

ENSAYO

CRÍTICA

Y POÉTICA

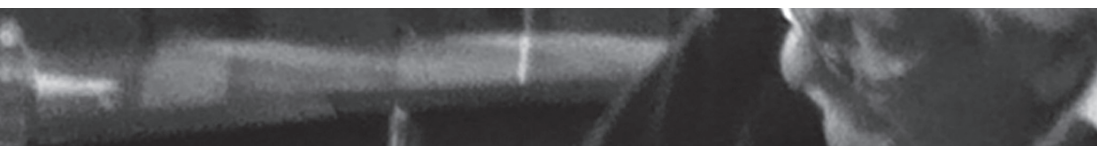
número dos / junio de 2014 / méxico

ensayo : crítica y poética

revista independiente editada por **obranegra**, y realizada en colaboración con el proyecto El Ensayo en Diálogo, coordinado por Liliana Weinberg. Nuestro objetivo es configurar un espacio de encuentro y conversación en el que confluyan ensayistas, escritores y estudiosos del ensayo latinoamericano y de la teoría del ensayo, la historia de las ideas y la historia intelectual. Se trata de una iniciativa sin fines de lucro abierta a recibir, artículos, reseñas, estudios y propuestas de números temáticos.

Esta segunda entrega de nuestra revista incorpora jóvenes y novedosas miradas críticas sobre el ensayo. Este género, abierto a la creación, la renovación y la crítica permanentes, se muestra en un amplio arco que va desde la reivindicación gozosa de las potencialidades del ensayo hasta las voces impugnadoras que lo consideran incluso desde la perspectiva del "contraensayo". Este amplio abanico de miradas y tratamientos no hace sino mostrar que el ensayo está vivo en estos umbrales de siglo y de época.





La generación del desencanto

por *Liliana Weinberg*

Entre la reseña, la conversación y el ejercicio crítico, Liliana Weinberg comenta una antología recientemente publicada que podría resultar polémica. Precisamente por ello las consideraciones aquí reunidas son de interés, pues más allá de las dudas y descalificaciones sobre los métodos de antologar o sobre la reciedumbre de la escritura propuesta por los antologados (presentes en otras reseñas de El hacha en la raíz), lo que interesa es mantener abierta la posibilidad del diálogo en torno al ensayo.

[“La generación del desencanto” fue leído por Liliana Weinberg el 28 de febrero de 2014 durante la presentación de la antología.]

Hay en el prólogo de *El bacha en la raíz* preparado por Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix,¹ varios planteamientos provocativos. Uno de ellos es que no existe generación. Difícil es tener evidentemente la perspectiva para ver. Pero quiero yo también proponer, como provocación, que se trata de la generación del desencanto: esto surge de su propia inserción en el mundo como de la necesidad de lidiar con muchos fantasmas de hoy, desde el desempleo hasta la literatura de masas. Hay por una parte la propia dificultad de inserción laboral, pero también una cierta problematización de la forma de inserción en una tradición literaria hoy tironeada por dos movimientos contradictorios: por una parte, la cada vez más compleja experimentación formal (el propio ensayo atraviesa hoy nuevas cuestiones de umbral y de límites, como los que plantea Claudio Magris), pero a la vez la necesidad de un reacomodo en una producción en la cual sobreabunda la mala prosa (divulgación, literatura de masas). Y otro tema recurrente en estos ensayos es una postura de fuerte crítica e incluso impugnación de la academia.

La precariedad del empleo, las faltas de expectativa de ascenso social por la educación profesional, el cierre de ámbitos de trabajo, los movimientos contrarios de

1 *El bacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*, antología preparada por Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix, México, Conaculta, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006.

elitización y masificación, la aparición de nuevas formas intermedias de la prosa (historia, biografía, etc., para no hablar de los libros de autoayuda o confesión colectiva), pero también la transformación del mundo del libro, con los reacomodos de la industria editorial, y la reproducción de nuevos procesos materiales que, como la reproducción en serie, apuntalan una nueva masificación, o aquellos que, como la apertura de nuevas editoriales para conocedores (editoras de poesía que se niegan a descreer de la tipografía y el cuidado de la edición, por ejemplo) marcan nuevos procesos de especialización entre entendedores. Formatos y precios mucho nos dicen de la reconfiguración del mundo del libro. Y además, claro está, el ingreso del mundo de la imagen y del sonido: las reproducciones de cuadros o las colecciones de discos compactos reemplazan en muchos sitios las bibliotecas y disputan con el libro el uso del tiempo libre. Globalización y provincianización, posmodernidad a la vez que cuellos de botella. Crisis en las instituciones de cultura e incluso crisis en el concepto de arte: ¿quién decide hoy qué es arte? Se suele decir que son ahora las propias instituciones (en el caso de las artes plásticas, los museos, las agencias de subasta, los intermediarios, los que deciden qué es o no arte, y que es gigante el proceso de cooptación del disenso y la originalidad). Como anota en este volumen Ignacio Sánchez Prado, “La pregunta radica entonces en la forma en que el crítico literario puede navegar a contracorriente en el río de tentacio-

nes acomodaticias que es el medio literario contemporáneo” (p. 495).

