se dirige a un destinatario sin capacidad de lectura: Clío, musa de la historia. Desde el principio, el protagonista-narrador avisa de la imposibilidad del proyecto: «Words fails me, Clío».⁵⁸ ¿Cómo puede un profesional de la palabra, un historiador, alguien que vive por y para encontrar los vocablos adecuados, matizar mediante su uso esta o aquella idea, renunciar a expresar con exactitud su pensamiento? ¿Cómo puede renunciar a que su discurso sea inteligible, incluso para la musa que le protege? A pesar de que los hechos hayan dejado pistas claras y fidedignas para su esclarecimiento y evaluación («bloodstains in the snow»)⁵⁹ el innominado protagonista se muestra incapaz. ¿Por qué? Porque la búsqueda de respuestas se asocia a un método; un método en el que las hipótesis se postulan, se contrastan y se falsean (o verifican) en función de los resultados experimentales. La historia, o al menos un concepto positivista de la historia, aspira a situarla entre las ciencias de prestigio, aplicando este método de forma similar a como se aplica en las ciencias naturales. Sin embargo, lo que sucederá en la novela no permite elaborar hipótesis alguna y, por tanto, resulta inútil el método científico para su explicación y comprensión, entre otras cosas, porque los documentos que utiliza, las cartas, no le permiten elaborar el relato histórico que pretende. Según las concepciones historiográficas de Foucault, el narrador se ve incapaz de convertir esos documentos en monumentos. Este se siente imposibilitado para elaborar una historia total.

56 Banville, *Kepler*, 79.

57 Banville, *Kepler*, 117.

58 Banville, *The Newton letter*, 1.

59 Banville, *The Newton letter*, 1.

La subjetividad de esas cartas, de las cuáles, al final de la novela se descubre que una es inventada, se convierte en obstáculo epistemológico. A fin de cuentas, para Foucault la clave para solventar las dificultades metodológicas de la historiografía se concentra en el corpus y el archivo que se elige. Y el narrador de la tercera entrega de la trilogía no ha elegido bien el archivo, hasta el punto de que selecciona un documento falso, lo que le impediría valorar como método historiográfico.

Sir Isaac Newton, en la cumbre de su carrera (septiembre, 1693), escribió una carta a Sir John Locke. En la misiva, Newton, molesto por la presunta difamación de Locke sobre su relación con varias mujeres («to embroil him with women»),⁶⁰ acusa al filósofo de *hobbista* y en un arrebato incompresible le desea la muerte. Banville se encarga de resaltar este paralelismo en la obra, pues el protagonista también tendrá un *affaire* con varias mujeres. No obstante, el escritor irlandés muestra más interés en encontrar respuesta a esa conducta (al igual que lo intenta en su biografía el atribulado profesor): «Why else had he turned to deciphering Genesis and dabbling in alchemy? Why else did he insist again and again that science had cost him too dearly, that, given his life to live over, he would have nothing to do with physics?»⁶¹

Newton era muy celoso de sus ideas y se empeñaba en que estas prevaleciesen sobre opiniones y concepciones adversas. Sus conflictos académicos con Francis Linus (o Hall), Robert Hooke, John Flamsteed, Gottfried Wilhelm Leibniz y Johann Bernoulli fueron públicos y notorios.⁶² La acusación a Locke de *hobbista* en la carta mencionada, nos introduce en un problema capital de la epistemología de los tiempos modernos: el innatismo. Hobbes distingue entre dos tipos de conocimiento: el antepredicativo,⁶³ o saber prudencial, subjetivo, probabilístico (pues se basa en el «fantasma de la sensación») y el predicativo o científico, inseparable del lenguaje y que aspira a una certidumbre absoluta. Para el autor de *Leviatan*, todo el conocimiento humano procede de las sensaciones en último término. Esta conclusión le resultaba particularmente repugnante a Newton, entre otras razones, porque necesitaba para sus propósitos la inmutabilidad de determinados conceptos (tiempo, espacio, fuerza, movimiento): «Although time, space, place, and motion are very familiar to everyone, it must be noted that these quantities are popularly conceived solely with reference to the objects of sense perception.

60 Banville, *The Newton letter*, 11.

61 Banville, *The Newton letter*, 31.

62 Arthur Rupert Hall, *Newton versus Leibniz: from Geometry to Metaphysics* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), 431.

63 Yves Ch. Zarka, *La décision métaphysique de Hobbes. Conditions de la politique* (Paris: Vrin, 1997).

And this is the source of certain preconceptions; to eliminate them it is useful to distinguish these quantities into absolute and relative, true and apparent, mathematical and common». ⁶⁴

Banville, sensible a la importancia que el problema del innatismo cobró en la vida de Newton, enseña al lector la esencia del asunto, cuando el biógrafo escribe: «In fact, it wasn't a rat. In fact in all my time at Ferns I never saw sign of a rat. It was only the idea». ⁶⁵ Es una alusión directa al problema tratado en estas líneas: no preciso tener la experiencia sensible y perceptiva de la rata, para que mi mente conciba esta *idea*.

Si como algunos sugieren, ⁶⁶ Newton intentaba al final de su vida unificar ciencia y religión como consecuencias propias y necesarias del mismo sistema interpretativo del universo, puede que su fracaso en esa tentativa desencadenase su colapso neurológico. No olvidemos que el susodicho verano de 1693 lo dedicó Newton al estudio de los textos bíblicos (en particular, del *Libro de Job*). Cabe recordar en este sentido que en el esolio que el propio Newton introdujo en la segunda edición de sus *Principia*, su razonamiento final concluye con la discusión sobre Dios. Así, tratar a Dios a partir de los fenómenos sería una parte de la filosofía natural. ⁶⁷

Quizás, el genio de Woolsthorpe no fue capaz de cohesionar ambas ramas del saber de su tiempo (ciencia y religión) y en el interludio descubriera la complejidad de las relaciones humanas y el despropósito aparente de la vida. Por esta razón, escribe Banville: «It's just that another kind of truth has come to seem to me more urgent, although, for the mind, it is nothing». ⁶⁸

En este sentido, resulta determinante la segunda de las cartas de Newton a Locke, la carta inventada. De la misma forma, el debate en torno al innatismo y la unicidad entre ciencia y religión que provocará el colapso de Newton es una reconstrucción que el narrador es incapaz de llevar a buen puerto, porque no ha sido capaz de convertir los documentos (las cartas) en monumentos, tal como recomienda Foucault.

64 Isaac Newton, *The principia, mathematical principles of natural Philosophy* (Berkeley: University of California Press, 1999), 408.

65 Banville, *The Newton letter*, 10.

66 Betty J. T. Dobbs, *Essays on the context, nature, and influence of Isaac Newton's Theology* (Dordrecht: Kluwer Academic, 1990), 75-102.

67 Newton, *The principia, mathematical principles of natural Philosophy*, 943.

68 Banville, *The Newton letter*, 30.

Conclusiones

Según se concluye del análisis de las dos primeras obras de Banville, se puede afirmar que es a través de estrategias narrativas, como la representación del panteísmo, la descripción del contexto histórico, o la evolución que la astrología tiene en el pensamiento de los personajes, y, desde una perspectiva dialéctica, el modo en que Banville monitoriza el cambio epistemológico operado por el surgimiento de la episteme de la similitud, y el posterior cambio a lo que Foucault denomina la episteme clásica.

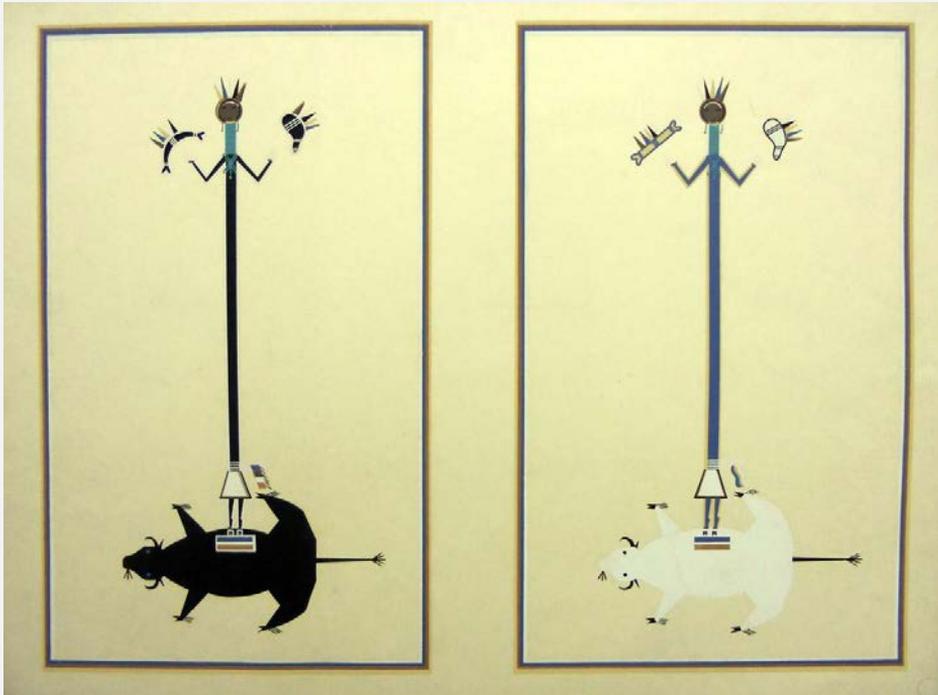
En todo momento el autor confía a sus personajes la tarea de mostrar. Son ellos los que realizan disquisiciones filosóficas en torno a la naturaleza del conocimiento científico. Son ellos los que discuten. Esa es una estrategia puramente literaria. Esto demuestra que una obra literaria bien trabada puede servir perfectamente para plasmar procesos epistemológicos como estos, que han producido páginas y páginas de bibliografía en pos de una explicación fidedigna.

Por otra parte, la naturaleza epistemológica de la historia, incluida la de la ciencia, presenta la incapacidad para alcanzar una contrastación empírica idónea. De este modo, las limitaciones que supone el archivo a la hora de elaborar el discurso histórico, quedan reflejadas al inicio de la tercera entrega de la trilogía. Ese intento frustrado por conseguir un discurso historiográfico condiciona por completo el debate en torno al innatismo, que es el mensaje que se esconde detrás del argumento de *The Newton Letter*.

Bibliografía

- Banville, John. *Doctor Copernicus*. Londres: Picador, 1976.
- Banville, John. *Kepler: a novel*. NY: Vintage, 1981.
- Banville, John. *The Newton letter*. Londres: Picador, 1999.
- Canon-Roger François. “L’oeuvre de John Banville : une révolution de l’intérieur”. *Études irlandaises*, Hors-Série (1996). Irlande : espoirs: 27-37.
- Dobbs, Betty J. T. *Essays on the context, nature, and Influence of Isaac Newton’s Theology*. Dordrecht: Kluwer Academic, 1990.

- Ficino, Marsilio. *Three books on life*. Editado por Carol V. Kaske y John R. Clark. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1979.
- Gámez, Carlos. *Las ciencias y las letras: pensamiento tecno-científico y cultura en España (1959-2016)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2018.
- Gentner, Dedre, Sarah Brem, Ron Ferguson, Philip Wolff, Arthur B. Markman y Ken Borfus. "Analogy and creativity in the works of Johannes Kepler" en *Creative thought: an investigation of conceptual structures and processes* Washington, eds. T. B. Ward, S. M. Smith, y J. Vaid, D.C.: American Psychological Association, 1997.
- O'Donnell, Mark. *John Banville's narcissistic fictions: the spectral self*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Kuhn, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Newton, Isaac. *The principia, mathematical principles of natural Philosophy: a new translation*. Traducido por I. Bernard Cohen and Anne Whitman. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Reiss, Timothy J. *The discourse of modernism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- Rupert Hall, Arthur. (2004) *Newton versus Leibniz: from Geometry to Metaphysics*. En *The Cambridge Companion to Newton*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Westman, Robert S. "The astronomer's role in the sixteenth-century: a preliminary survey". *History of Science* 18 (1980): 105-147.
- Wrethed, Joakim. *Oases of air: a phenomenological study of John Banville's science tetralogy*. Stockholm: Stockholm University, 2006.
- Zarka, Yves Ch. *La décision métaphysique de Hobbes. Conditions de la politique*. Paris: Vrin. 1997.



Sin título
Carla Witte (1889-1943)
Serigrafía. 45 x 61 cm., sin firma.

LIBROS

Idea súbita. Ensayos sobre epifanía creativa.

Amelia GAMONEDA y Francisco GONZÁLEZ, EDS.,
[Laura Isabel GARCÍA SÁNCHEZ]

Teoría de la creatividad, eclosión, gloria y miseria de las ideas.

JORGE WAGENSBERG
[Rodrigo BACIGALUPE ECHEVARRÍA]

Ciencia, matemática y experiencia. Estudios en historia del conocimiento científico.

Pablo MELOGNO (comp).
[Manuel SANTANA HERNÁNDEZ]

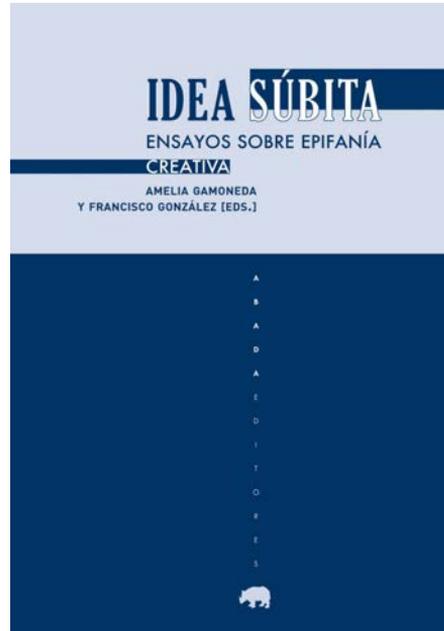
Amelia GAMONEDA y
Francisco GONZÁLEZ, eds.,
*Idea súbita. Ensayos sobre
epifanía creativa.*

Madrid, Abada, 2018, 267 pp.

Recibido: 01/04/2019

Aceptado: 24/04/2019

El ser humano, siempre en busca de respuestas a los interrogantes que manan de su existencia, se topa con la dificultad de definir y demostrar empíricamente el fenómeno por el cual encuentra las respuestas a esas preguntas, el momento de epifanía, de aparición súbita de una idea. ¿Cómo ocurre este fenómeno? Frecuentemente tendemos a pensar el discurrir de la conciencia como un movimiento temporal, pero ¿es posible teorizar sobre un instante que forma parte de este discurrir, teniendo en cuenta los propios problemas que ofrece la conceptualización del tiempo? ¿Es posible describir cómo el cerebro crea, clasifica y expande un mundo desde sí mismo? ¿Podemos dar con la génesis de su propia actividad? A la luz de estas y otras posibles preguntas, la propuesta teórica de *Idea súbita: ensayos sobre epifanía creativa* parece tener una perspectiva ecuménica. Este tomo, coordinado por Amelia Gamoneda y Francisco González y editado por Abada, contiene diez ensayos que arrojan luz -y creatividad propia- a un terreno farragoso en el que interseccionan disciplinas como la epistemología, las matemáticas, la neurociencia, las ciencias cognitivas, teorías de la estética del arte, literatura, lingüística y semiótica. Además, constituye la tercera de una serie de publicaciones dirigidas por Amelia Gamoneda y dedicadas a la exploración de la frontera entre ciencias y arte, específicamente, entre ciencias cognitivas y literatura. Así son *Metáfora y ciencia: cuando dos y dos no son cuatro*, publicado por Revista de Occidente (2015) y *Espectro de la analogía: literatura y ciencia*, por Abada (2016). Una lectura previa de estas publicaciones resulta especialmente recomendada con respecto a las implicaciones



de los fenómenos como la metáfora y la analogía, claves para abordar el fenómeno epifánico en *Idea súbita*.