A la vez, no nos resignamos a pensar, en medio de la complejización, atomización, dinamización de los procesos, reconversiones, redistribuciones, reacomodos y reconfiguraciones aceleradas, no nos atrevemos a dejar el último bastión que es la idea de universalidad y de aura o misterio en la obra de arte: especificidad, plus de sentido, etc. La belleza, dice John Berger, es la excepción en un mundo degradado. Percibo como lectora en muchos de los textos que integran esta antología la nostalgia por el paraíso, por la emoción y la experiencia estética plenas, por la salvación del sentido, en un intento por reconstruir todas las condiciones que hagan posible surgir la maravilla. Un esfuerzo por acercarse a los límites del lenguaje y el silencio (otro de los grandes temas del libro es sin duda el lenguaje y la escritura): tal es el caso de Lemus sobre Bellatin. Veo también en muchos textos un esfuerzo por integrar, por aclimatar, por reavivar la lengua literaria desde el lenguaje cotidiano a través del ejercicio literario. De allí que tal vez podamos pensar, conforme a las palabras de uno de los autores, Francisco Meza, en una generación del límite: “De cualquier manera, el poeta seguirá practicando en los límites una sospecha o una certeza, caminando por esa cuerda en constante tensión de linderos, de pronto con la furia de una bestia cegada, otra son la precisión de un equilibrista”. Un límite entre certeza e incertidumbre, entre

la precisión y la sospecha. O tal vez se trate de una generación de umbral: “La poesía es siempre más un umbral que un camino” (p. 389).

Y noto también este traer a presente, traer al aquí y ahora, distintos temas, distintos problemas, distintas tradiciones, discusiones éticas y estéticas, tales como el implícito problema de la legitimidad de la escritura, en un esfuerzo performativo-interpretativo que delata el tiempo que vivimos. Un regreso a la tensionalidad, a la fuerte impronta del autor que queda en el ensayo. “El autor es el escenario”. Hay así interesantes aproximaciones fenomenológicas, como las de Luis Alberto Arellano, quien se preocupa por “El furor poético”, y dice algo que considero también aplicable al ensayo:

Lo que puede afirmarse es que la tan proclamada muerte del autor, en boca del estructuralismo, está lejos de resolverse si antes no se aborda la dimensión aglutinante que para la experiencia poética tiene la escritura del poema. El poeta no es sólo aquel que escribe el poema, o para decirlo con el estructuralismo, no es sólo aquel que ordena una serie de códigos simbólicos que tiene una carga histórica y que lo determinan. El poeta no sólo es quien aporta la materia prima expresada en un código y que espera que su contraparte lector legitime, envueltos todos en una bruma de determinaciones del orden del lenguaje y de la historia. El autor es el escenario donde la experiencia poética toma forma y adquiere una serie

de reglas que descansan en la obra. Tanto que el poema bien puede definirse como la expresión verbalmente articulada de la experiencia poética, entendida ésta como la sublimidad del encuentro con lo inefable. El problema de quien habla en el poema tendría que ser redefinido en función de un modelo que incluya al resto de los elementos aquí mencionados: qué es un poema, cómo se lee, para qué se escribe, qué es o ha sido la literatura. Porque son estas problemáticas implícitas en la solución de la simple pregunta de quién escribe el poema (p. 388).

El autor recuerda el problema de Lord Chandos, quien “no puede creer en el significado y su comunicabilidad, porque se da cuenta de que el significado unívoco y claro es fruto de una universalidad del concepto en el cual se pierde la epifanía irrepetible de la experiencia” (p. 400). Esto nos conduce al gran problema: cómo insertar la experiencia en lenguaje lenguaje, cómo “resarcir la significatividad del lenguaje, significatividad que debe adecuarse a la experiencia vivida con la clara conciencia de sus límites” (p. 405).

Ya desde su primera concepción, Miguel de Montaigne dota al ensayo de una tensión esencial, que nosotros heredamos. Como dice Borges en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto” (p. 439).

Algo que es particularmente cierto para el caso del ensayo. En efecto, ya desde su primera concepción, Mi-

guel de Montaigne lo dota de una tensión esencial que hace del ensayo una forma paradójica si las hay: entender e imaginar, demostrar y mostrar, vincular lo público y lo privado, hacer una lectura de la escritura y de la escritura una lectura, enlazar la propia memoria y la memoria del mundo, y, en fin, trasladar el esfuerzo de experimentación, propio de las tareas manuales y por tanto viles (pesar el grano, pesar el oro), al quehacer intelectual. Y por si todo esto fuera poco, recordemos que es Montaigne uno de los primeros autores en escribir, ya no en latín, sino en lengua vulgar, y dar así nuevo estatuto legal y artístico a la lengua que todos hablamos. En nueva paradoja, el gran protagonista del ensayo no es sólo ese autor específico llamado Montaigne, sino el lenguaje mismo. Otra cuestión admirable sucederá con la prosa: el ensayo, prosa mediadora entre la prosa, es a la vez diálogo y ruptura con otras formas afines, permanente tensión entre la apelación crítica a la retórica y la ruptura con la retórica.

Las tensiones no acaban allí: por una parte, Montaigne, a la vez que desconfía de los libros y de los efectos vulgarizadores que pueda tener la reproducción de la palabra por la imprenta, escribe de todos modos en un libro que hace tan íntimamente suyo que declarará “vamos de la mano mi libro y yo”. El libro es la modalidad que elige para su autorrepresentación, para su autorretrato, que a la vez concibe como la historia universal de una persona, puesto que finalmente, “cada hombre

encierra la condición humana misma”. El libro de Montaigne se constituye además en teatro de un diálogo con los otros. Por fin, y aun cuando el sorprendente registro de tensiones podría extenderse mucho más, recordemos que en la “Advertencia al lector” Montaigne se dirige a un destinatario al que confiesa sus propósitos: como traducen los prologuistas, “Yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu ocio en asunto tan frívolo y baladí...”.

Regresando al libro que aquí presentamos, los ensayos de estas nuevas generaciones de autores que lo conforman heredan, retoman, llevan hasta sus límites, muchas de estas tensiones, y aun las tematizan, las hacen cosa suya.

Así, por empezar, en los textos agrupados dentro de la primera sección, “La discusión”; se retoma la experiencia como momento de despegue para una interpretación que toma distancia, muchas veces fuertemente desengañada, como es el caso del ensayo de Vivian Abenshunshan, “Mate a su jefe: renuncie (Argumentos contra la nueva esclavitud del dinero)”, y sus argumentos sobre la nueva etapa de precariedad que da la falta de empleo, y, más aún, la concepción de la productividad como una degeneración del trabajo, como una compulsión malsana y autodestructiva. La virtualización de la identidad y del cuerpo, pero también de la economía, el conocimiento, la información, de la sociedad y los individuos, como lo marca Ernesto Priego, quien afirma que lo privado se

vuelve público y ya no hay más afuera (p. 45). También Alejandro Fuentes se refiere a la “identidad sin rostro”, se pregunta por los nacionalismos y por fenómenos como el malinchismo y el chauvinismo, para abordar luego el latinoamericanismo, el fenómeno del boom: “Al igual que con el nacionalismo, lo lamentable fue la legalización de una imagen, la canonización de un concepto” (p. 80) y el peligroso paso de la descripción a la prescripción. Mientras que se afianzan ciertas retóricas, y mientras los nacionalismos desaparecen en la aldea global, “las obras literarias tienen un compromiso ante todo con la lengua”, en una línea que, estoy segura, defenderían muchos escritores contemporáneos como Bolaño, Piglia y Villoro. “Los signos indican que se aproxima una revaloración poética de la lengua”. Mayra Ibarra reabre el tema de Hernán Cortés y la Malinche que, como Eva, es considerada culpable de la expulsión del paraíso.

Antes de pasar a los textos agrupados en una segunda y amplia sección, “El criterio”, encontramos este continuo que hace de la lectura una escritura, que es a la vez diálogo con autores, temas, experiencias literarias.

Pero llegada a este punto me preocupa que el prurito de comentar cada uno de los textos convierta esta presentación en un inventario superficial. Opto entonces por detenerme en algunos ensayos en particular con los que procuraré establecer un diálogo o, cuando menos, cruzar miradas y comentar ideas que ellos han suscitado (con lo cual no hago sino ser fiel al efecto que el ensayo provoca

en el lector: suscitar las propias experiencias y reflexiones, proseguir una charla). No olvidemos que el ensayo es un “género cívico”, que ya a partir del siglo XVIII se convierte en la prosa que corresponde al debate de ideas en el espacio público y acompaña así el proceso de la modernidad, al que también se refiere en un hermoso ensayo Fernando Fabio Sánchez, quien comienza por estudiar la aspiración a la verdad basada en un trabajo de inteligencia propio del relato policial como manifestación del pensamiento moderno, y abunda más adelante en interesantes reflexiones sobre la modernidad, particularmente para el caso de México, donde la modernidad nunca habría llegado a alcanzarse por completo y postula que la “estrella catastrófica “de Gorostiza, esa “presencia ausente”:

sería la metáfora del rostro mexicano posrevolucionario, tal como podemos contemplarlo en la crisis continua del México eterno y actual, cuya oscuridad se expande en las páginas del relato policial: una luz simulada y sin origen, suspendida como una máscara que tarde o temprano iba a disolverse: 2005 (como estas líneas): un hoyo negro en el vacío (p. 113).