Los diversos abordajes del tema contenidos en la obra ofrecen una panorámica enriquecedora y en ocasiones sorprendente. Mientras que la mayoría de los capítulos inciden recurrentemente en la investigación científica y la creación literaria, el lector atento no tardará en generar sus propios *eureka*s al encontrar puntos de contacto (*analogías*) con otras disciplinas en las que haya experimentado cierta “euforia” ante un hallazgo o durante un momento de creatividad. Esta emoción es la misma de la que hablaban los poetas del Romanticismo cuando se sentían poseídos por la musa, explicación que Platón trató de dar ante un fenómeno de difícil explicación en aquella época. Así pues, lo que probablemente mantenga al investigador o creador a la zaga de su tortuoso trabajo es el adictivo mecanismo de recompensa que se produce al hallazgo de una novedad. Este brote de alegría parece también subyacer a otros contextos: desde las novelas de enigma y policíacas hasta los mecanismos de tensión y resolución en la música, piedra

angular de la improvisación de jazz. Es este mecanismo el motor del hallazgo, como apunta Germán Sierra en *Un ensordecedor crepitar de eureka*. Teniendo en cuenta los engranajes de emotividad que se activan en tal instante, no sorprende que tradicionalmente la literatura y la religión le atribuyeran cierta cualidad mística, denominándolo *epifanía* o *iluminación*. De la distinción terminológica del hallazgo se ocupa el artículo de Gamoneda, *Eureka y epifanía. Diluciones cognitivas y poéticas*. Sin embargo, el proceso previo a este punto es el mismo: un trabajo subliminal del cerebro, estimulado por las horas de estudio, de absorción de información y rompecabezas.

Más difícil de clarificar parece el concepto de subconsciente, que aparece en los respectivos capítulos de Dahan Gaida y Javier Moreno (*El efecto "eureka" en la ciencia y la literatura* y *La metáfora como acontecimiento*). Ambos apuntan a que el momento *eureka* parece producirse en el paso de la idea al consciente que ha ido gestándose en el subconsciente. Arthur Koestler, a propósito de esto, apuntó que parece estar a medio camino entre el sueño y la vigilia. Sin embargo, hay un proceso previo que Poincaré ya trató de definir en 1908, planteando un modelo de cuatro fases constitutivas del proceso creativo. A pesar de la relativa oscuridad en la que nos encontramos con respecto a la comprensión de lo subconsciente, no resultaría tan extraño plantear la posibilidad de la existencia de un trabajo mental que sucede en segundo plano, del mismo modo que la circulación, la digestión y otros muchos procesos biológicos se producen de manera autónoma sin que nuestra voluntad o conciencia medie en ellos. Este trabajo subliminal podría ser comparable a una especie de "inteligencia" ya "programada" -sin que esto nos remita a términos similares usados desde la pseudociencia-, que nos mantendría vivos y que, por qué no, generaría también las posibles soluciones a interrogantes que hemos estado tratando de encontrar de manera infructuosa a través de mecanismos conscientes. Esta "programación" nos lleva también a hablar de la intuición que, para Poincaré, es "el verdadero instrumento de la invención", según explica Dahan-Gaida.

La relación entre lo verdadero y lo bello (es decir, la dimensión estética) es el criterio de veracidad en las matemáticas. A propósito, Francisco González Fernández explica en *El universo en una taza de té* que Poincaré creía que estas "no pueden alcanzar las cosas, sino únicamente las relaciones entre cosas". Sin embargo, el crítico aprovecha las teorías de Poincaré para reflexionar acerca del poder de la evocación y la filosofía oriental, por medio del más que conocido pasaje del té y la magdalena de *En busca del tiempo perdido* de Proust. Pedro Serra, por su parte, en *Aesthesis de la subitaneidad moderna: Bohrer y la elusión de la referencia metafísica*, realiza una reflexión de lo súbito desde una perspectiva estética. La "subitaneidad", en este caso, se referiría a lo instantáneo, como las "epifanías" de la literatura de James Joyce o los "momentos del ser" de Virginia Woolf. Literatura que "media un súbito contacto sensible con el mundo", concomitante a la función relacional de las matemáticas de Poincaré. Desde luego, parece tratarse de dos lenguajes con ciertas similitudes. Javier Moreno, en su artículo *La metáfora como acontecimiento*, también ofrece una visión del fenómeno desde la matemática. La teoría de conjuntos le sirve de herramienta para explorar el concepto central de analogía. También explica lo que diferencia la analogía de la metáfora, para abogando finalmente por una visión de esta última como "un acontecimiento histórico", no un "suceso ontológico".

Sin embargo, si hay algo que caracteriza al hallazgo, no es solo la inmediatez de su llegada, súbita, sino su modo, "por accidente", de forma inesperada: la *serendipia*. Este término, que ha ido cobrando reciente popularidad en la lengua española, ya existía en el inglés desde que el londinense Horace Walpole lo acuñara en el siglo XVII. Sylvie Catellin dedica su artículo *La serendipia, motor del descubrimiento* a la exploración de este concepto. Al plantearse cuál es la causa del descubrimiento, a menudo se suele apuntar al azar, siendo en realidad esta una elección terminológica que encubre u oscurece el verdadero proceso de serendipia. Ligado a ella está el concepto de *abducción*, introducido por Pierce y vinculado también con la *emergencia* -lo que *emerge*. Es el

proceso dialéctico contrario a la deducción: un “flash” o una “fuerza inconsciente” que da lugar a la hipótesis. Mirko Lampis, en su capítulo sobre *Creatividad, cultura y lógica abductiva*, aporta una mirada semiótica del acto creativo y no tanto del proceso mental previo, postulando cómo la razón abductiva actúa seleccionando “las hipótesis que mejor explican las conclusiones y casos conocidos”. Semiótica es traducción (recordemos a Eco), y en este sentido, la inspiración supone un paso de “la intraductibilidad a la traductibilidad”.

Por último, Carlos López de Silanes intenta abordar el concepto de mente en su relación con respecto a lo corporal y al mundo en *Negro sobre blanco. Intuición y epifanía en los signos*. El conocimiento de la realidad, que nos llega “de manera empírica, de abajo a arriba”, se plasma en nuestro sistema inmune “tras exponerse a la infinidad de antígenos” que se han dado en el ser humano y se sistematiza en el lenguaje,

lo que, a su juicio, indica un origen filogenético del mismo. El lenguaje es conocimiento, por tanto, y un reflejo de esa “materia oscura” que es la realidad y el pensamiento.

No podemos hablar de la cognición humana sin referirnos en algún momento a la realidad aprehensible y a las disciplinas más elementales que tratan de explicarla. Así pues, es el carácter interdisciplinar –en opinión de Sylvie Catellin– lo fundamental para que la *serendipia* haga avanzar el estudio de la cognición humana, del mismo modo que lo es la crítica del propio conocimiento (*epistemocrítica*). *Idea súbita* podría presentarse como una lectura algo compleja para aquellos no familiarizados con la variedad de su abanico conceptual y relacional. Esto, lejos de ser una advertencia, representa una viva invitación al lector a dejarse ser inspirado e indagar en un campo de estudio prometedor que va cobrando más y más importancia en el avance de las Humanidades.

Laura Isabel García Sánchez
 Universidad de Salamanca
 misirlau@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0646-866X>

Jorge WAGENSBERG,
*Teoría de la creatividad,
 eclosión, gloria y miseria
 de las ideas.*

Barcelona, Tusquets, 2017, 286 pp.

Recibido: 26/03/2019

Aceptado: 24/04/2019

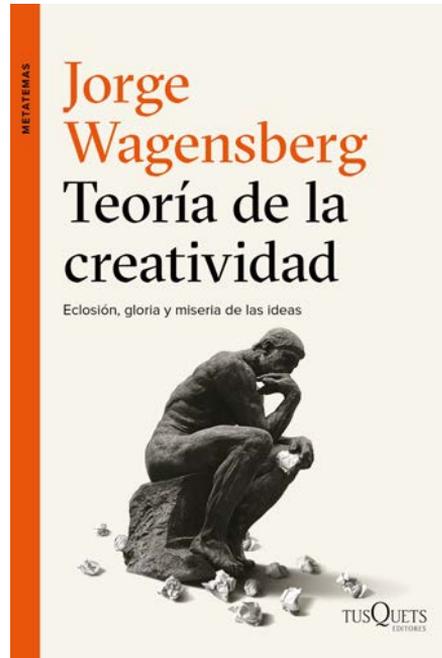
*“Un fanático es todo lo contrario
 de un creador”*

Jorge Wagensberg

El libro *Teoría de la creatividad, eclosión, gloria y miseria de las ideas*, más allá de poder recordarnos lejanamente un título de alguna obra de Bertolt Brecht, representa el último canto de cisne del pensador catalán Jorge Wagensberg, pues, fue su última obra publicada en vida, hacia finales del año 2017. Luego vendrían, como es costumbre, homenajes y ediciones póstumas, algunas ya previstas por el propio escritor, como es el caso de *Solo se puede tener fe en la duda* (2018), cuya temática es complementaria a la del libro que aquí presentamos.

Los textos de Wagensberg se publicaron, en su gran mayoría, en la colección *Metatemas*, (hoy ya un clásico de la difusión del pensamiento científico de la editorial *Tusquets*), de la que el propio autor fue fundador y editor desde 1983. El pensador ha compaginado su labor de escritor con la docencia en la Universidad de Barcelona, así como con la dirección del *Museo de la Ciencia* de la capital catalana (hoy *Cosmocaixa*). El texto en cuestión condensa en sus 286 páginas parte del trabajo de Wagensberg a lo largo de décadas de investigación y difusión científica que ocuparon su vida intelectual.

El libro cuenta con una distribución particular que consta de un prólogo, tres secciones (Capítulo 1, 2, y 3: *Seleccionar, Buscar y Conocer*, respectivamente), un epílogo con cinco casos singulares en la historia de las creatividad,



denominado “Cuatro prodigios y un milagro”, y una sección de anexos que se divide en tres apartados que interrogan: “Sobre la unicidad del método científico” (I), “Sobre la cantidad y la calidad en el conocimiento humano” (II) y sobre “Individuos versus individualidades” (III). A esta estructura le da cierre una nutrida y valiosísima bibliografía teórica fijada por el autor.

Los capítulos transitan por las distintas fases del proceso creativo esenciales desde la perspectiva de Wagensberg y, al hacerlo, nos permiten descubrir algunos de los avatares más paradójicos de la creación. Incluso alterna varios párrafos de índole teórica con propuestas a nivel educativo, señalando como carencia fundamental de los sistemas globales, la casi nula atención dedicada a fomentar la creatividad, por la mera búsqueda de resultados.

La propuesta del libro es amplia, pero, partiendo de su título, podemos advertir que motivo central es ensayar y exponer posibles senderos teóricos y metodológicos hacia una Teoría de la creatividad. La base de esta teoría

estaría en un nivel epistemológico, cognitivo y metodológico, pues, de esta manera, el libro intenta labrar un camino, con ejemplos diversos, para dar respuesta a una pregunta central en el texto y de la cual parte su teoría: ¿Qué es una idea?

Algunas de las fuentes primarias que se mencionan, ya como ejemplos de casos emblemáticos en la historia de la creatividad, ya como base teórica del propio autor, tienen relación con una serie de nombres que recorren la historia del pensamiento científico, y que van desde el griego Ptolomeo (cuya concepción geocéntrica, como apunta Wagensberg, fue una idea con veintidós siglos de vigencia), sucediéndose figuras tan heterogéneas como las de Newton, Darwin, Tesla, Edison, Freud, Einstein, Michelson, Morley, incluyendo algunas anecdóticas como Santos Drummond de Andrade o Jean Cartier (eventualmente por fuera de cualquier lista científica), para llegar a la contemporaneidad con Feynman, Schrödinger o Shannon. Dos de los más destacados miembros de la lista son Benoît Mandelbrot y Janine Benyus, cuyas teorías de los fractales y de la biomimesis, respectivamente, han sido de enorme inspiración para el catalán durante toda su vida científica. La configuración de este listado explica el subtítulo del libro.

En el primer apartado, “Seleccionar”, se parte de una base metodológica abordando el problema de cómo llega el ser humano al conocimiento. Se parte de ejemplos evolutivos claves, así como de los mecanismos que tiene la naturaleza para seleccionar una posible solución a un problema. Se presentan luego los dos tipos fundamentales de selecciones: la natural (darwiniana) y la cultural (creada por el hombre, con intención resolutive). Estas nociones son vertebrales en el pensamiento de Wagensberg. La primera, según el autor, constituye una de “las dos ideas más trascendentes y brillantes de la historia de la ciencia” (solo superada por la teoría general de la relatividad de Einstein), y consiste en el mecanismo “natural” que tiene la vida para evolucionar y prever una posible tara a nivel evolutivo (Wagensberg 2017, 78).

Un ejemplo singular es el de los primeros seres plumados, dotados por marca evolutiva de una herramienta aún innecesaria, que se adelanta a una situación problemática. El segundo modelo de creación se corresponde con la selección “cultural”, que no requiere de millones de años para su gestación, y que surge como respuesta a un problema “natural” anterior. Estos serían, entonces, los dos grandes modos que la creatividad posee al momento de capturar ideas.

El segundo segmento, “Buscar”, podría sintetizarse en el intento de responder a dos interrogantes conjuntas: ¿De dónde viene y cómo hallar una idea? Wagensberg reflexiona sobre el alcance del método científico clásico, concluyendo que su eficacia consiste en su capacidad para tratar ideas, pero no para capturar nuevas. Es por eso que en este segundo bloque reflexiona sobre los distintos modos de aprehender una idea, reconociendo que existen formas intuitivas, de comprensión, y de carácter ético/estético, todas ellas pasibles de condicionar el vínculo entre una idea y su aplicación eficaz. Aquí se abordan ejemplos que han estado “congelados” en la historia durante siglos y que, por distintas situaciones y necesidades, han vuelto a la luz. También se señalan aquellas desechadas por el método científico en una primera instancia y que luego, al modificar la pregunta inicial, pasaron de obsoletas a eficaces, como el pintoresco caso que se analiza en el libro del llamado *fantasma de Heilbronn*. También en este capítulo, el autor señala la importancia del vínculo interdisciplinar, al que muchas veces las instituciones formales de enseñanza le tienen rechazo (más en la práctica que en la teoría). Una de las claves para el eficaz resultado de esta “coctelera de ideas” (como la ha denominado el propio Wagensberg) será el lugar que se le asigne a la intuición, la cual se ubicaría, parafraseando al autor, “entre lo comprendido y lo que se está por comprender” (Wagensberg 2017, 192-193). En este apartado se insiste en que partir de ideas previas es solo uno de los modos de procurar nuevas, pero, también existe la posibilidad de entrar en zona de riesgo, en lo desconocido, a través de la interdisciplinariedad, para llegar

así a un conocimiento nuevo. Un ejemplo claro es el del trabajo conjunto entre científicos y artistas. Se destaca en este capítulo, además, la importancia de las paradojas, ya que, según el texto, "...una paradoja es un síntoma de que está faltando una idea", y se recomienda atacar ese síntoma (Wagensberg 2017, 17). La profundización en este tema discurre en relación a una clasificación de dos clases: paradojas de contradicción y paradojas de incompletitud, que dan cierre al capítulo.

El tercero, "Conocer", plantea un problema fundamental en relación a los códigos a utilizar en el proceso cognoscitivo, ya fuere a nivel procedimental, del marco teórico, como también del carácter ético de ciertas ideas. Luego de realizar ese filtro inicial que radica en poder separar el conocimiento útil, el que puede significar un punto de apoyo real, del que solo lo parece, el autor se centra en la importancia de una conciencia clara en relación a cuatro grandes formas de clasificar las ideas, distribuyéndolas en cuatro "familias". La primera de estas en ser abordada es la que se define como de "ideas para pensar el mundo", de eminente rasgo lingüístico, que consiste en depurar el lenguaje que se volverá herramienta y medio expresivo, para lo que resulta vital distinguir entre "ruido e información" (Wagensberg 2017, 44). La segunda de esas familias de ideas que nos acercan al camino del conocimiento es la de "las ideas para comprender el mundo", cuyo conjunto tiene relación con el aspecto metodológico y el paradigma a utilizar para hacer de las ideas conocimiento transferible, comunicable. Para este caso, lo esencial es distinguir lo verdadero de lo falso en un sentido lógico, al estilo popperiano. El tercer grupo de ideas es el de aquellas que son útiles para "cambiar el mundo", de corte tecnológico, que, en base a una evaluación de su eficacia, logrará determinar el conocimiento útil, del que no lo es. Finalmente, la cuarta familia de ideas de este apartado es la de aquellas "para vivir en el mundo", que tiene como base la reflexión ética sobre las buenas y malas ideas

en relación a este punto, cuya evolución, aunque lenta, es constatable en las legislaciones del propio Comité Científico Internacional, con claros avances en defensa de los derechos de todo ser sensible, más allá de los intereses meramente humanos.