Las lúcidas reflexiones presentes en este ensayo, que no se agotan en una discusión sobre el género policial sino que conducen al autor a reflexionar sobre la modernidad mexicana, me llevan a evocar una reciente discusión en torno al gozo intelectual versus la tristeza

del pensamiento. Entender, nombrar, dar visibilidad a los problemas que duelen es mucha veces una extraña forma del placer intelectual. Al entender la experiencia puedo tomar distancia de ella, mediatizarla. Si pensadores como Lukács planteaban ya que el ensayo es la intelectualidad como vivencia sentimental, recientemente George Steiner plantea la tristeza del pensamiento, en cuanto el gozo intelectual se cultiva en campos llenos de sombras y en cuanto dominar el pensamiento con el lenguaje insume una concentración extrema que resulta en una tarea difícil e intensa, fatigosa y dolorosa. A ello un comentarista como Jorge Wagensberg opone de manera enérgica la posibilidad última del gozo intelectual, que ocurre cada vez que comprendemos o intuimos algo nuevo, como culminación de un proceso cognitivo y celebración de la creatividad humana. Me anticipo para citar “La belleza del horror” de Jezreel Salazar, asomado lúcidamente a monstruópolis, cuando intenta traducir los sentimientos contradictorios de emoción y miedo, ese esperar que algo nuevo habrá de suceder a la vez que no saber si realmente sobrevendrá. El temor: una metrópoli desconocida es fascinación y pavora. (567)

Me asomo ahora a “Calma... sólo ensayo”, de Carlos Oliva, quien plantea que el ensayo no se agota en una “literatura de ideas” sino que es “una criatura de la imaginación” que “busca empatar la prosa con el movimiento interno de las cosas y del mundo hasta convertirse en un verdadero escribir en el aire vallejano”.

Plantea también otra tensión:

“Es en esta dialéctica, que sólo produce la vieja novedad, donde la historia, como forma del tiempo que se alcanza por oteos conscientes y de largo alcance, que se crea el ensayo. De este sedimento histórico que se ha fijado como escritura surge una prosa de ruptura, una añoranza de la oralidad que, aun siendo texto, es una forma anti-textual y antihistórica” (p. 136).

Rafael Lemus se asoma también de manera brillante a la obra de Mario Bellatin, y comienza con esta afirmación abismal: “la literatura es aquello que ocurre entre la palabra y el silencio”, o más adelante, al referirse al minimalismo extremo de Bellatin dice “pronunciar el abismo con silencio” (p. 146). “Todo puede ser destruido, salvo el lenguaje” (p. 148): una vez más, el del lenguaje es uno de los temas y problemas fundamentales que atraviesa todo el volumen: ¿la llamaremos “generación del lenguaje y del silencio”? El lenguaje está siempre en el centro, él es la vida del texto.

Una fuerte preocupación por otro gran tema de nuestra época, el de la escritura, acompaña el primer trabajo de la segunda sección, dedicada al “Criterio”, donde Luis Vicente de Aguinaga se plantea:

“¿Puede sostenerse que la escritura, y más aún: el uso reflexivo y artístico de la palabra, oral o escrita, escuchada

o leída, objeto recreación o de recepción literaria, es el rasgo distintivo de una era, de un gran periodo histórico, de un tiempo? Y, en caso de serlo, ¿es lícito afirmar que dicha era, tomando como base las transformaciones de la sociedad actual, es todavía la nuestra y pronto no lo será ya? Por otro lado, ¿en qué medida la creación verbal, poética, se deja comprender a la vez como representante, como juez, como testigo y fiscal de toda una época y de su declive? ¿Consigue de verdad el trabajo literario esclarecer un tiempo en su totalidad, componiendo a partir de los datos fragmentarios de la experiencia un discurso vívido y sugerente? ¿Vale arrimar la indagación autobiográfica, la confesión, el diario íntimo, al magma ya inmenso y bullicioso de las preocupaciones anteriores, y hacerlo además entre la espada literaria de la verosimilitud y la pared moral de la veracidad, no siempre compatibles?” (p. 191).

Él se dedica en particular al *Diario de 360°* de Luis Goytisolo, como Ana Marimón Driben a Truman Capote, Carlos Cuendia a Borges, y Martha Patricia Revelles —culpable de que esté hoy yo aquí— a Virginia Woolf y la androginia. Me interesó un comentario que Martha Patricia desliza así: “Si no hubiera sido por la novela *Casi en silencio* de Aline Pettersson, yo nunca hubiera leído a Virginia Woolf ni hubiera escrito sobre la androginia” (p. 245). Me interesa este rasgo como clave también en el ensayo, construido al azar de las lecturas, como un

paseo que lleva de uno a otro autores queridos, y que sigue, a diferencia del orden escolar, ese orden a la vez azaroso y necesario que es la aventura de las lecturas. Y me pregunto hasta dónde, en este mundo complejizado, uno de los caminos que nos quedan por recorrer no es la posibilidad de volver a suscitar experiencias plenas contenidas, encapsuladas, en grandes propuestas estéticas como la de Virginia Woolf o Clarece Lispector (autoras ambas que también aparecen en “La habitación”, otro ensayo de la serie.

Si no cito el texto de Carlos Antonio de la Sierra seré acusada, como Borges, de elitista: él plantea de manera interesante cómo durante años las prácticas deportivas representaron para los intelectuales “actitudes ante la vida casi pecaminosas”, peligrosas, menores, puesto que la asociación con lo corporal era visto como “un atentado contra el pensamiento” y “una degradación de las aptitudes creativas y artísticas” (p. 267). Una vez más, el tema de la experiencia y la corporalidad, del performance y del movimiento, irrumpen de manera desafiante en un género como el ensayo. “Dios es redondo”, dice Juan Villoro.