Los "Anexos" lo componen los pilares que soportan esta breve *Teoría de la creatividad*. Tres de un grupo de cuatro artículos publicados entre 2014 y 2016 en la revista *Biological Theory*¹ del Konrad Lorenz Institute for Evolution and Cognition Research de Klosterneuburg (Austria), en el que el mismo Wagensberg supo trabajar como docente invitado. Los tres trabajos mencionados se ofrecen traducidos de su versión original en este apartado final. El primero de ellos, titulado "Sobre la existencia y unicidad del método científico" plantea el debate en relación a la necesidad de unificar el método, para lograr así una definición de ciencia unívoca, cuyas directrices, se aventura el autor a proponer, debieran transitar por los carriles de la "Universalidad", la "anticipabilidad" y el "progreso" (Wagensberg 2017, 158). El segundo anexo reflexiona sobre "...la cantidad y la calidad en el conocimiento humano", y tiene por objeto desmitificar la creencia, arraigada en la historia contemporánea del pensamiento, de que calidad y cantidad no pueden ir juntas. Para tal propósito, ejemplifica a través de las matemáticas y el arte, unificando ideas clásicas como las de "armonía" y "ritmo", considerando la teoría de la relatividad como un punto de encuentro perfecto entre una regularidad espacial y una temporal. El último trabajo es titulado "Individuos versus individualidades: una aproximación darwiniana", cuya propuesta radica en un cambio en el paradigma evolutivo propuesto por Darwin en 1859 con la elaboración de su famosa *Teoría de la selección natural*. La idea que ofrece Wagensberg es la de concebir la individualidad más allá de lo individual, del "nivel de los organismos o de los genes individuales", llegando a postular que la "selección natural" podría concebirse actuando por encima del

1 <https://www.kli.ac.at>

individuo, planteando la idea de una “nueva individualidad” (Wagensberg 2017, 201).

El último apartado lo configura una nutrida bibliografía de autores, tanto contemporáneos como clásicos en el mundo de la ciencia y la difusión del pensamiento científico. Sin embargo, clasificar este libro como uno escrito únicamente para difundir un conjunto

de ideas o nociones sería un error; pues, el texto, además de dar cuenta del estado de la cuestión en el campo teórico abordado por el autor, presenta, con una retórica que escapa de la vehemencia y los énfasis innecesarios, una forma de ver el mundo, propositiva y proactiva, como lo fue el propio Wagensberg durante toda su vida.

Lic. Rodrigo Bacigalupe Echevarría
Universidad de Salamanca y Universidad de la República/ ANII/
rodrigobacigalupe25@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7310-997X>

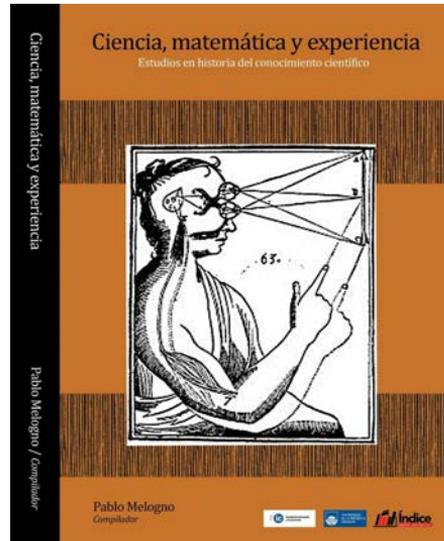
Pablo MELONGO (comp),
Ciencia, matemática y experiencia. Estudios en historia del conocimiento científico.

Montevideo: Índice Grupo Editorial, 2015.

Recibido: 11/05/2019

Aceptado: 20/05/2019

El desarrollo científico podría considerarse el tema de una suerte de conversación donde, desde un ámbito profesional, participan diversos científicos y filósofos de la ciencia. Unos hablan antes y otros se incorporan después, pero todos aportan algo al debate, de forma que construyen entre todos un conocimiento colectivo y dialéctico en su esencia. En determinados momentos insólitos, algunas de las teorías o consideraciones relativas a la ciencia resultan sorprendentes e incluso permiten comprender el universo desde otras perspectivas o enfoques. Son precisamente esos momentos de innovación los que se abordan en *Ciencia, matemática y experiencia. Estudios en historia del conocimiento científico*, un volumen compilado en 2015 por Pablo Melogno (Universidad de la República, Uruguay) en el que diversos autores toman la palabra. En el texto, se repasan, de forma sucinta pero afinada, algunos de los hitos cruciales del desarrollo del pensamiento científico sobre el que se ha sustentado el progreso técnico¹ para revisitarlos no desde el discurso científico sino humanístico. La labor que lleva a cabo Melogno no es sencilla, especialmente si se considera que dentro de la ciencia existen todavía una considerable cantidad de interrogantes que merecen un acercamiento pormenorizado. Sin embargo, tal dificultad no solo no le quita valor al análisis realizado por los diversos autores



del libro, sino que se lo añade, ya que, pese a la heterogeneidad dominante, todos los capítulos apuntan en última instancia hacia la problemática —aunque también estrecha— vinculación entre ciencia y matemática, y a cómo esta condiciona la forma en que se percibe la experiencia, por lo que la pluralidad de voces no diluye el texto sino que permite observar dicho problema desde varios puntos de vista y momentos en el transcurso del tiempo.

Formalmente, el libro se compone de 184 páginas y un total de diez capítulos organizados de acuerdo a un criterio cronológico, y que abordan desde el nacimiento del pensamiento científico en la Grecia clásica hasta discusiones en torno al ADN o a la mecánica cuántica. Se podría afirmar que el libro está presentado siguiendo una disposición corpuscular, casi como si quisiera seguir en su escritura la disposición del Universo que esbozó la física newtoniana: cada capítulo puede entenderse como un pequeño cuerpo cuya relación con el resto se puede trazar fácilmente a través de la propia lectura. Así, el libro está conformado

¹ Para evitar caer en el positivismo decimonónico, se debe señalar que el progreso técnico es estrictamente científico, y no tiene por qué venir acompañado de un desarrollo en el ámbito ético.

como una red de textos entretreídos que, por una parte, apuntan hacia la relación entre ciencia, matemática y experiencia, mientras que por otra permiten que el lector reconstruya sutilmente las diversas ramas en que tal relación se ha bifurcado. De esta manera, se conforman como un conjunto de capítulos que, más que proporcionar análisis exhaustivos de manera individualizada, ofrecen en su conjunto una imagen caleidoscópica de la diversidad presente en las teorías científicas, matemáticas y, acaso finalmente, filosóficas². Así, el libro condensa un cúmulo de interrogantes, a través de los cuales da cuenta de varias cuestiones cruciales para el desarrollo científico, como la necesidad de dudar de los paradigmas dominantes y no dar nada por sentado, o la importancia fundamental de la medición como herramienta sobre la que construir cualquier discurso científico que aspire a ser riguroso. En definitiva, la propuesta que actúa como hilo conductor entre los capítulos del texto y que homogeneiza al libro es que el conocimiento —no solo el científico— debe apoyarse no tanto en una concepción metafísica de la propia epistemología como en datos rigurosos medidos de forma objetiva y fiable, para lo cual las matemáticas resultan fundamentales. De esta manera, la tesis que impregna el libro es que la importancia del conocimiento y la experiencia del mundo se debe basar predominantemente en su carácter apodíctico³, lo cual constituye una fuerte toma de posición en una cuestión que ha sido durante siglos objeto de debate para la filosofía de la ciencia.

Dentro de que todos los temas apuntan hacia la epistemología, se podrían clasificar *grasso modo* en tres grandes grupos. Antes de definir cada grupo, es pertinente señalar que estos no son compartimentos estancos, sino áreas en torno a las cuales se agrupan los capítulos, por lo tanto es posible que un mismo capítulo se encuentre en una zona de intersección entre

grupos. En este sentido, se menciona aquí el área a la que más se acerca cada capítulo, sin que por ello sea necesariamente la única. El primer grupo es el más extenso, y estaría conformado por los capítulos primero, quinto, sexto, séptimo y noveno. Aquí se abordarían temas propiamente físicos. Esto es, aquellos que tratan algún problema relacionado con la *physis*. Así, en el primer capítulo, Pablo Melogno adopta una perspectiva filosófica para especular acerca de las interpretaciones de la física platónica a través del diálogo entre el *Timeo* con el *Epinomis*; en los capítulos quinto y el sexto, Patricia Coradim y Oswaldo Melo Souza se dedican a indagar en las claves del pensamiento de Leibniz y sus aportaciones dentro del campo de la física, y más concretamente a cómo estas sirvieron de crítica a los cartesianos al mismo tiempo que conllevaron un considerable avance filosófico; Alejandro Cassini realiza en el capítulo séptimo un repaso a los experimentos y debates físicos sobre la velocidad y comportamiento de la luz; y Christian de Rhonde y Nahuel Sznajderhaus plantean en el noveno capítulo los problemas ontológicos y epistemológicos que se derivan de las paradojas propias de la mecánica cuántica.

El segundo grupo correspondería a los capítulos tercero, cuarto y décimo, y en él entrarían los textos destinados a problemas predominantemente historiográficos más vinculados a historia de la ciencia que a cuestiones puramente teóricas. Así, en el tercer capítulo, Diego Pelegrín reflexiona sobre la profunda transformación filosófica que se derivó de la Revolución copernicana. Para Pelegrín, esta no se trató solo de una ruptura del paradigma científico o astronómico, sino que dio pie a cambios del hombre en su relación con Dios, consigo mismo, con la naturaleza y funcionó como el nacimiento de la Modernidad; en el cuarto, Silvia Manzo problematiza los diversos

2 Si se dice aquí que la filosofía está detrás de las discrepancias científicas y matemáticas es sobre todo porque, en muchos casos, ciencia y matemáticas problematizan la estructura del universo material y, por tanto, ofrecen una pregunta acerca de la propia *physis*.

3 Entiéndase que el conocimiento apodíctico es aquel que o bien se encuentra contenido dentro de sus propias condiciones de posibilidad o, cuando menos, se puede deducir lógicamente de estas.

enfoques historiográficos acerca de las leyes de la naturaleza destacando la falaz vinculación de las categorías jurídica y biológica, al tiempo que muestra el progresivo tendencia en el siglo XVII hacia la «matematización del mundo»⁴; en el décimo, Marcos Rodrigues da Silva repasa las controversias historiográficas relacionadas con el modelo de doble hélice del ADN y la participación de Rosalind Franklin en el proceso.

El tercer y último grupo es el más corto, y solo comprende los capítulos segundo y octavo. Este grupo se ocuparía estrictamente de problemas lógico-matemáticos y sus consecuencias para la filosofía de la ciencia. Godfrey Gillaumin habla en el segundo de la importancia de la medición como herramienta para la astronomía y establece que una medición precisa es la condición de

posibilidad de cualquier discurso que aspire a ser considerado científico; en el octavo, Ricardo Mendes Grande señala que las matemáticas tienen una gran utilidad como apoyo para el desarrollo de la física cuántica, por lo que cabe cierta sinergia entre ambas.

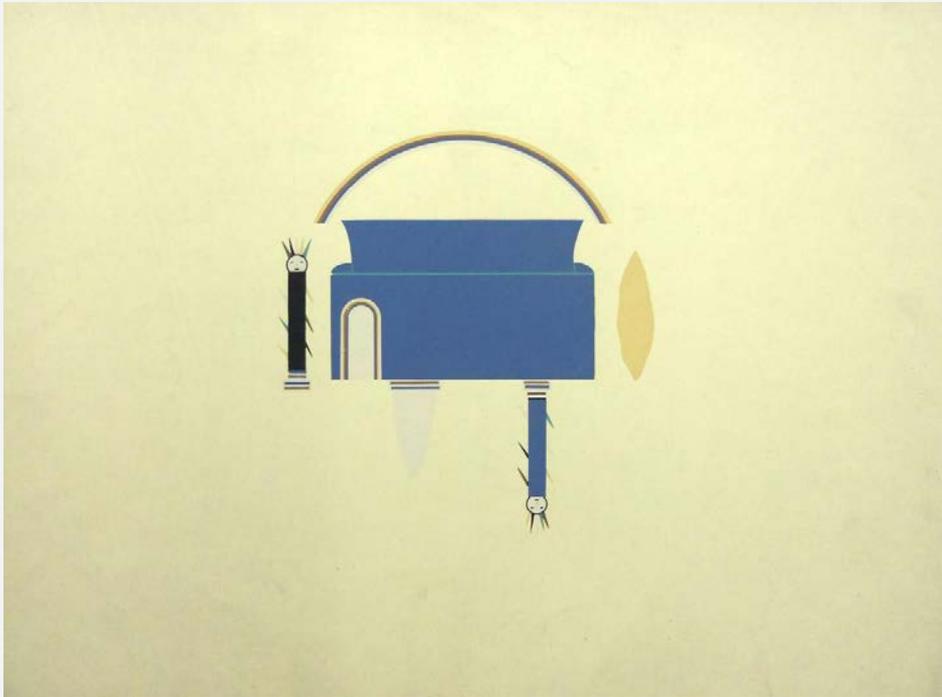
Teniendo en cuenta todo lo anterior, cabe terminar señalando que la presente reseña tan solo acierta a dibujar brevemente el libro de Melogno, por lo que resulta crucial señalar su profundidad conceptual: se trata, en esencia, de una brillante aproximación hacia los diversos problemas que median en la relación entre matemática, ciencia y experiencia, hecha desde la polifonía de varios autores que, lejos de entorpecerse, se solapan inteligentemente y ayudan al lector a hacerse una imagen de algunos de los grandes interrogantes de la filosofía de la ciencia.

Manuel Santana Hernández
Universidad de Salamanca
mansanta@usal.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1843-0394>

4 A partir del trabajo científico desarrollado en esta época, se fue conformando la corriente mecanicista que consideraba que el Universo era una suerte de engranaje que, sujeto por unas leyes físicas, funcionaba en esencia de la misma manera sincronizada que un reloj. Por un lado, la posibilidad de explicar el mundo únicamente a través de sus leyes físicas eliminó a Dios del discurso explicativo del cosmos; por otro, la existencia de semejante mecanismo se encuentra en la base de la teoría del «diseño inteligente», que sostiene que un sistema de tal precisión no ha podido surgir del mero azar y que, por tanto, si el universo es un reloj, es necesario que haya un relojero.

Entrevista



Sin título
Carla Witte (1889-1943)
Serigrafía. 45 x 61 cm., sin firma.

Aprender en la incertidumbre: entrevista a

Gilles CYRS

[VÍCTOR BERMUDEZ]

Víctor BERMÚDEZ*

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

victor.bermudez@romanistik.uni-kiel.de

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9548-7290>

Recibido: 06/07/2018 - Aceptado: 17/03/2019

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Cyr, Gilles. "Aprender en la incertidumbre: entrevista a Gilles Cyr".

Entrevista por Víctor Bermúdez.

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, n° 6 (2019): 283-288

<https://doi.org/10.25185/6.14>

Aprender en la incertidumbre: entrevista a Gilles Cyr

Gilles Cyr nació en Gaspésie (Québec) en 1940. Entre los títulos de su obra destacan *Sol inapparent* (1978), *Diminution d'une pièce* (1983), *Andromède attendra* (1991), *Songe que je bouge* (1994) y *Fruits et frontières* (2006). Ha recibido el Prix du Gouverneur général (1992), la Bourse d'Écriture Gabrielle-Roy (1999), el Prix de l'Institut Coréen de traducción literaria, con Han Daekyun (2001) y el Prix Arthur-Buies (2010). Voz discreta, reservada, hecha de trazos contenidos, la escritura cyreana revitaliza un paisaje concreto pero compartimentado desde el cuerpo, sugerido apenas en bosquejos perceptivos que los sentidos articulan. En su obra el conocimiento se manifiesta por la inscripción de elementos epistémicos, así como por la exploración de los sentidos del individuo en el espacio.

* Esta entrevista se realizó con el apoyo del centro *FIGURA – Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire* (Université du Québec à Montréal) y del Dr. Marc-André Brouillette, especialista en la obra de Gilles Cyr. El poeta tuvo la amabilidad de acoger esta entrevista en su casa, así como de permitirme trabajar en su archivo personal durante los meses de marzo y abril de 2015.

Víctor Bermúdez. – Antes de acercarse a la ciencia por vía de la poesía, usted escribió un artículo sobre las relaciones entre literatura y ciencia. Una mirada ensayística (o incluso filosófica) precedió su exploración literaria: ¿cómo nació su interés por esta tensión ciencia-poesía?

Gilles Cyr.– Hacia 1967, me empecé a interesar por la lingüística y la semiótica. Recuerdo haber leído *Messages et signaux*, de Luis Jorge Prieto. Creo que pasé un verano en eso. En 1969, fue *La pensée scientifique moderne*, de Jean Ullmo, *Littérature et science*, de Aldous Huxley, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, de Charles Percy Snow... Quebec vivía entonces un período de literatura comprometida, y yo salía con algunos escritores que se movían cómodamente en esa dirección, pero ya veía que yo no iba a seguirlos por este camino. Mis lecturas indican estaba buscando algo distinto.

V. B. – En su obra *Poétique du regard : littérature, perception, identité* Pierre Ouellet señala que la ciencia y la filosofía piensan con *conceptos*, y que la música y la pintura, por su parte, operan con *perceptos*, mientras que la literatura, que es a la vez arte y conocimiento, combina ambos. ¿Cómo se manifiesta la tensión de estos dos elementos del lenguaje en su práctica poética?

G. C. – Al apartarme de una cierta poesía (militante, enamorada, etc.) donde me parece dominar la noción de tiempo, de historia, tuve que ir hacia otra cosa. Más o menos claramente, he querido recurrir a elementos más concretos: lo que se da en el espacio geográfico, en el espacio humano, en el espacio de los objetos. Pero la lengua no es un calco, no remite a la percepción inmediata. Lo que hace el arte es el punto de vista reflexivo. El texto literario es resultado de una elaboración. Como en ciencia, su saber se construye. Y dimensión reflexiva y potencial crítico van de la mano. Si tomo prestados diversos campos científicos y técnicos es para desarrollar un punto de vista personal. Tanto lo literario como lo científico rompen con una tradición anterior. ¿Tiene lo literario mayor libertad de invención? Sin duda practica más a menudo la ironía, en diálogo ante todo consigo mismo.

V. B. – En su trabajo poético, cuando se encuentran transferencias conceptuales de la ciencia, es necesario que funcionen como obra literaria, es preciso que adquieran valores poéticos. ¿Cómo toma forma para usted? ¿Es el poema lo que alcanza el concepto científico? ¿Pide el poema este tipo de conocimiento? O bien, ¿es la ciencia la que se expresa a través del poema? ¿En qué dirección se orienta su creación?

G. C. – No es la ciencia la que se expresa como poema o se convierte en poema. Soy yo quien escribe sobre objetos, acontecimientos o personas.

Intento cosas pequeñas, como esa. Después, releendo, elijo algunas palabras que me interesan más que otras. Reescribo. Y cuando consigo un fragmento, me pregunto cómo continuar. Miro en mis papeles. Se trata de obtener simultáneamente la frase y el verso. Así que trabajo a partir de borradores, a veces simples listas de palabras. Estas carpetas son un poco cajón de sastre. Las dejo reposar un tiempo. Y un día, vuelvo a empezar. Trato de hacerlo mejor, de ser más preciso al formular. Cuando una revista me pide poemas inéditos, reinvierto las páginas más avanzadas, y tomo pasajes. A veces surge una pequeña secuela. El vocabulario y las nociones de las ciencias y de las técnicas amplían el campo de posibilidades.

V. B. – ¿Cómo intervienen las nociones científicas en su proceso?

G. C. – Te doy un ejemplo. Yo no tengo el tropismo acuático, y hasta ahora no había abordado el tema del agua. En 1999 pasé un verano a orillas del río Saint-Laurent, en Charlevoix. Era la ocasión de ver si podía escribir sobre ello. ¿Qué es el agua? O, mejor dicho, ¿qué hace el agua? Mi investigación me llevó a un libro de Marcel Nordon, en el que el autor narra la historia del uso del agua desde la antigüedad, especialmente en lo que respecta a la elevación en las norias. Leí atentamente, subrayé, tomé prestado. Los documentos científicos me enseñan muchas cosas, y algunos pasajes pueden ser muy bellos. Sin embargo, a partir del momento en que aísló un fragmento, adquiere un nuevo valor. Insertado en mis palabras, se convierte en mi texto. A partir de ese momento, ¿contendrá mi poema nuevas dimensiones especulativas? Eso es lo que, aquí y allá, tal vez no me disguste.

V. B. – ¿El científico y el poeta tienden hacia el universo para *encontrar* o más bien para *crear* algo? ¿Ve usted alguna diferencia clara entre la *investigación* científica y la *creación* artística o literaria?

G. C. – Son dos mundos muy diferentes. Un astrofísico no tiene el mismo día de trabajo que yo. Algunos científicos están muy interesados en la literatura, y lo contrario también es cierto, pero cada uno hace su trabajo. En los últimos años he leído a Georges Charpak, Premio Nobel de Física, que es un investigador y un hombre maravilloso. Recuerdo un episodio en particular. En uno de sus libros, menciona a los ceramistas de Mesopotamia, que hacían grandes jarras haciendo girar el torno con sus pies. Él supone que en los surcos dejados sobre estos jarrones, los sonidos que rodearon al artesano en su taller deberían estar inscritos, y que quizás algún día la ciencia nos permita percibirlos. Recientemente, en California, algunos investigadores han descifrado una grabación hecha en cera en el siglo XIX. Antes, no sólo

se oía ruido. Ahora, con ayuda de nuevos instrumentos, se ha logrado captar lo que se había dicho. El locutor era el inventor del teléfono. Al final de la grabación, firma, en cierto modo, pronunciando lenta y claramente su nombre: Alexander Graham Bell.

V. B. – La ciencia *formula*, la poesía *sugiere*... Pero ambas, con sus distintas estrategias, ofrecen respuestas al individuo. ¿Comparten ambas un *impulso* común?

G. C. – Sin un verdadero compromiso, no se llega muy lejos. Es sabido que los investigadores pueden dedicar su vida a un problema. Newton, a quien se le preguntaba cómo había encontrado la ley de la gravitación universal, respondió: «Pensando siempre en ello». La ciencia, cada vez más especializada, aspira al conocimiento objetivo. Ante sus trabajos y sus resultados, el común de los mortales puede perderse rápidamente. En literatura es diferente. «La literatura, por el contrario, se basa en experiencias subjetivas ampliamente compartidas; forma parte de las relaciones ordinarias de la humanidad, implica una vasta comunicación» (Paul Bénichou). El trabajo del escritor, diría yo, coincide con el del científico en algunos puntos, entre ellos este: también él practica experiencias, que serán «experiencias de pensamiento». Lo vemos ya en el mundo tradicional, entre otros en el narrador de cuentos Jacob Nibénegenesabe (Manitoba), que ama más que nada «crear cosas en pensamiento» (Howard A. Norman). La humanidad necesita la seriedad de la ciencia y la ligereza de la literatura.

V. B. – Parecería, en cualquier caso, los científicos tienen pasión, y los poetas tienen metodologías, protocolos también...

G. C. – Sí, seguro. Acabas de usar la palabra protocolo. Mi pareja, Renée Lavillante, ha participado recientemente, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec, en una exposición en torno al «arte del protocolo». El comisario ha seleccionado a artistas que se ponen a prueba. ¿Existen artistas que se levantan por la mañana diciéndose: «hoy estoy inspirado»? Más bien dirán, creo yo: «voy a hacer esto de tal manera, probando tal dificultad, etc.». Es un largo trabajo. Mi regla sigue siendo la que me di a mí mismo al principio: ir hacia otra cosa que no fuera lo que leía a mi alrededor. Pensé que tenía que ver a otros poetas de aquí y de allá, examinar su manera, luego empezar, y continuar.

V. B. – Así que los límites hacen que la intuición trabaje un poco, ¿no?

G. C. – Las demarcaciones canalizan, estrechan. No es demasiado difícil ir al discurso con generalidades, con palabras abstractas. Trabajo en el campo del lenguaje. Sin olvidar que no es tangible, me gusta evocar realidades concretas. Una manzana es material, pero no tengo la manzana en la mano. Por otra parte, los límites en ciencia y los límites en literatura no tienen las mismas implicaciones. Ai Qing lo ha expresado con agrado: «Un error del 1,3 % en la fabricación de la envoltura de un explosivo puede ser terrible, mientras que en el ámbito artístico ya no se cuentan los perros que originalmente se creían gatos».

V. B. – Cada una a su manera, ciencia y poesía se enfrentan a la *incertidumbre*, al *azar* y a lo *inasible*. ¿Cuáles son, desde su punto de vista, las similitudes y las diferencias entre la postura del poeta y la del científico en relación con estos fenómenos?

G. C. – Las propuestas del científico, como la del poeta, son construcciones intelectuales. Movilizan conocimientos. En ambos casos, no se trata de aprehender la realidad, sino de comprenderla. Los científicos intentan ir a otro lugar o más lejos que sus predecesores. Sus hipótesis serán confirmadas o anuladas. La ciencia es a menudo contra-intuitiva. Desarma el sentido común. Los poetas intentan hacer que la lengua cotidiana hable de otra manera, y las historias que la humanidad se cuenta a sí misma. La poesía se disuelve e inventa. Tiene una dimensión crítica, una gran parte de libertad. Sin fijeza, sin permanencia. Se abre por todas partes el espacio de la metamorfosis. «Cada vez que el mundo se dice de una manera un poco diferente (ya sea por la ciencia o por las artes), se transforma» (Claude Simon).

Bibliografía

- Ai, Qing, « De la poésie », « Du poète », traducido del chino por Chantal Chen-Andro, Wang Zaiyuan et Laurent Ballouhey. Paris: Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII, 1982, p. 53.
- Bénichou, Paul, dans Marc Fumaroli y Tzvetan Todorov (dir.), *Mélanges sur l'oeuvre de Paul Bénichou*. Paris: Gallimard, 1995, p. 172.
- Huxley, Aldous. *Littérature et science*, traducido del inglés por Jacques B. Hess. Paris: Plon, 1966.

- Lamarche, Bernard. *Les matins infidèles, l'art du protocole*. Québec: Musée National des Beaux-Arts du Québec, 2013.
- Nordon, Marcel. *Histoire de l'hydraulique, 1, L'eau conquise, les origines et le monde antique*. Paris: Masson, 1991.
- Nordon, Marcel. *Histoire de l'hydraulique, 2, L'eau démontrée, du Moyen Âge à nos jours*, Paris: Masson, 1992.
- Norman, Howard A. *L'Os à vœux, poèmes narratifs des Indiens crees des marais*, traducido del inglés por Laurent S. Munnich. Paris: Les Presses d'Aujourd'hui, 1982, p. 33.
- Ouellet, Pierre. *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Sillery, Septentrion/Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p 7.
- Prieto, Luis Jorge. *Messages et signaux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966.
- Simon, Claude, lettre à Jérôme Lindon du 14 décembre 1980, cité par Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 345.
- Snow, Charles Percy. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press, 1959.
- Ullmo, Jean. *La pensée scientifique moderne*. Paris: Flammarion, 1958.

Normas para colaboradores:

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo es una revista de Filosofía, Historia y Literatura, editada en forma semestral (junio y diciembre de cada año) por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Montevideo.

Compromiso con el editor y copyright:

Sólo se publicarán contenidos originales, que no estén comprometidos para otra publicación y cuyo(s) autor(es) esté(n) en plena posesión de los derechos de publicación. El envío de los originales al editor supone que el autor o los autores de las colaboraciones ceden a **Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo** los derechos de reproducción de los textos admitidos. A su vez, se deberá consignar expresamente los casos de co-autoría, así como los casos en los que el autor recibió colaboraciones, sugerencias o comentarios de terceros.

Aviso de derechos de autor:

Esta revista es publicada por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Montevideo.

Los autores que publican en esta revista aceptan los siguientes términos:

Los autores conservan los derechos de autor y conceden a la revista el derecho de primera publicación de la obra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional, que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista.

Se permite y anima a los autores a publicar su trabajo en línea (en repositorios o en su sitio web) después de la presentación de este número de *Humanidades*, ya que esto puede generar intercambios productivos, así como una citación mayor del trabajo publicado (ver “The Effect of Open Access”, <http://opcit.eprints.org/oacitation-biblio.html>).

Declaración de privacidad:

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por la revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Sistema de arbitraje:

Los textos enviados por los colaboradores a la revista *Humanidades* –sin los datos de autoría– son recibidos por el editor asociado; éste verifica la conformidad con los criterios y las normas establecidas. Si en esta primera parte del proceso de revisión surgiera alguna duda, el texto es derivado al Consejo Editorial; éste decide en forma definitiva sobre la consulta y comunica la resolución al editor asociado. Cuando un texto no cumple con las normas previstas o no recibe la aprobación en alguna de las etapas del proceso, el editor asociado transfiere la decisión al autor o autores en el plazo más breve posible.

El texto aprobado en la primera etapa pasa al arbitraje anónimo y confidencial –método de doble ciego–, a cargo de evaluadores externos que deben ser dos como mínimo. Son los encargados de estudiar la calidad científica y metodológica del texto que puede ser objeto de la aceptación, el rechazo o la aceptación con modificaciones. En el último caso, el editor asociado reenvía al autor el texto con las modificaciones y éste puede admitirlas o fundamentar una discrepancia parcial. Cuando el editor asociado recibe nuevamente el texto, verifica que se hayan hecho las modificaciones sugeridas por los evaluadores o acepta la discrepancia del autor. Es el editor asociado quien debe confirmar o no que el texto pase a la última fase del proceso, antes de ser incorporado al número de la revista al que vaya destinado. La decisión final se comunica al autor en un plazo máximo de ocho meses a partir de la fecha de la recepción del texto. El editor asociado podrá considerar en algún caso la pertinencia de que un evaluador disponga de un tiempo extraordinario para completar su análisis del texto.

Si aparece una discrepancia notoria entre los evaluadores, el editor asociado está facultado para solicitar una nueva evaluación en igualdad de condiciones con las dos primeras; esta tercera definirá el juicio sobre el texto.

Todos los evaluadores se comprometen a observar normas éticas y de investigación científica aceptadas con carácter universal. La revista *Humanidades* podrá precisarlas oportunamente.

Una vez aprobado el artículo para su publicación, el autor deberá firmar y enviar la Declaración de originalidad del escrito.

Cuando el número se publica, los autores reciben un ejemplar del correspondiente número de la revista *Humanidades*.

Declaración de originalidad:

Los autores deben aceptar y firmar la presente Declaración de originalidad, y enviarla al correo electrónico: revistahumanidades@um.edu.uy.

Declaración de originalidad

Título del trabajo que se presenta: _____

Por medio de esta declaración certifico que soy el autor del trabajo que estoy presentando para su posible publicación en *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* (en adelante: la revista) y que su contenido es original y el resultado de mi personal contribución intelectual. Ninguno de los datos presentados en este trabajo ha sido plagiado, inventado, manipulado o distorsionado. Asumo que la identificación de plagio en el texto es causa de rechazo por parte de la revista y que en caso de detectarse un plagio se me comunicará el motivo. Todos los datos, figuras, tablas, fotografías y las referencias a materiales ya publicados están debidamente identificados con sus respectivos créditos e incluidos en las notas bibliográficas y en las citas, también los datos no publicados obtenidos mediante comunicación verbal o escrita. Cuento, además, con las debidas autorizaciones de quienes poseen los derechos patrimoniales sobre estos materiales.

Declaro estar en conocimiento de que la revista adhiere a las normas y códigos de ética internacionales establecidos por el Committee on Publication Ethics, COPE, <https://publicationethics.org/> para promover la investigación y su publicación. Por lo anterior, asumo que todos los materiales que se presentan están totalmente libres de derecho de autor y, por lo tanto, me hago responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad de Montevideo y a la revista.

Declaro que este artículo es inédito y que no lo he presentado a otra publicación seriada, para su respectiva evaluación y posterior publicación. En caso de que el artículo _____ sea aprobado para su publicación, como autor (a) y propietario (a) de los derechos de autor faculto de manera ilimitada en el tiempo a la Universidad de Montevideo para que incluya dicho texto en la revista, para que pueda reproducirlo, editarlo, distribuirlo, exhibirlo y comunicarlo en el país y en el extranjero por medios impresos, electrónicos, CD-ROM, Internet en texto completo o cualquier otro medio conocido o por conocer.