En una palabra al margen del silencio, y con el objeto de interpretar las prosas ensayísticas de Paul Celan, Sigifredo Marín hace también observaciones sobre el género, que anoto: “un despliegue de una acción, la de ensayar, pesar y sopesar el valor de una obra” [...] “El ensayo busca dilucidar su moneda literaria para descubrir su ley” (p.

293). Y dice: “Escribo de y desde el riesgo y la aventura; riesgo por excavar detrás de uno de los nombres y obras más citadas en los últimos tiempos (lo que no significa, necesariamente, más comprendidas), y aventura porque se busca hacer del acto de leer una acontecimiento de piedad y recreación” (pp. 293-294); plantea ver la “progresiva marcha de la representación dramática antes que su puesta en escena; quizá una apuesta por que el lector prosiga esta búsqueda errática y errante” (p. 294).

Pablo Martínez Lozada se preocupa por un tema que ha sido también de particular interés para mí: el de la firma y la confianza —que por mi parte he trabajado también con relación a la responsabilidad y la buena fe— y se inspira en Russell Hardin para decir que la confianza no es “un valor, una elección o un acto de fe”, sino “un hecho cognitivo” (p. 323). Aborda la angustia del lector que duda de la posible atribución de un texto al lector: “un autor desconocido o, peor, que ha decidido ocultarse, siempre nos causará desvelo” (p. 325).

La segunda parte del libro está dedicada, en distintas secciones, al tema de la biblioteca y la escritura. Me resultó particularmente sugestivo el contraste que establece Gabriel Bernal Granados, en “Elogio de la biblioteca”, entre la biblioteca de Felipe II, especie de gran pudridero, de cementerio de libros, y la biblioteca viva de Michel de Montaigne, respectivamente fin y principio de una época. Recorre luego bibliotecas de autores contemporáneos tales como, por supuesto, Bor-

ges, pero también el tan intrigante mundo de los libros de Mallarmé.

Tal vez la imagen de Sergio Ugalde buscando, en una biblioteca dividida y extraviada, el enigma del sentido perdido que otorgó Lezama a su colección, sea un símbolo de todo esto: Cada libro debe ser como una forma de revelación, el desciframiento del secreto de una vida, decía Lezama. La biblioteca personal encierra una clave de sentido y a la vez permite entender una tradición, dotar de memoria y por ende de sentido. La “metamorfosis creativa” a que alude Karla Ortega en *La habitación*.

“La creación de Montaigne”, de Irad Nieto, recupera rasgos básicos del ensayo: la brevedad como aliento, anuncio, tentativa. La idea de viaje intelectual que también nos permite entender al ensayo, en una empresa que es siempre brevedad en el sentido de anuncio, tentativa, y de inacabamiento. Los nuevos problemas de límites con el ensayo académico y esta paradoja de que la aventura ensayística nos plantee antirreglas y antimétodos.

Jorge Ortega, en observaciones que nos recuerdan las posturas de Juan José Saer respecto de la prosa, escribe: “En una realidad en que las inversiones del tiempo, dinero y energía portan la consigna de surtir un rédito presto y efectivo, la ofrenda del poema largo con tratamiento oblicuo o industrioso corre el riesgo de quedar, en la modestia de su esfera, relegada en la bandeja de las preferencias” (p. 424).

Sergio Téllez Pon recupera la idea de Alatorre de antiacademia y explora los límites ensayo-narrativa. Este texto muestra algunas de las cuestiones que más me han interesado en el ensayo: el modo en que a través del texto se presenta la experiencia del autor y se le otorga sentido, a la vez que la relación entre aquello que Said llama “filiación” y “afiliación”; esto es, el modo en que un autor forja su propia familia intelectual. Así, a la hora de referirse a la “agonizante academia”, dice: “Gracias a Alatorre, también, tuve las armas suficientes para combatir y desencantarme de la agonizante academia que por desgracia todavía impera en la UNAM” (p. 432). Son también tema de interés la fusión ensayo-narrativa o el poema en prosa como particular caso de límites. Así, dice:

[...] es Baudelaire quien hace del poema en prosa un género. A partir de este momento, diferentes protagonistas de la poesía occidental ensayarán, dentro del nuevo límite, las motivaciones de su sensibilidad y su razón. Sin embargo, hoy en día definir con exactitud los márgenes del poema en prosa implica una gran complejidad. Aun cuando no puede establecerse un concepto como tal, la presencia del establecimiento de límites permite dos grandes posiciones: un horizonte para el lector y un molde para el escritor, esto es lo que fija la noción de orden (p. 443).

Tal vez, como pregunto, se trata de la generación del límite; Practicando en los límites Francisco Meza Sán-

chez escribe acerca de “la incertidumbre sobre la clasificación” que “el ser experimental no significa agredir y transgredir bestialmente los límites establecidos por las tradiciones literarias. Destruir reglas sin propósito, más que ir a la prohibición, es equivalente a los movimientos de un ciego en un departamento de cristalería.” (p. 441)

Meza plantea también el encuentro de las tradiciones, de las poéticas, con los principios de producción dinámicos, la voz personal: “El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria eventual. Es necesario aprender a presentar los géneros como principios de producción dinámicos” (palabras de Todorov, pp. 444-445).