Declaro conocer que la versión publicada del artículo se distribuirá en Internet bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). En el caso de que corresponda, dejo personal constancia de que las personas que han trabajado en este artículo aprobaron su versión final y están de acuerdo con su publicación. También reconozco todas las fuentes de financiación utilizadas para este trabajo e indico expresamente, si corresponde, el organismo financiador, y cualquier otro vínculo comercial, financiero o particular con personas

o instituciones que pudieran tener intereses con el trabajo propuesto y así queda registrado en el apartado Observaciones.

Como contraprestación por la presente autorización, declaro mi conformidad de recibir un (1) ejemplar del número de la revista en que aparezca mi artículo. Acepto, además, que si son varios los autores del mismo artículo, el investigador principal recibirá un (1) ejemplar y cada coautor un (1) ejemplar.

Para constancia de lo anteriormente expuesto, firmo esta declaración a los _____ días del mes de _____ del año _____, en la ciudad de _____.

Nombre, Firma y Documento de Identificación (si son varios autores, cada uno debe firmar). -----

Observaciones:-----

Normas éticas y conflictos de intereses:

Humanidades adhiere a las normas y códigos de ética internacionales establecidos por el Committee on Publication Ethics, COPE (Guidelines on Good Publication Practice and Code of Conduct, <https://publicationethics.org/>).

Los autores reconocen todas las fuentes de financiación utilizadas en sus trabajos e indican expresamente, si corresponde, el organismo financiador, y cualquier otro vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses con el trabajo propuesto.

Detección de plagio:

La identificación de plagio en el texto es causa de rechazo por parte de la revista *Humanidades*. En caso de detectarse un plagio se comunica al autor el motivo del rechazo de su contribución exponiendo claramente las evidencias del plagio.

La revista emplea el servicio de detección de plagio y verificación de originalidad de Unicheck, <https://unicheck.com/es-es>.

Cargos por gestión de artículos:

Humanidades no cuenta con cargos o tasas por el procesamiento de los artículos (Article Processing Charge [APC]) enviados por los autores. Tampoco se abona tasa alguna por la presentación de los textos al proceso de evaluación.

Envíos de originales:

Se aceptarán escritos en los siguientes idiomas: español, inglés, francés y portugués.

La revista está compuesta por 4 secciones: *Estudios*, *Artículos*, *Reseñas* y *Entrevista*.

Los contenidos sometidos a arbitraje serán los de las secciones: *Estudios* y *Artículos*.

Las reseñas de libros y el proemio de los estudios tendrán una evaluación de calidad a cargo del Consejo de Redacción.

El nombre del autor o de los autores de los escritos remitidos no deberá figurar en el archivo ni en la copia enviada para evaluación.

En caso de que los textos enviados tengan gráficos o imágenes, éstos se enviarán en un archivo aparte en alta resolución (formato jpg).

La sección *Estudios* estará compuesta por un máximo de 4 escritos sobre un tema anunciado con la publicación del número precedente de la revista, o a través de otros medios de comunicación académicos.

Los trabajos presentados para la sección *Estudios* deberán incluir:

- 1) Breve curriculum vitae (máximo de 6 renglones), que incluya:
 - a) Nombre completo.
 - b) Identificador único de investigador ORCID (se puede obtener en el siguiente enlace: <https://orcid.org/>).
 - c) Cargo e institución académica a la que pertenece.
 - d) Dirección de correo electrónico.
- 2) Título del trabajo en español, inglés y portugués.
- 3) El texto del trabajo debe tener entre 8.000 y 15.000 palabras (sin contar notas al pie, bibliografía, título y resumen).
- 4) Resumen de 200 palabras como máximo, en español, inglés y portugués.
- 5) Palabras claves hasta 6, en español, inglés y portugués.
- 6) Bibliografía al final del texto presentada de acuerdo a las normas de la revista.

La revista podrá incluir, asimismo, textos en la sección artículos que responderán o no a sus áreas de estudios.

Los trabajos presentados para la sección *Artículos* deberán adjuntar:

- 1) Breve curriculum vitae (máximo de 6 renglones), que incluya:
 - a) Nombre completo.
 - b) Identificador único de investigador ORCID (se puede obtener en el siguiente enlace: <https://orcid.org/>).

-
- c) Cargo e institución académica a la que pertenece.
 - d) Dirección de correo electrónico.
 - 2) Título del trabajo en español, inglés y portugués.
 - 3) El texto del trabajo debe tener entre 6.000 y 10.000 palabras (sin contar notas al pie, bibliografía, título y resumen).
 - 4) Resumen de 200 palabras como máximo, en español, inglés y portugués.
 - 5) Palabras claves hasta 6, en español, inglés y portugués.
 - 6) Bibliografía al final del texto presentada de acuerdo a las normas de la revista.

La sección *Reseñas* podrá incluir notas sobre libros de interés en las áreas de estudio de la revista.

Los escritos remitidos deberán contar con toda la información bibliográfica del libro reseñado (título, autor, ciudad, editorial, año y número de páginas) y no excederán las 2.000 palabras. Se adjuntará un breve curriculum vitae del autor (máximo de 6 renglones), que incluya:

- a) Nombre completo.
- b) Identificador único de investigador ORCID (se puede obtener en el siguiente enlace: <https://orcid.org/>).
- c) Cargo e institución académica a la que pertenece.
- d) Dirección de correo electrónico.

Plazo de recepción de originales: para el número de junio, hasta el 30 de setiembre anterior; para el número de diciembre, hasta el 31 de marzo anterior.

Normas formales de citado textual:

Las referencias bibliográficas de los textos enviados a *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* deben de cumplir con las normas del Manual de estilo de Chicago <http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>, a fin de poder ser presentados al proceso de evaluación. Se tomará el estilo de las Humanidades: notas al pie de página y una bibliografía al final del escrito. La bibliografía consultada debe agregarse al final en orden alfabético bajo el encabezamiento Bibliografía.

Para citar un libro:

Nota al pie de página: Nombre y apellido/s del autor, *Título de la obra en cursiva* (lugar de publicación: editorial, año), página/s de donde se toma la cita. Se debe respetar la sangría de primera línea.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellido(s), Nombre o nombres. *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: editorial, año. Se debe respetar la sangría francesa.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Juan B. Amores Carredano, coord., *Historia de América* (Barcelona: Ariel, 2006), 116.
2. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 399.
3. Arthur Herman, *La idea de decadencia en la Historia Occidental*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Andrés Bello, 1998), 115.
4. Sigmund Freud y Lou Andreas-Salome, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer (New York-London: Norton, 1983), 155.

Nota corta al pie de página:

Aplica para la segunda y posteriores citas de una obra.

5. Amores Carredano, *Historia de América*, 117.
6. Bernand y Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, 400.
7. Herman, *La idea de decadencia*, 117.

Bibliografía (en orden alfabético):

Amores Carredano, Juan B., coord. *Historia de América*. Barcelona: Ariel, 2006.

Bernand, Carmen, y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Freud, Sigmund, y Lou Andreas-Salome. *Letters*. Editado por E. Pfeiffer. New York-London: Norton, 1983.

Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la Historia Occidental*. Traducido por Carlos Gardini Barcelona: Andrés Bello, 1998. Originalmente publicado como *The Idea of Decline in Western History*. New York: Simon and Shuster, 1997.

Cuando se trate de libros con más de tres autores, las notas al pie de página deben incluir el nombre del primer autor seguido por “et al.”. En la bibliografía se ponen todos los autores.

Para citar un capítulo o parte de un libro:

Las partes de un libro como capítulos, ponencias de un congreso, prólogos, etc. se citan de la siguiente manera:

Notas al pie de página: Nombre y apellido/s del autor/es de la parte, “Título de la parte entre comillas”, en *Título de la obra en cursiva*, editores. (Lugar de publicación: editorial, año), página/s.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellido/s, nombre/s del autor/es de la parte. “Título de la parte entre comillas”. En *Título de la obra en cursiva*, editores. Página/s. Lugar de publicación: editorial, año.

En las notas, citar las páginas específicas. En la bibliografía, incluir el rango del capítulo o parte del libro.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Ignacio Arellano, “El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes”, en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. Trinidad Barrera (Madrid: Iberoamericana, 2008), 10-11.

Nota corta al pie de página:

2. Arellano, “El ingenio conceptista”, 12.

Bibliografía (en orden alfabético):

Arellano, Ignacio. “El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes”. En *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, editado por Trinidad Barrera, 9-29. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Para citar un e-book:

Para libros consultados en línea, agregar la URL como parte de la cita.

Para los libros con derechos de autor consultados a través de una base de datos de bibliotecas comerciales, mencione el nombre de la base de datos comercial en lugar de la URL.

En el caso de libros descargados en un dispositivo, indicar el formato del mismo (por ejemplo, EPUB o PDF) e incluir la aplicación o el dispositivo requerido para ver o acceder al archivo.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Thomas G. Rawski y Lilliam M. Li, eds., *Chinese history in economic perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 37, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/>.

2. Natalia Olifer y Víctor Olifer, *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes* (México: McGraw-Hill, 2009), cap. 2, E-Libro.

3. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), cap. 3, Kindle.

4. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), cap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

5. Harold Koontz, *Administración una perspectiva global* (México: McGraw-Hill Interamericana, 2008), cap. 1, Adobe Digital Editions EPUB.

Nota corta al pie de página:

6. Rawski y Li, *Chinese history*, 38.
7. Olifer y Olifer, *Redes de computadoras*, cap.3.
8. Austen, *Pride and Prejudice*, cap. 14.
9. Kurland y Lerner, *Founders' Constitution*, cap. 4, doc. 29.

Bibliografía (en orden alfabético):

- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.
- Koontz, Harold. *Administración una perspectiva global*. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008. Adobe Digital Editions EPUB.
- Kurland, Philip B., y Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.
- Olifer, Natalia y Víctor Olifer. *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes*. México: McGraw-Hill, 2009. E-Libro.
- Rawski, Thomas G. y Lilliam M. Li, eds. *Chinese history in economic perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft-6489p0n6/>.

Para citar un artículo de una revista impresa o electrónica:

En las notas citar las páginas específicas. En la bibliografía incluir el rango de páginas del artículo. Para artículos consultados en línea incluir la URL o la base de datos. Si el artículo tiene DOI (Digital Object Identified) es preferible incluir este enlace permanente que la URL.

Notas al pie de página (Nombre y apellido/s del autor, “Título del artículo entre comillas”, título de la revista en cursiva volumen de la revista (año de publicación): página/s de donde se toma la cita.

Bibliografía: Apellidos(s), nombre/s del autor. “Título del artículo entre comillas”. *Título de la revista en cursiva* volumen de la revista (año de publicación entre paréntesis): primera página- última página del artículo.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Elena Ruibal, “Alonso Quijano, vencedor de sí mismo”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, n°1 (2005): 62.
2. Frédérique Langue, “Bolivarianismos de papel”, *Revista de indias* 77, n° 270 (mayo-agosto 2017): 359, <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011>.
3. Peter LaSalle, “Conundrum: a story about reading”, *New England Review* 38, n° 1 (2017): 95, Project MUSE.
4. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem, “Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality”, *Journal of Human Capital* 11, n° 1 (Spring 2017): 9–10, <https://doi.org/10.1086/690235>.

Nota corta al pie de página:

5. Ruibal, “Alonso Quijano”, 63.
6. Langue, “Bolivarianismos de papel”, 361.
7. LaSalle, “Conundrum”, 97.
8. Keng, Lin y Orazem, “Expanding college access”, 23.

Bibliografía (en orden alfabético):

- Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem. “Expanding college access in Taiwan, 1978–2014: effects on graduate quality and income inequality”. *Journal of Human Capital* 11, n° 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.
- Langue, Frédérique. “Bolivarianismos de papel”. *Revista de indias* 77, n° 270 (2017): 257-378. <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011>.
- LaSalle, Peter. “Conundrum: a story about reading”. *New England Review* 38, n° 1 (2017): 95-109. Project MUSE.
- Ruibal, Elena. “Alonso Quijano, vencedor de sí mismo”. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, n°1 (2005): 61-71.

Para citar una tesis:

Nota al pie de página: Nombre y apellido/s del autor, “Título de la tesis” (Tesis doctoral, Tesis de maestría, Tesis de grado, Institución, año), página/s de donde se toma la cita.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellidos(s), nombre/s del autor. “Título de la tesis”. Tesis doctoral, Tesis de maestría, Tesis de grado, Institución, año.

Ejemplos:

Nota al pie de página:

1. Carmen Cecilia Lago de Fernández, “Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 50.
2. Pedro Jiménez Castillo, “Murcia. De la antigüedad al Islam” (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 414, <https://digital.csic.es/handle/10261/95860>.

Nota corta al pie de página:

3. Lago de Fernández, “Repercusión de la actividad”, 47-48.
4. Jiménez Castillo, “Murcia. De la antigüedad”, 415.

Bibliografía (en orden alfabético):

- Jiménez Castillo, Pedro. “Murcia. De la antigüedad al islam”. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013. <https://digital.csic.es/handle/10261/95860>.

Lago de Fernández, Carmen Cecilia. “Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Para citar un artículo de prensa:

El nombre del autor (si se conoce) y el título de artículo se citan de forma muy similar a los elementos correspondientes en las revistas

El mes, el día y el año son los elementos indispensables.

Si el documento se publica en alguna sección, se puede dar el número de sección (por ejemplo, sección 1) o el título (por ejemplo, Nación).

Nota al pie de página: Nombre y apellido/s del autor, “Título del artículo”, título del periódico, día mes, año, sección, URL.

Bibliografía (en orden alfabético): Apellido/s, Nombre/s del autor. “Título del artículo”. Título del periódico, día mes, año. Sección. URL.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. László Erdélyi, “Un detective en el virreinato”, *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018, Cultural, <https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html>.

Nota corta al pie de página:

2. Erdélyi, “Un detective en el virreinato”.

Bibliografía (en orden alfabético):

Erdélyi, László. “Un detective en el virreinato”. *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018. Cultural. <https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html>.

Sí el artículo no tuviese autor, se coloca en primer lugar el nombre del periódico.

Para citar una entrevista:

Las entrevistas no publicadas, conversaciones, correos electrónicos, mensajes de texto o similares, se citan en el texto (“En conversación telefónica con el autor el 7 de julio de 2010, el líder sindicalista admitió que...”) o en notas, raramente se incluyen en la bibliografía. Las citas deben incluir los nombres tanto de la persona entrevistada como del entrevistador; información de identificación breve, si corresponde; el lugar o fecha de la entrevista (o ambas, si se conoce). Agregar si hay una transcripción o grabación disponible y dónde se puede encontrar. Normalmente comienza por el nombre de la persona entrevistada. El entrevistador, en caso de mencionarse, figura en segundo lugar.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. Andrew Macmillan (asesor principal, Investment Center Division, FAO), en entrevista con el autor, setiembre, 1998.
2. Benjamin Spock, entrevista por Milton J. E. Senn, 20 de noviembre, 1974, entrevista 67A, transcripción, Senn Oral History Collection, National Library of Medicine, Bethesda, MD.

Una entrevista que ha sido publicada, transmitida o está en línea, generalmente se puede tratar como un artículo u otro elemento de una publicación periódica. Las entrevistas consultadas en línea deben incluir una URL.

Nota al pie de página:

1. Kory Stamper, “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ how the dictionary keeps up with English,” entrevista por Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.
Nota corta al pie de página:
2. Stamper, entrevista.

Bibliografía (en orden alfabético):

Stamper, Kory. “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ how the dictionary keeps up with English”. Entrevista por Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

Para citar un sitio web:

Para citar el contenido original del sitio web se debe incluir: el título o la descripción de la página específica (si se cita); el título o la descripción del sitio como un todo; el propietario o patrocinador del sitio; y una URL.

Las citas del contenido del sitio web se pueden limitar al texto (“El 2 de mayo de 2019, la Biblioteca Universitaria mencionaba en su sitio web...”) o en una nota. Si se quiere una cita más formal, puede realizarse de acuerdo al ejemplo que figura a continuación. Debido a que el contenido está en permanente cambio se debe incluir una fecha de publicación o fecha de revisión o modificación. Si no se puede determinar dicha fecha, incluya una fecha de acceso.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. “Biblioteca Universitaria”, Universidad de Montevideo, acceso el 2 de mayo, 2019, <http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/>.
Nota corta al pie de página:
2. Universidad de Montevideo, “Biblioteca Universitaria”.

Bibliografía (en orden alfabético):

Universidad de Montevideo. Biblioteca Universitaria. Acceso el 2 de mayo, 2019.
<http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/>.

Para citar una entrada de blog:

Las publicaciones del blog se citan como artículos de prensa en línea.

Las citas incluyen al autor de la publicación; el título de la publicación, entre comillas; el título del blog, en cursiva; la fecha de la publicación; y una URL. La palabra blog se puede agregar entre paréntesis después del título del blog (a menos que la palabra blog sea parte del título).

Las entradas de blog o comentarios pueden citarse en el texto (“En un comentario publicado en el blog Biblioteca UM: noticias el 19 de abril de 2016...”) en lugar de en una nota y, generalmente, se omiten en la bibliografía. Si se necesita una entrada de bibliografía, debe aparecer debajo del autor de la publicación.

Nombre y apellido/s del autor, “Título de la entrada”, *título del blog* (blog), día mes, año, URL.

Ejemplo:

Nota al pie de página:

1. Daniela Vairo, “IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”, *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016, <https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/>.

Bibliografía (en orden alfabético):

Vairo, Daniela. “IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”. *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016. <https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/>.

Cita de cita:

Citar una fuente de una fuente secundaria (“citado en”) se debe evitar, ya que se espera que los autores hayan examinado las obras que citan. Sin embargo, si una fuente original no está disponible, se deben enumerar tanto la fuente original como la secundaria.

Primero se cita la fuente primaria seguido de “citado en” y luego la fuente secundaria.

Nota al pie de página:

1. Manuel Graña González, La escuela de periodismo (Madrid: CIAP, 1950) citado en Miguel Ángel Jimeno López, *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag* (Pamplona: EUNSA, 1996).

Bibliografía (en orden alfabético):

Graña González, Manuel. La escuela de periodismo. Madrid: CIAP, 1950 citado en Miguel Ángel Jimeno López. *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag*. Pamplona: EUNSA, 1996.

Guidelines for contributing authors:

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo is a journal of Philosophy, History and Literature, published every six months (June and December of each year) by the Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Montevideo.

Commitment to the editor and copyright:

Only original content that is not committed to another publication and whose author(s) are in full possession of publishing rights will be published. The submission of the originals to the editor entails that the author or the authors of the collaborations give to **Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo** the reproduction rights of the admitted texts. In turn, cases of co-authorship must be expressly stated, as well as cases in which the author received collaborations, suggestions or comments from third parties.

Notice of copyright:

This Journal is published by the Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Montevideo.

The authors who publish in this journal accept the following terms:

The authors retain the copyright and grant the journal the right of first publication of the work under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International license, which allows others to share the work with an acknowledgment of authorship and an acknowledgment of their initial publication in this journal. Authors are allowed and encouraged to publish their work online (in repositories or on their website) after the presentation of this issue of *Humanidades*, as this can generate productive exchanges, as well as a higher citation of the published work (see “The Effect of Open Access”, <http://opcit.eprints.org/oacitation-biblio.html>).

Privacy statement:

The names and email addresses entered in this journal will be used exclusively for the purposes stated by the journal and will not be available for any other purpose or another person.

Arbitration system:

Texts sent by the contributors to the journal of *Humanidades*—without the authorship data—are received by the associate editor, in charge of verifying compliance with the established criteria and standards. If in this first stage of the review process any doubt shall arise, the text is referred to the Editorial Board; which definitively decides about the consultation and communicates the resolution to the associate editor. If a text does not meet the required standards or does not receive approval in any of the stages of the process, the associate editor transfers the decision to the author or authors in the shortest time possible.

The text approved in the first stage goes to anonymous and confidential arbitration—double blind method—, in charge of external evaluators that must be a minimum of two. They will evaluate the scientific and methodological quality of the text that can be object of acceptance, rejection or acceptance with modifications. In the latter case, the associate editor resends the text with the modifications to the author, who can admit the modifications or substantiate a partial discrepancy. When the associate editor receives the text again, he verifies that the modifications suggested by the evaluators have been made or he accepts the discrepancy of the author. It is the associate editor that must confirm if the text goes to the last stage of the process or not, before being incorporated into the intended issue of the journal. The final decision is communicated to the author within a maximum period of eight months from the date of receipt of the text. The associate editor may consider, in some cases, the appropriateness for an evaluator to have an extraordinary time to complete the analysis of the text.

If a notorious discrepancy appears between the evaluators, the associate editor is entitled to request a new evaluation on equal terms with the first two; this third evaluation will define the judgment on the text.

All the evaluators are committed to observe the accepted ethical and scientific research norms of universal character. The journal may specify them in a timely manner.

Once the article is approved for publication, the author must sign and send the Declaration of Originality of the writing.

When the issue is published, the authors receive a copy of the corresponding issue of the *Humanidades* journal.

Declaration of Originality:

The authors must accept and sign the declaration of originality and send it to the following email address: revistahumanidades@um.edu.uy.

HUMANIDADES: REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Declaration of originality

Title of work presented: -----

By means of this declaration I certify that I am the author of the work I am presenting for possible publication in *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* (the journal) and that its content is original and the result of my personal intellectual contribution. None of the data presented in this work has been plagiarized, invented, manipulated or distorted. I accept that the identification of plagiarism in the text is a reason for rejection by the journal and that if a plagiarism is detected, the reason will be communicated. All data, figures, tables, photographs and references to previously published materials are duly identified with their respective credits and included in the bibliographic notes and citations, as well as unpublished data obtained through verbal or written communication. I also have the proper authorizations of those who own the copyrights on these materials.

I declare to be aware that the journal adheres to the international standards and codes of ethics established by the Committee on Publication Ethics, COPE, (<https://publicationethics.org>) to promote research and its publication. Therefore, I assume that all presented materials are completely free of copyright and, as a result, I am the only responsible for any litigation or claim related to intellectual property rights, exempting the Universidad de Montevideo and the journal.

I declare that this article is unpublished and that I have not submitted it to another serial publication, for its respective evaluation and subsequent publication. In the event that the article ----- is approved for publication, as author and owner of the author's rights, I authorize the Universidad de Montevideo to include this text in the journal with no limits in time, so that it can be reproduced, edited, distributed, displayed and communicated in the country and abroad by print, electronic format, CD-ROM, Internet, in full text or any other means known or unknown.

I declare to know that the published version of the article will be distributed on the Internet under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0). In the applicable cases, I leave personal evidence that the people who have worked on this article approved its final version and agree to its publication. I also acknowledge all sources of funding used for this work and expressly indicate, if appropriate, the funding agency, and any other commercial, financial or private link with persons or institutions that may have an interest in the proposed work and this is properly stated in the *Observations* section.

As consideration for this authorization, I declare my consent to receive one (1) copy of the issue of the journal in which my article appears.

I also accept that if there are several authors of the same article, the principal investigator will receive one (1) copy and each coauthor one (1) copy. For proof of the above, I sign this declaration on the _____ days of the month of _____ of the year _____, in the city of _____.

Name, Signature and ID Document (if there are more than one author, every author needs to sign). _____

Observations: _____

Ethical codes and conflicts of interest:

Humanidades adheres to the international standards and codes of ethics established by the Committee on Publication Ethics, COPE (Guidelines on Good Publication Practice and Code of Conduct, <https://publicationethics.org/>).

The authors acknowledge all sources of funding used in their work and expressly indicate, when appropriate, the funding agency and any other commercial, financial or private link with persons or institutions that may have interests with the proposed work.

Plagiarism Detection:

The identification of plagiarism in the text is a reason for rejection by *Humanidades* journal. If plagiarism is detected, the author is informed of the reason for the rejection of his contribution, with the evidence of plagiarism clearly stated.

The journal uses Unicheck's plagiarism detection and verification of originality service, <https://unicheck.com/es-es>

Charges for processing articles:

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, does not have charges or fees for the processing of articles (Article Processing Charge [APC]) sent by the authors. There is no fee paid for the presentation of the texts to the evaluation process either.

Sending the originals:

Written texts will be accepted in the following languages: Spanish, English and Portuguese.

The journal is composed of 4 sections: *Studies*, *Articles*, *Reviews* and *Interview*.

The contents submitted to arbitration will be those of the following sections: *Studies* and *Articles*.

The books' reviews and the prologue of the studies will have a quality assessment performed by the Editorial Board.

The name of the author (or authors) of the submitted texts must not appear in the file or in the copy sent for evaluation. In the cases that the texts sent have graphics or images, they will be sent in a separate file in high resolution (jpg format).

The *Studies* section will be composed of a maximum of 4 writings on a subject announced in the publication of the previous issue of the journal, or through other academic media. The works presented for the Studies section should include:

- 1) Short curriculum vitae of the author (maximum of 6 lines), including:
 - a) Full name.
 - b) Unique identifier of researcher ORCID (can be obtained in the following link: <https://orcid.org/>).
 - c) Position and academic institution to which the researcher belongs.
 - d) Email address.
- 2) Title of the work in English, Spanish and Portuguese.
- 3) The text of the work must have between 8,000 and 15,000 words (without counting footnotes, bibliography, title and summary).
- 4) Summary of a maximum of 200 words, in English, Spanish and Portuguese (Abstract).
- 5) Key words (up to 6), in English, Spanish and Portuguese.
- 6) Bibliography at the end of the text presented in accordance with the citation norms of the journal.

The journal may also include texts in the *Articles* section that will relate or not to their areas of study.

The works submitted for the Articles section must attach:

- 1) Short curriculum vitae of the author (maximum of 6 lines), including:
 - a) Full name.
 - b) Unique identifier of researcher ORCID (can be obtained in the following link: <https://orcid.org/>).
 - c) Position and academic institution to which the researcher belongs.
 - d) Email address.

-
- 2) Title of the work in English, Spanish and Portuguese.
 - 3) The text of the work must have between 6,000 and 10,000 words (without counting footnotes, bibliography, title and summary).
 - 4) Summary of a maximum of 200 words, in English, Spanish and Portuguese. (Abstract).
 - 5) Key words (up to 6), in English, Spanish and Portuguese.
 - 6) Bibliography at the end of the text presented in accordance with the citation norms of the journal.

The *Reviews* section may include notes on books of interest in the areas of study of the journal. The submitted works must have all the bibliographic information of the reviewed book (title, author, city, publisher, year and number of pages) and shall not exceed 2,000 words. A short curriculum vitae of the author (maximum of 6 lines) must be attached, including:

- a) Full name.
- b) Unique identifier of researcher ORCID (can be obtained in the following link: <https://orcid.org/>).
- c) Position and academic institution to which the researcher belongs.
- d) Email address.

Deadline for receipt of originals: for the June issue, until the previous 30th of September; and for the December issue, until the previous March 31st.

Formal norms of quoted text:

The bibliographical references of the texts sent to *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* must comply with the standards of the Chicago Style Manual <http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>, in order to be presented to the evaluation process. The style taken will be the one of Humanities: footnotes and a bibliography at the end of the text. The bibliography consulted should be added at the end in alphabetical order under the heading Bibliography.

To quote a book:

Footnote: Name and surname(s) of the author, Title of the work in italics (place of publication: publisher, year), page(s) from where the citation is taken. The first indentation line must be respected.

Bibliography (in alphabetical order): Surname(s), Name or names. Title of the book in italics. Place of publication: editorial, year. The hanging indent must be respected.

Examples:

Footnotes:

1. Juan B. Amores Carredano, coord., *Historia de América* (Barcelona: Ariel, 2006), 116.
2. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 399.
3. Arthur Herman, *La idea de decadencia en la Historia Occidental*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Andrés Bello, 1998), 115.
4. Sigmund Freud y Lou Andreas-Salome, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer (New York-London: Norton, 1983), 155.

Shortened note:

Applies to the second and subsequent citations of a work.

5. Amores Carredano, *Historia de América*, 117.
6. Bernand y Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, 400.
7. Herman, *La idea de decadencia*, 117.

Bibliography (in alphabetical order):

Amores Carredano, Juan B., coord. *Historia de América*. Barcelona: Ariel, 2006.

Bernand, Carmen, y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Freud, Sigmund, y Lou Andreas-Salome. *Letters*. Editado por E. Pfeiffer. New York-London: Norton, 1983.

Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la Historia Occidental*. Traducido por Carlos Gardini Barcelona: Andrés Bello, 1998. Originalmente publicado como *The Idea of Decline in Western History*. New York: Simon and Shuster, 1997.

When citing books with more than three authors, the footnotes should include the name of the first author followed by “et al.” All authors are included in the bibliography.

To quote a chapter or a part of a book:

The parts of a book such as chapters, conference papers, prologues, etc. should be quoted as follows:

Footnotes: Name and surname(s) of the author(s) of the cited part, “Title of the part in quotation marks”, in Title of the work in italics, editors (place of publication: publisher, year), page(s).

Bibliography in alphabetical order: Surname, name(s) of the author(s) of the cited part. “Title of the part in quotation marks”. In Title of the work in italics, editors. Page(s). Place of publication: editorial, year.

In the notes, mention the specific pages. In the bibliography include the rank of the chapter or part of the book cited.

Examples:

Footnotes:

1. Ignacio Arellano, “El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes”, en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. Trinidad Barrera (Madrid: Iberoamericana, 2008), 10-11.

Shortened note:

2. Arellano, “El ingenio conceptista”, 12.

Bibliography in alphabetical order:

Arellano, Ignacio. “El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes”. En *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, editado por Trinidad Barrera, 9-29. Madrid: Iberoamericana, 2008.

To quote an e-book:

When citing the online version of a book, add the URL as part of the quote.

For books that are copyrighted through a commercial library database, mention the name of the commercial database instead of the URL.

In the case of books downloaded on a device, indicate the format of the device (EPUB, PDF, for example) and include the name of the format together with the application or device required to view or acquire the file, if any.

Examples:

Footnotes:

1. Thomas G. Rawski y Lilliam M. Li, eds., *Chinese history in economic perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 37, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/>.

2. Natalia Olifer y Víctor Olifer, *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes* (México: McGraw-Hill, 2009), cap. 2, E-Libro.

3. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), cap. 3, Kindle.

4. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), cap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

5. Harold Koontz, *Administración una perspectiva global* (México: McGraw-Hill Interamericana, 2008), cap. 1, Adobe Digital Editions EPUB.

Shortened note:

6. Rawski y Li, *Chinese history*, 38.

7. Olifer y Olifer, *Redes de computadoras*, cap.3.

8. Austen, *Pride and Prejudice*, cap. 14.

9. Kurland y Lerner, *Founders' Constitution*, cap. 4, doc. 29.

Bibliography:

- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.
- Koontz, Harold. *Administración una perspectiva global*. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008. Adobe Digital Editions EPUB.
- Kurland, Philip B., y Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.
- Olifer, Natalia y Víctor Olifer. *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes*. México: McGraw-Hill, 2009. E-Libro.
- Rawski, Thomas G. y Lilliam M. Li, eds. *Chinese history in economic perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft-6489p0n6/>.

To quote an article from a printed or electronic journal:

In the notes, mention the specific pages. In the bibliography include the rank of article. For articles consulted online include the URL or the database.

If the article has DOI (Digital Object Identified) it is preferable to include this permanent link than the URL.

Footnotes: (Name and Surname(s) of the author(s), "Title of the article in quotation marks", in Title of the journal in italics, volume of the journal (year of publication): page(s) from where the quote is taken.

Bibliography: Surname(s), name of the author. "Title of the article in quotation marks". Title of the journal in italics volume of the journal (year of publication between brackets): first page - last page of the article.

Examples:

Footnotes:

1. Elena Ruibal, "Alonso Quijano, vencedor de sí mismo", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, n°1 (2005): 62.
2. Frédérique Langue, "Bolivarianismos de papel", *Revista de indias* 77, n° 270 (mayo-agosto 2017): 359, <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011>.
3. Peter LaSalle, "Conundrum: a story about Reading", *New England Review* 38, n° 1 (2017): 95, Project MUSE.
4. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin, y Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality", *Journal of Human Capital* 11, n° 1 (Spring 2017): 9–10, <https://doi.org/10.1086/690235>.