Reitero las palabras que ya leí: “De cualquier manera, el poeta seguirá practicando en los límites una sospecha o una certeza, caminando por esa cuerda en constante tensión de linderos, de pronto con la furia de una bestia cegada, otra son la precisión de un equilibrista”.

Los límites del tiempo me llevan a caer, una vez más, en la tentación de enumerar los temas de los ensayos que conforman la última sección, “La experiencia”: la experiencia del cuerpo en la playa y las casas cuando nos volvemos a encerrar y a convertirnos en “Moluscos incómodos” (Teresa González Arce), o la crónica sedentaria de Avelino Gómez; dos temas montaigneanos por excelencia, humanos por excelencia: la muerte y el dolor, en la pluma de Arturo Villalobos y Paola Velasco, que se articulan en la sintaxis dada por el orden escogido con

un texto llamado “Signos vitales” que es estrictamente una recuperación de la experiencia de la lectura, de la cual tampoco salimos nunca ilesos, para decirlo con Eduardo Huchín Sosa. La ciudad, en las versiones de Jezreel y José Israel Carranza. Caos, orden, rompecabezas, fragmentos, sistemas estables, sistemas caóticos, en un continuo componerse, quebrarse y recomponerse, para rematar en un postulado, “La estructura —el sistema— es un vestigio de presencia humana”, para decirlo con Luis Jorge Boone y sus “Notas sobre el desorden”. Y el cierre, con “¿El origen del mal?”, de Edgar Rincón Luna, un final tan contundente como un golpe, un final que habla de la depresión, el borramiento, de quien declara ante el horror “yo sólo no hice nada”.

Para concluir, debo hacer una confidencia de lectura a la vez que retomar uno de los rasgos fundamentales del ensayo: su dialogismo de origen. Un diálogo que es a la vez respuesta y responsiva, responsabilidad y responsabilidad. He entrado en diálogo con “Para una literatura comprometida”, de Ignacio Sánchez Prado, he encontrado una de las invitaciones más fuertes al diálogo. “Preservar el valor estético de la literatura es una de las últimas formas de resistencia ante la homogeneización cultural resultado del proceso globalizador” (p. 483).

Me parece también admirable su reflexión sobre el tironeo entre legibilidad y densidad, pero no en cuanto búsqueda de dificultad y hermetismo por la dificultad misma, sino por la demanda de otorgar una representa-

ción del problema en toda su extensión: “Coetzee no se preocupa porque ‘su mensaje’ llegue a la mayor cantidad de gente, ni apuesta por una agenda unidimensional de acción política. Más bien, su obra se desarrolla en el intento de otorgar una representación del problema en toda su extensión” (p. 486). “Por ello, la pregunta crítica crucial es qué tanto la literatura representa no la realidad, sino la percepción del mundo, el imaginario y las preocupaciones de una época *creativamente*” (p. 487).

Anoto muchos temas más, enormemente sugestivos: el duelo entre el mercado y las propuestas arriesgadas; provincianización y mercantilización. Pero además, otro gran tema: el de la crítica como creación. Y su lúcida interpretación de la obra de Ricardo Piglia:

Cuenta Edward Said que *Mimesis* fue escrito por Erich Auerbach como una manera de recuperar el valor de la cultura occidental en el periodo de la segunda guerra mundial, cuando esa cultura parecía encaminarse hacia su autodestrucción.)) Piglia, al igual que el gran crítico alemán, se da cuenta de que el propósito de una resistencia cultural no radica en la denuncia novelística, sino en el ejercicio de opciones narrativas que permitan la representación del imaginario cultural en una época que lo pone en peligro. Por ello, pienso que *Respiración artificial* es uno de los ejemplos más claros de literatura comprometida. Con el enorme peso de las fórmulas del *boom*, y con la tentación de la denuncia encima, Piglia

decide arriesgarse con un texto difícil, quizá imposible de publicar, pero que cumple su misión de una manera sutil y perfecta.

Piglia, como lo fue Cervantes en su momento, es un escritor que toma plena conciencia de su función no a través de la construcción de una figura plana de intelectual comprometido, sino de la escritura de una obra plenamente conciente de su carácter literario. ((Esto, por supuesto, es el resultado de una lectura muy detenida de Borges, que se ha traducido, en términos creativos, en una reelaboración de la poética del autor de *Ficciones* (pp. 490-491).

La crítica literaria como acto vital: salida a una crisis personal y cultural, respuesta a la malversación de la historia. La crítica de arte como forma de creación. Un tema que está fuertemente presente en Lukács, cuando se pregunta precisamente por la legitimidad de sus ensayos de crítica literaria: Lukács se pregunta si la crítica puede asumir una forma necesaria, un destino: la forma de la creación:

Para Auerbach la crítica literaria se convirtió en la única salida posible, en la única forma de enfrentar una crisis personal y cultural en un mundo que parecía caerse a pedazos. [...] En otras palabras, *Mimesis* es un acto vital de crítica literaria, en el que la lectura personal y el trabajo profesionalizado alrededor de ella se convierten en

la última esperanza para recuperar los valores deshechos por una época (pp. 492-493).