Shortened note:

5. Ruibal, "Alonso Quijano", 63.
6. Langue, "Bolivarianismos de papel", 361.
7. LaSalle, "Conundrum", 97.
8. Keng, Lin y Orazem, "Expanding college access", 23.

Bibliography (in alphabetical order):

- Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, y Peter F. Orazem. “Expanding college access in Taiwan, 1978–2014: effects on graduate quality and income inequality”. *Journal of Human Capital* 11, n° 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.
- Langue, Frédérique. “Bolivarianismos de papel”. *Revista de indias* 77, n° 270 (2017): 257-378. <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011>.
- LaSalle, Peter. “Conundrum: a story about reading”. *New England Review* 38, n° 1 (2017): 95-109. Project MUSE.
- Ruibal, Elena. “Alonso Quijano, vencedor de sí mismo”. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, n°1 (2005): 61-71.

To quote a thesis:

Footnotes: Name and surname(s) of the author, “Title of the thesis”, (Doctoral thesis, Master’s thesis, Bachelor’s thesis, Institution, year) page(s) from where the quote is taken.

Bibliography: Surname(s), name of the author. “Title of the thesis”. Doctoral thesis, Master’s thesis, Bachelor’s thesis, Institution, year.

Examples:

Footnotes:

1. Carmen Cecilia Lago de Fernández, “Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 50.
2. Pedro Jiménez Castillo, “Murcia. De la antigüedad al Islam” (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 414, <https://digital.csic.es/handle/10261/95860>.

Shortened note:

3. Lago de Fernández, “Repercusión de la actividad”, 47-48.
4. Jiménez Castillo, “Murcia. De la antigüedad”, 415.

Bibliography:

- Jiménez Castillo, Pedro. “Murcia. De la antigüedad al islam”. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013. <https://digital.csic.es/handle/10261/95860>.
- Lago de Fernández, Carmen Cecilia. “Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

To quote a press article:

The name of the author (if known) and the title of the article are cited in a very similar way to the corresponding elements in the journals.

The month, the day and the year are indispensable elements.

If the document is published in any section, you can give the section number (for example, Section 1) or the title (for example, Nación).

Footnotes: Name and surname(s) of the author, "Title of the article", Title of the newspaper, day month, year, section, URL.

Bibliography: Surname(s), name of author. "Article title". Title of the newspaper, day, month, year. Section. URL.

Examples:

Footnotes:

1. László Erdélyi, "Un detective en el virreinato", *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018, Cultural, <https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html>.

Shortened note:

2. Erdélyi, "Un detective en el virreinato".

Bibliography:

Erdélyi, László. "Un detective en el virreinato". *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018. Cultural. <https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html>.

If the article does not have an author, the name of the newspaper goes first.

To quote an interview:

Unpublished interviews, conversations, emails, text messages or similar are cited in the text ("In a telephone conversation with the author on July 7, 2010, the union leader admitted that ...") or in notes, they are rarely included in the bibliography. Quotes should include the names of both, the interviewed and the interviewer; a Brief identification information, if applicable; the place or date of the interview (or both, if known). Add, if possible, a transcript or available recording and where it can be found. It usually begins with the name of the person interviewed. The interviewer, if mentioned, is in second place.

Examples:

Footnotes:

1. Andrew Macmillan (asesor principal, Investment Center Division, FAO), en entrevista con el autor, setiembre, 1998.

2. Benjamin Spock, entrevista por Milton J. E. Senn, 20 de noviembre, 1974, entrevista 67A, transcripción, Senn Oral History Collection, National Library of Medicine, Bethesda, MD.

An interview that has been published, transmitted or is available online can usually be treated as an article or another element of a periodical publication. The interviews consulted online must include the URL.

Example:

Footnotes:

1. Kory Stamper, “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ how the dictionary keeps up with English,” entrevista por Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>

Shortened note:

2. Stamper, entrevista.

Bibliography:

Stamper, Kory. “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ how the dictionary keeps up with English”. Entrevista por Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

To quote a web page:

To quote the original content of a website the following should be included: the title or description of the specific page (if cited); the title or description of the site as a whole; the owner or sponsor of the site; and a URL.

The citations of the content of the website can be limited to the text (“On May 2, 2019, the University Library mentioned on its website ...”) or in a note. If you want a more formal appointment, it can be done according to the example below. Because the content is in permanent change, it must include a publication date or date of revision or modification. If this date can not be determined, include an access date.

Example:

Footnotes:

1. “Biblioteca Universitaria”, Universidad de Montevideo, acceso el 2 de mayo, 2019, <http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/>.

Shortened note:

2. Universidad de Montevideo, “Biblioteca Universitaria”.

Bibliography:

Universidad de Montevideo. Biblioteca Universitaria. Acceso el 2 de mayo, 2019. <http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/>.

To quote a blog post:

Blog posts are cited as online press articles.

Citations include the author of the publication; the title of the publication, in quotation marks; the title of the blog, in italics; the date of publication; and a URL. The word blog can be added in parentheses after the blog title (unless the word blog is part of the title).

Blog entries or comments can be cited in the text (“In a comment posted on the UM Library blog: news on April 19, 2016 ...”) instead of in a note and, generally, are omitted in the bibliography. If a bibliography entry is needed, it should appear below the author of the publication.

Name and Surname(s) of the author, “Title of the entry”, *title of the blog* (blog), day, month, year, URL.

Example:

Footnotes:

1. Daniela Vairo, “IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”, *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016, <https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/>.

Bibliography:

Vairo, Daniela. “IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”. *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016. <https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/>.

To quote a quote:

Citing a source from a secondary source (“cited in”) should be avoided, since the authors are expected to have examined the works they cite. However, if an original source is not available, both the original and the secondary sources must be listed.

First the primary source is cited followed by “cited in” and then the secondary source.

Footnotes:

1. Manuel Graña González, *La escuela de periodismo* (Madrid: CIAP, 1950) citado en Miguel Ángel Jimeno López, *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag* (Pamplona: EUNSA, 1996).

Bibliography

Graña González, Manuel. La escuela de periodismo. Madrid: CIAP, 1950 citado en Miguel Ángel Jimeno López. *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag*. Pamplona: EUNSA, 1996.

Normas para colaboradores

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo é uma revista de Filosofia, História e Literatura, editada em forma semestral (junho e dezembro de cada ano) pela Faculdade de Humanidades e Educação da Universidad de Montevideo.

Compromisso com o editor e copyright:

Apenas serão publicados conteúdos originais que não estejam comprometidos com outra publicação e cujo(s) autor(es) esteja(m) em plena posse dos direitos de publicação. O envio dos originais ao editor supõe que o autor ou autores das colaborações cedem à **Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo** os direitos de reprodução dos textos selecionados. Por sua vez, tanto os casos de coautoria como os casos nos quais o autor recebeu colaborações, sugestões ou comentários de terceiros, deverão ser expressamente consignados.

Aviso de direitos de autor:

Essa revista é publicada pela Faculdade de Humanidades e Educação da Universidad de Montevideo.

Os autores que publicam nessa revista aceitam os seguintes termos:

Os autores conservam os direitos de autor e concedem à revista o direito de primeira publicação da obra sob uma licença de Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional, que permite a outros compartilhar o trabalho com uma atribuição da autoria e uma atribuição da sua publicação inicial nessa revista.

A revista permite e encoraja os autores a publicarem seu trabalho online (em repositórios ou em sites próprios) após a sua participação no presente número de *Humanidades*, já que isso poder gerar intercâmbios produtivos, assim como mais citações do trabalho publicado (ver “The Effect of Open Access”, <http://opcit.eprints.org/oacitationbiblio.html>).

Declaração de privacidade:

Os nomes e endereços eletrônicos incluídos nessa revista serão utilizados exclusivamente para os fins declarados pela revista e não estarão disponíveis para nenhum outro propósito ou para outras pessoas.

Sistema de arbitragem:

Os textos enviados pelos colaboradores para a revista *Humanidades* –sem os dados de autoria– são recebidos pelo editor associado, que verifica a conformidade com os critérios e com as normas estabelecidas. Em caso de haver alguma dúvida nessa primeira parte do processo de revisão, o texto é derivado ao Conselho Editorial, que decide em forma definitiva a respeito da consulta e comunica a resolução ao editor associado. Quando um texto não cumpre com as normas previstas ou não recebe aprovação em alguma das fases do processo, o editor associado transfere a decisão ao autor ou autores no menor prazo possível.

O texto aprovado na primeira fase segue para uma arbitragem anônima e confidencial –método duplo-cego–, realizado por avaliadores externos (dois no mínimo). Os avaliadores são os responsáveis pelo estudo da qualidade científica e metodológica do texto, que pode ser objeto de aceitação, rejeição ou aceitação com modificações. Finalmente, o editor associado reenvia ao autor o texto com as modificações, e este pode admiti-las ou fundamentar uma discrepância parcial.

Quando o editor associado recebe novamente o texto, ele verifica que as modificações sugeridas tenham sido feitas pelos avaliadores ou aceita a discrepância do autor. É o editor associado quem deve confirmar ou não a passagem do texto para a última fase do processo, antes de ser incorporado à edição da revista em questão. A decisão final é comunicada ao autor em um prazo máximo de oito meses a partir da data de recepção do texto. Em casos particulares, o editor associado poderá considerar pertinente estender o prazo de um avaliador para completar a sua análise do texto.

Em caso de existir uma discrepância notória entre os avaliadores, o editor associado poderá solicitar uma nova avaliação em idênticas condições às duas primeiras. A terceira definirá o parecer sobre o texto.

Todos os avaliadores se comprometem a observar normas éticas e de pesquisa científica aceitas com caráter universal. A revista *Humanidades* poderá especificá-las oportunamente.

Uma vez que o artigo for aprovado para publicação, o autor deverá assinar e enviar a Declaração de originalidade do escrito.

Quando o número é publicado, os autores recebem um exemplar da edição correspondente da revista *Humanidades*.

Declaração de originalidade:

Os autores devem aceitar e assinar a presente Declaração de originalidade e enviá-la para o seguinte e-mail: revistahumanidades@um.edu.uy.

Declaração de originalidade

Título do trabalho apresentado: -----

Pela presente declaração certifico que sou o autor do trabalho que estou apresentando para a sua possível publicação em *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* (doravante, a revista) e que seu conteúdo é original e é resultado da minha contribuição intelectual pessoal. Nenhum dos dados apresentados neste trabalho foi plagiado, inventado, manipulado ou distorcido. Assumo que a identificação de plágio no texto será causa de rejeição por parte da revista e que em tal caso serei comunicado dos motivos. Todos os dados, figuras, tabelas, fotografias e referências a materiais já publicados estão devidamente identificados com seus respectivos créditos e incluídos nas notas bibliográficas e nas citações, da mesma forma que os dados não publicados obtidos mediante comunicação verbal ou escrita. Também possuo as devidas autorizações dos titulares dos direitos patrimoniais destes materiais.

Declaro estar ciente de que a revista adere às normas e códigos de ética internacionais estabelecidos pelo Committee on Publication Ethics, COPE, (<https://publicationethics.org>) para promover a pesquisa e a sua publicação.

Pelos motivos anteriores, assumo que todos os materiais apresentados estão totalmente livres de direitos de autor e, portanto, sou responsável por qualquer ação legal ou reclamação relacionada com direitos de propriedade intelectual, livrando a Universidad de Montevideo e a revista de toda responsabilidade.

Declaro que o presente artigo é inédito e que não o apresentei a outra publicação seriada para a sua respectiva avaliação e posterior publicação. Em caso de que o artigo ----- seja aprovado para publicação, como autor(a) e proprietário(a) dos direitos de autor, autorizo de forma ilimitada a Universidad de Montevideo a incluir o texto na revista, assim como a proceder à sua reprodução, edição, distribuição, exibição e comunicação em nível nacional e internacional, por meios impressos, eletrônicos, CD-ROM, internet em texto completo ou por qualquer outro meio conhecido ou por conhecer.

Declaro estar ciente de que a versão publicada do artigo será distribuída na internet sob uma licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Para os casos correspondentes, também declaro que as pessoas que trabalharam nesse artigo aprovaram a sua versão final e estão de acordo com a sua publicação. Também reconheço todas as fontes de financiamento utilizadas para esse trabalho e específico expressamente, nos casos solicitados, o organismo financiador e qualquer outro vínculo comercial, financeiro ou particular com pessoas

ou instituições que pudessem ter interesses no trabalho proposto, ficando assim registrado no anexo de Observações.

Como contraprestação pela presente autorização, declaro a minha conformidade em receber um (1) exemplar da edição da revista em que esteja incluído o meu artigo. Caso um artigo tenha vários autores, aceito que o pesquisador principal receba um (1) exemplar e cada coautor receba um (1) exemplar.

Em virtude do exposto anteriormente, assino a presente declaração no dia _____
do mês de _____ do ano _____ na cidade de _____.

Nome, Assinatura e Documento de Identificação (no caso de vários coautores, cada um deve assinar). _____

Observações: _____

Normas éticas e conflitos de interesses:

Humanidades adere às normas e códigos internacionais estabelecidos pelo Committee on Publication Ethics, COPE (Guidelines on Good Publication Practice and Code of Conduct, <https://publicationethics.org/>).

Os autores reconhecem todas as fontes de financiamento utilizadas nos seus trabalhos e especificam expressamente, nos casos solicitados, o organismo financiador e qualquer outro vínculo comercial, financeiro ou particular com pessoas ou instituições que pudessem ter interesses no trabalho proposto.

Identificação de plágio:

A identificação de plágio no texto constitui causa de rejeição pela revista *Humanidades*. Em caso de identificação de plágio, é comunicado ao autor o motivo da rejeição da sua contribuição, sendo expostas claramente as evidências do plágio.

A revista usa a detecção de plágio do Unicheck e a verificação do serviço de originalidade, <https://unicheck.com/es-es>.

Custos por gestão de artigos:

A *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, não cobra taxa alguma pelo processamento dos artigos (Article Processing Charge [APC]) enviados pelos autores, nem é cobrada taxa alguma ao submeter textos ao processo de avaliação.

Envio de originais:

Serão aceitos textos escritos nos seguintes idiomas: espanhol, inglês e português.

A revista contém 4 seções: *Estudos*, *Artigos*, *Resenhas* e *Entrevista*.

Os conteúdos submetidos a arbitragem serão: *Estudos* e *Artigos*.

As resenhas de livros e o prêmio dos estudos terão uma avaliação de qualidade por parte do Conselho de Redação.

O nome do autor (ou dos autores) dos escritos enviados não deverá figurar no arquivo nem na cópia enviada para avaliação.

Caso os textos enviados tiverem gráficos ou imagens, estas deverão ser enviadas em um arquivo separado e em alta resolução (formato .jpg).

A seção *Estudos* estará conformada por um máximo de 4 escritos sobre um tema anunciado na edição precedente da revista ou em outros meios de comunicação acadêmicos.

Os trabalhos apresentados para a seção *Estudos* deverão incluir:

- 1) Breve curriculum vitae do autor (máximo 6 linhas), incluindo:
 - a) Nome completo.
 - b) Identificador único de pesquisador ORCID (disponível no seguinte link: <https://orcid.org/>).
 - c) Posição e filiação acadêmica.
 - d) E-mail.
- 2) Título do trabalho em espanhol, inglês e português.
- 3) O texto do trabalho deve ter entre 8.000 e 15.000 palavras (sem contar notas de rodapé, bibliografia, título e resumo).
- 4) Resumo de 200 palavras no máximo, em espanhol, inglês e português.
- 5) Máximo de 6 palavras-chave em espanhol, inglês e português.
- 6) Bibliografia no final do texto, apresentada conforme as normas de la revista.

A revista também poderá incluir, na seção *Artigos*, textos pertencentes ou não a suas áreas de estudo.

Os trabalhos apresentados para a seção *Artigos* deverão incluir:

- 1) Breve curriculum vitae do autor (máximo 6 linhas), incluindo:
 - a) Nome completo.
 - b) Identificador único de pesquisador ORCID (disponível no seguinte link: <https://orcid.org/>).

-
- c) Posição e filiação acadêmica.
 - d) E-mail.
- 2) Título do trabalho em espanhol, inglês e português.
 - 3) O texto do trabalho deve ter entre 6.000 e 10.000 palavras (sem contar notas de rodapé, bibliografia, título e resumo).
 - 4) Resumo de 200 palavras no máximo, em espanhol, inglês e português.
 - 5) Máximo de 6 palavras-chave, em espanhol, inglês e português.
 - 6) Bibliografia no final do texto, apresentada conforme as normas de la revista.

A seção *Resenas* poderá incluir textos sobre livros de interesse dentro das áreas de estudo da revista.

Os escritos submetidos deverão incluir toda a informação bibliográfica do livro resenhado (título, autor, cidade, editorial, ano e número de páginas) y não poderão superar as 2,000 palavras. Um breve curriculum vitae do autor (máximo 6 linhas) deverá ser anexado, incluindo:

- a) Nome completo.
- b) identificador único de pesquisador ORCID (disponível no seguinte link: <https://orcid.org/>).
- c) Posição e filiação acadêmica.
- d) E-mail.

Prazo de recepção de originais: para a edição de junho, até dia 30 de setembro anterior; para a edição de dezembro, até dia 31 de março anterior.

Normas formais de citação textual:

Para serem apresentados ao processo de avaliação, as referências bibliográficas dos textos enviados a *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, devem cumprir com o Manual de estilo de Chicago <http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>. A referência será o estilo de *Humanidades*: notas de rodapé e uma bibliografia no final do escrito. A bibliografia consultada deve ser anexada no final em ordem alfabética sob o título *Bibliografía*.

Para citar um livro:

Nota de rodapé: Nome e sobrenome/s do autor, Título da obra em itálica (lugar de publicação: editorial, ano), página/s que contém a citação. O recuo de primeira linha deverá ser respeitado.

Bibliografia (em ordem alfabética): Sobrenome(s), Nome ou nomes. Título do livro em itálica. Lugar de publicação: editorial, ano. O recuo deslocado deverá ser respeitado.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Juan B. Amores Carredano, coord., *Historia de América* (Barcelona: Ariel, 2006), 116.
2. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 399.
3. Arthur Herman, *La idea de decadencia en la Historia Occidental*, trad. Carlos Gardini (Barcelona: Andrés Bello, 1998), 115.
4. Sigmund Freud y Lou Andreas-Salome, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer (New York-London: Norton, 1983), 155.

Nota curta:

Aplica-se à segunda e subsequentes citações de um trabalho.

5. Amores Carredano, *Historia de América*, 117.
6. Bernand y Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo*, 400.
7. Herman, *La idea de decadencia*, 117.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Amores Carredano, Juan B., coord. *Historia de América*. Barcelona: Ariel, 2006.

Bernand, Carmen, y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la conquista: la experiencia europea 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Freud, Sigmund, y Lou Andreas-Salome. *Letters*. Editado por E. Pfeiffer. New York-London: Norton, 1983.

Herman, Arthur. *La idea de decadencia en la Historia Occidental*. Traducido por Carlos Gardini Barcelona: Andrés Bello, 1998. Originalmente publicado como *The Idea of Decline in Western History*. New York: Simon and Shuster, 1997.

Em caso de livros com mais de três autores, as notas de rodapé deverão incluir o nome do primeiro autor acompanhado de “et al.”. Todos os autores deverão ser incluídos na bibliografia.

Para citar um capítulo ou parte de um livro:

As partes de um livro, tais como capítulos, palestras de jornadas, prólogos, etc., deverão ser citadas da seguinte forma:

Notas de rodapé: Nome e sobrenome/s do/s autor/es da parte, “Título da parte entre aspas”, em Título da obra em itálica, editores (lugar de publicação: editorial, ano), página/s.

Bibliografía em ordem alfabética: Sobrenome/s, nome/s do/s autor/es da parte. “Título da parte entre aspas”, em Título da obra em itálica, editores. Lugar de publicação: editorial, ano.

Nas notas citar as páginas específicas. Na bibliografia incluir o trecho do capítulo ou parte do livro.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Ignacio Arellano, “El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes”, en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. Trinidad Barrera (Madrid: Iberoamericana, 2008), 10-11.

Nota curta:

2. Arellano, “El ingenio conceptista”, 12.

Bibliografía (em ordem alfabética):

Arellano, Ignacio. “El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle Caviedes”. En *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, editado por Trinidad Barrera, 9-29. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Para citar um e-book:

Na citação da versão online de um livro, incluir a URL como parte da citação.

Para os livros com direitos de autor consultados em base de dados de bibliotecas comerciais, mencione o nome da base de dados comercial em lugar da URL.

No caso de livros baixados para um dispositivo, indique o formato do dispositivo (por exemplo, EPUB ou PDF) e inclua o aplicativo ou dispositivo necessário para visualizar ou acessar o arquivo.

Exemplos:

Notas de rodapé:

1. Thomas G. Rawski y Lilliam M. Li, eds., *Chinese history in economic perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 37, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/>.
2. Natalia Olifer y Víctor Olifer, *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes* (México: McGraw-Hill, 2009), cap. 2, E-Libro.
3. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), cap. 3, Kindle.
4. Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), cap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.
5. Harold Koontz, *Administración una perspectiva global* (México: McGraw-Hill Interamericana, 2008), cap. 1, Adobe Digital Editions EPUB.

Nota curta:

6. Rawski y Li, *Chinese history*, 38.
7. Olifer y Olifer, *Redes de computadoras*, cap.3.

8. Austen, *Pride and Prejudice*, cap. 14.

9. Kurland y Lerner, *Founders' Constitution*, cap. 4, doc. 29.

Bibliografía (em ordem alfabética):

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

Koontz, Harold. *Administración una perspectiva global*. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008. Adobe Digital Editions EPUB.

Kurland, Philip B., y Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Olifer, Natalia y Víctor Olifer. *Redes de computadoras: principios, tecnología y protocolos para el diseño de redes*. México: McGraw-Hill, 2009. E-Libro.

Rawski, Thomas G. y Lilliam M. Li, eds. *Chinese history in economic perspective*. Berkeley: University of California Press, 1992. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6489p0n6/>.

Para citar um artigo de uma revista impressa ou eletrônica:

Nas notas citar as páginas específicas. Na bibliografia incluir o trecho de páginas do artigo. Para artigos consultados online, incluir URL ou base de dados.

Caso o artigo tiver DOI (Digital Object Identified), é preferível incluir esse link permanente do que a URL.

Notas de rodapé: (Nome e sobrenome/s do autor, “Título do artigo entre aspas”, *Título da revista em itálica*, volume da revista (ano de publicação): página/s que contêm a citação.

Bibliografia: Sobrenome/s, nome/s do autor. “Título do artigo entre aspas”. *Título da revista em itálica*, volume da revista (ano de publicação entre parênteses): primeira página-última página do artigo.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Elena Ruibal, “Alonso Quijano, vencedor de si mesmo”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, nº1 (2005): 62.
2. Frédérique Langue, “Bolivarianismos de papel”, *Revista de indias* 77, nº 270 (mayo-agosto 2017): 359, <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011>.
3. Peter LaSalle, “Conundrum: a story about reading”, *New England Review* 38, nº 1 (2017): 95, Project MUSE.
4. Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem, “Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality”, *Journal of Human Capital* 11, nº 1 (Spring 2017): 9–10, <https://doi.org/10.1086/690235>.

Nota curta:

5. Ruibal, “Alonso Quijano”, 63.
6. Langue, “Bolivarianismos de papel”, 361.
7. LaSalle, “Conundrum”, 97.
8. Keng, Lin y Orazem, “Expanding college access”, 23.

Bibliografia (em ordem alfabética):

- Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin y Peter F. Orazem. “Expanding college access in Taiwan, 1978–2014: effects on graduate quality and income inequality”, *Journal of Human Capital* 11, n° 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.
- Langue, Frédérique. “Bolivarianismos de papel”. *Revista de indias* 77, n° 270 (2017): 257-378. <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2017.011>.
- LaSalle, Peter. “Conundrum: a story about reading”. *New England Review* 38, n°1 (2017): 95-109. Project MUSE.
- Ruibal, Elena. “Alonso Quijano, vencedor de sí mismo”. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 5, n°1 (2005): 61-71.

Para citar uma tese/dissertação:

Notas de rodapé: Nome e sobrenome/s do autor, “Título da tese/dissertação”, (Tese doutoral, Dissertação de mestrado, Trabalho de graduação, Instituição, ano), página/s que contém a citação.

Bibliografia: Sobrenome/s, nome/s do autor. “Título da tese”. Tese doutoral, Dissertação de mestrado, Trabalho de graduação, Instituição, ano.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. Carmen Cecilia Lago de Fernández, “Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 50.
2. Pedro Jiménez Castillo, “Murcia. De la antigüedad al Islam” (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 414, <https://digital.csic.es/handle/10261/95860>.

Nota curta:

3. Lago de Fernández, “Repercusión de la actividad”, 47-48.
4. Jiménez Castillo, “Murcia. De la antigüedad”, 415.

Bibliografia (em ordem alfabética):

- Jiménez Castillo, Pedro. “Murcia. De la antigüedad al islam”. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013. <https://digital.csic.es/handle/10261/95860>.

Lago de Fernández, Carmen Cecilia. “Repercusión de la actividad orientativa del maestro en la autonomía del niño”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Para citar um artigo jornalístico:

O nome do autor (caso estiver disponível) e o título do artigo são citados de forma muito similar aos elementos correspondentes nas revistas.

Mês, dia e ano são elementos indispensáveis.

Se o documento for publicado em alguma seção, é possível incluir o número da seção (por exemplo, seção 1) ou o título (por exemplo, Nacional).

Notas de rodapé: Nome e sobrenome/s do autor, “Título do artigo”, título do jornal, dia, mês, ano, seção, URL.

Bibliografia: Sobrenome/s, Nome/s do autor. “Título do artigo”. Título do jornal, dia, mês, ano. Seção. URL.

Exemplos:

Nota de rodapé:

1. László Erdélyi, “Un detective en el virreinato”, *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018, Cultural, <https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html>.

Nota curta:

2. Erdélyi, “Un detective en el virreinato”.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Erdélyi, László. “Un detective en el virreinato”. *El País* (Uruguay), 5 de enero, 2018. Cultural. <https://www.elpais.com.uy/cultural/detective-virreinato.html>.

Caso o artigo não tiver autor, coloca-se em primeiro lugar o nome do jornal.

Para citar uma entrevista:

As entrevistas não publicadas, conversas, e-mails, mensagens de texto ou similares devem ser citadas no texto (“Em uma conversa telefônica com o autor em 7 de julho de 2010, o líder sindical admitiu que ...”) ou em notas, raramente incluído na bibliografia. As citações devem incluir os nomes tanto da pessoa entrevistada como do entrevistador; informação de identificação breve, se for o caso; o lugar ou data da entrevista (ou ambas, se estiverem disponíveis). Especificar se existe uma transcrição ou gravação disponível e onde pode ser acessada. Geralmente começa com o nome da pessoa entrevistada. O entrevistador, se mencionado, está em segundo lugar.

Exemplos:

Notas de rodapé:

1. Andrew Macmillan (asesor principal, Investment Center Division, FAO), en entrevista con el autor, setiembre, 1998.
2. Benjamin Spock, entrevista por Milton J. E. Senn, 20 de noviembre, 1974, entrevista 67A, transcripción, Senn Oral History Collection, National Library of Medicine, Bethesda, MD.

Uma entrevista que foi publicada, transmitida ou que está online, em termos gerais pode ser tratada como um artigo ou outro elemento de uma publicação jornalística. As entrevistas consultadas online devem incluir a URL.

Nota de rodapé:

1. Kory Stamper, “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ how the dictionary keeps up with English”, entrevista por Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

Nota curta:

2. Stamper, entrevista.

Bibliografia (em ordem alfabética):

Stamper, Kory. “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ how the dictionary keeps up with English”. Entrevista por Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, 19 de abril, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

Para citar uma página web:

As citações do conteúdo do site podem ser limitadas ao texto (“Em 2 de maio de 2019, a Biblioteca da Universidade mencionada em seu site ...”) ou em uma nota. Se você quiser um compromisso mais formal, isso pode ser feito de acordo com o exemplo abaixo. Como o conteúdo está em permanente mudança, ele deve incluir uma data de publicação ou data de revisão ou modificação. Se essa data não puder ser determinada, inclua uma data de acesso.

Ejemplo:

Notas de rodapé:

1. “Biblioteca Universitaria”, Universidad de Montevideo, acceso el 2 de mayo, 2019, <http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/>.

Nota curta:

2. Universidad de Montevideo, “Biblioteca Universitaria”.

Bibliografía (em ordem alfabética):

Universidad de Montevideo. Biblioteca Universitaria. Acceso el 2 de mayo, 2019.
<http://www.um.edu.uy/vidauniversitaria/biblioteca/>.

Para citar uma publicação de blog:

As publicações de blog são citadas como artigos de imprensa online.

As citações incluem o autor da publicação; o título da publicação entre aspas; o título do blog em itálicas; a data da publicação; e uma URL. A palavra “blog” pode ser adicionada entre parênteses depois do título do blog (a não ser que a palavra “blog” faça parte do título).

As citações de publicações de blogs podem ser incluídas no texto ou nas notas. Caso for necessário adicioná-las na bibliografía, devem aparecer abaixo do autor da publicação.

Nome e sobrenome/s do autor, “Título da publicação de blog”, *título do blog*, dia, mês, ano, URL.

Ejemplo:

Notas de rodapé:

1. Daniela Vairo, “IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”, *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016, <https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/>.

Bibliografía (em ordem alfabética):

Vairo, Daniela. “IV Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”. *Biblioteca UM: noticias* (blog), 19 de abril, 2016. <https://novedadesbiblioteca.wordpress.com/2016/04/19/iv-encuentro-internacional-de-conservacion-preventiva-e-interventiva-en-museos-archivos-y-bibliotecas/>.

Citação de citação:

Deve-se evitar a citação de uma fonte secundária (“citado em”), pois se espera que os autores examinem as obras que citam. Porém, se uma fonte original não estiver disponível, devem-se enumerar tanto a fonte original como a secundária.

Primeiro cita-se a fonte primária, seguido de “citado em” e depois a fonte secundária.

Notas de rodapé:

1. Manuel Graña González, La escuela de periodismo (Madrid: CIAP, 1950) citado en Miguel Ángel Jimeno López, *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag* (Pamplona: EUNSA, 1996).

Bibliografía (em ordem alfabética):

Graña González, Manuel. La escuela de periodismo. Madrid: CIAP, 1950 citado en Miguel Ángel Jimeno López. *El suelto periodístico. Teoría y práctica: el caso de ZigZag*. Pamplona: EUNSA, 1996.

PROEMIO

Un puente entre dos culturas: literatura y ciencia

Mauricio Chegubem Riani

Benito Elías García Valero

ESTUDIOS

Narrar y conocer: poéticas desde la ciencia

Contraria sunt complementa o los Orbes del sueño de Clara Janés: una historia de amor

Candelas Gala

La máquina como exoconciencia literaria en algunas obras de César Aira,

Mario Levrero y Ricardo Piglia

Vicente Luis Mora

«Quiero despertarlos»: el gabinete del doctor Artaud

Francisco Gonzáles Fernández

ARTÍCULOS

Empathy and literary reading: the case of Fräulein Else's interior monologue

Elisabetha Vinci

La efigie literaria: escritura y duelo

Lorenzo Piera Martín

Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos

Manuel González De Ávila

La ecoepoesía de Nicanor Parra como espacio de disentimiento

Sofía Rosa

Tras la pista de Darwin.

El problema de la fauna americana en las crónicas de José de Acosta y Gonzalo Fernández de Oviedo

Bernat Garí Barceló

La trilogía científica de John Banville: un mapeado del cambio
de episteme a través de la literatura

Carlos Gámez Pérez

Juan Francisco Campo Echevarría

RESEÑAS

Ensayos sobre epifanía creativa

Amelia Gamoneda y Francisco González, eds.

[Laura Isabel García Sánchez]

Teoría de la creatividad, eclosión, gloria y miseria de las ideas

Jorge Wagensberg

[Rodrigo Bacigalupe Echevarría]

Ciencia, matemática y experiencia. Estudios en historia del conocimiento científico

Pablo Melogno, comp.

[Manuel Santana Hernández]

ENTREVISTA

Aprender en la incertidumbre: entrevista a Gilles Cyr

[Victor Bermúdez]