La pregunta radica entonces en la forma en que el crítico literario puede navegar a contracorriente en el río de tentaciones acomodaticias que es el medio literario contemporáneo (p. 495).

Y continúa:

Una dimensión de esto es acabar de una vez por todas con esa simplista guerra de críticos en la que académicos y no académicos se desprecian mutuamente. Más bien, es necesario entender la crítica como un panorama amplio donde cada uno de sus componentes ejerce distintas funciones: la filología recupera y publica los textos, el análisis académico proporciona sistemas de comprensión y, sobre todo, una estructura educativa, la prensa espacios fundamentales para la difusión de las producciones literarias, el ensayo subjetivo lanza al mundo una experiencia individual de lectura (p. 495).

Transcribo también in extenso este interesante pasaje:

La literatura, como lo supo muy bien Alfonso Reyes, es ante todo experiencia, y la crítica es la transmisión, aunque imperfecta, de esa experiencia y sus dimensiones. Cuando el crítico de suplemento busca rendir homenaje a la manera en que un escritor cambió su vida, o cuando

el crítico académico busca reconstruir las condiciones sociales y políticas de escritura de un poema, el fondo es y debe ser el mismo: reconstruir una experiencia literaria, no en el sentido chato de la sublimidad estética, consuelo mediocre, sino de una experiencia que puede ser personal, social, política. A esto se refiere Edward Said con su genial concepto *worldliness*, “mundanidad” en traducción imperfecta. La literatura lleva el mundo en sí y, como el crítico palestino observa a lo largo de su libro testamental *Humanism and Democratic Criticism*, el humanismo (y la crítica como parte integral de él). [El crítico] sólo puede cumplir su función emancipatoria si se centra en la búsqueda de la dimensión humana de la cultura. Esta dimensión es la experiencia, la libertad, la multidimensionalidad, el mundo. Sin esto, la crítica no es más que palabras vacías. Y este vacío es una fuerza destructiva contra la literatura. La lucha contra este vacío es la meta de todo crítico comprometido con la literatura (pp. 497-498).

El ensayo: un viaje a contracorriente. El ensayo, una lucha contra el vacío del sentido. El ensayo, como un voto empecinado, lúcido, nostálgico, por el diálogo: el ensayo, en busca del diálogo perdido, en el límite de una experiencia a la vez ética y estética.

Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix
(COMPILADORES)

El hacha puesta en la raíz

Ensayistas mexicanos para el siglo XXI



FONDO EDITORIAL TIERRA ADENTRO

Contraensayo, un atisbo a los escritores mexicanos nacidos en los setenta

Miguel Ángel Hernández Acosta

*Si definir el ensayo es una tarea
ingente, lanzarse a definir su reverso
parece una tarea impracticable, sobre
todo si el intento desea superar la
especulación. Vivian Abenshushan toma
la tarea y Miguel Ángel Hernández
Acosta desmenuza las proposiciones al
tiempo que observa en el contraensayo
una forma de legitimación y una
manera en que se pretende apuntalar
un destino. Hay aquí elementos para
sopesar si existe o no una generación de
los nacidos en los setenta para quienes
se interesan en este debate.*

Una antología de ensayos

Editar una antología es un riesgo del que el editor sale casi siempre mal librado. No sólo se trata de seleccionar “textos”, sino que también hay que explicar los criterios para elegir éstos y no los otros. Un doble riesgo implica hacer una antología de textos inéditos, pues se escogen autores (nombres de autores) y no textos cuya calidad ha sido probada previamente por otro editor. A lo anterior se debe agregar el problema de cómo agrupar o priorizar los trabajos que se presentarán: en orden alfabético, por año de nacimiento del autor, por la calidad de cada escrito... Y luego, una más: cómo presentar el libro a los posibles lectores para que sea de su interés. Parte de la problemática se resuelve en acuerdo con la editorial o en función de la colección que presenta la antología. Así, si es una editorial universitaria, se puede pensar que la colección incluirá trabajos académicos, o como es el caso de *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual* (UNAM, 2012), que serán textos de difusión pensados más en los alumnos que en los catedráticos.

Oliverio Gironde decía que un libro hay que armarlo como un reloj y venderlo como un salchichón. A partir de esta sugerencia deberá considerarse que una antología no es sólo un conjunto de textos, ensayos en este caso, sino que cada elemento que lo constituye se convierte en parte fundamental de la experiencia lectora.

Contraensayo... reúne doce ensayos y un prólogo de autores nacidos entre 1971 y 1983. De éstos, el ensayo

“Tradúceme (y sus contraducciones)”, de Mayra Luna es el único inédito. Siete de los ensayos y el prólogo fueron previamente publicados en la revista *Luvina* (verano de 2011), uno más en *Letras Libres* (noviembre de 2011), uno se presentó como ponencia en el Coloquio Internacional El Grito (noviembre de 2009), uno forma parte del libro de ensayos *Mudanzas* (Ditoria, 2010) y otro apareció en la revista *Picnic* (2007). Así, el libro contiene ensayos previamente escritos y a los cuales la prologuista, Vivian Abenshushan, intentó hallarles características comunes para agruparlos como “contraensayos”. Pero, si lo que se muestra son “contraensayos”, ¿qué ha ocurrido con el ensayo que debe dejarse de lado? “Salido del sistema académico y adoptado de inmediato por la voracidad editorial, el ensayo ha languidecido por la extenuación y el manoseo, vaciándose cada vez más, hasta que deforme y atrofiado (vuelto una criatura inofensiva) lo han invitado a pasearse por todos los congresos del mundo en primera clase” (Abenshushan, 2012: 10).

De esta forma, la prologuista asevera que el ensayo o escritura no ficcional se ha convertido en una herramienta que utiliza el “sistema” para volver a edificarse, por lo que es necesario “sacarlo al aire libre, como hacía Montaigne” y desescolarizarlo. Para ello, propone utilizar internet, pues “parece una zona más propicia para la digresión que la página, y en su forma de saltos y *links* ha dotado al ensayo, *a posteriori*, de su ambiente natural” (Abenshushan, 2012: 12-13). A esto añade algunas pin-

celadas que pueden servir de referencia para entender a qué se refiere. Por ejemplo: el “ensayo auténtico” se aproxima a otros géneros y los ayuda a “salir del atorón”. Con ello, da a entender que el ensayo puede pasar de su forma de prosa no ficcional a otras más apegadas a la literatura de ficción para nutrirse de ellas. Asimismo, señala que el humor presente en los ensayos antologados los dota de “su mayor virulencia, la capacidad de desintegrar las ideas recibidas” y añade que, tal como lo ejerció Montaigne, los nuevos ensayos (o contraensayos) deben “hacer de la interrogación personal, de la excursión peligrosa hacia uno mismo, una pregunta extensiva, donde cabe todo el mundo” (Abenshushan, 2012: 16).

Dado todo lo anterior, propone:

[...] escribamos contraensayos: libres, anarquizantes, imprevisibles, en cambio continuo. Ensayos escritos a varias manos, en colaboración, tumultuosamente o en parejas. Derivas que propicien las colisiones del yo (todo lo sabemos entre todos). También: ensayos escritos en los márgenes o a pie de página, con diagramas de flujo o en flash; ensayos que se contaminen de la ductibilidad del texto digital, el hipertexto, la proliferación de links y las intermitencias contemporáneas. ¿Cómo no ser más digresivos que nunca? En el contraensayo es válido perderse (hackear, como propone Ander Monson, al ensayo) sin renunciar, por eso, al pensamiento. (Ya lo sabemos:

la velocidad se ha convertido en nuestra mejor coartada para no pensar) (Abenshushan, 2012: 17).

Pero entonces, ¿lo que propone realmente es un contraensayo (en cuanto a oposición al ensayo) o sólo una forma diferente o nueva de ensayar en los textos? Por principio habría que definir al ensayo. Siguiendo a Weinberg (2006: 151), “se suele designar como tal a un tipo de texto escrito en prosa no ficcional, que muestra la perspectiva particular de su autor y, más aún, la fuerte relación personal e incluso vital del escritor con la materia del mundo por él tratada, de tal manera que se presenta también de manera fuertemente personalizada”. A esto habría que agregar algunas características: 1) el ensayo se escribe en tiempo presente, de tal modo que da la impresión de que el tema expuesto se desarrolla al mismo tiempo que se está creando; 2) el lugar del ensayo es un aquí que se evoca al momento de enunciar, y 3) el ensayo dialoga con el lector.

El ensayo no es solamente el despliegue de un juicio, sino que genera los valores juzgadores sobre los que el propio texto se apoya; el ensayo no es simplemente reflejo de su mundo, sino que está inserto en él y participa, desde su especificidad, en un continuo simbólico-interpretativo que es al mismo tiempo social y cultural. El ensayista mira, dice y evalúa, enuncia en el acto mismo de entender y entiende en el acto mismo de enunciar; al mirar

crea un punto de vista que remite al mundo a la vez que al ojo que mira, de tal modo que es en él fundamental la subjetivación de la perspectiva y, más aún, el carácter ostensible con que el sujeto transmite mucho más que una opinión o un punto de vista: presenta su propia y plena experiencia de mundo. El ensayo está en situación, pero a la vez toma distancia de ella para dar lugar a una interpretación y puesta en sentido. El ensayo no sólo es reflexión sobre los valores sino, más aún, “apertura a la experiencia ajena” y “mediación de normas” a través de una dotación de forma, a la vez que, en cuanto obra de arte, es también despliegue de una capacidad fundadora y configuradora de normas (Weinberg, 2006: 50).

Tomando en cuenta lo anterior, lo que Abenshushan parece plantear es únicamente cambiar de formato del ensayo y agregarle *links* para que en lugar de apuntalar un punto de vista, éste se pierda en la digresión. Contrariamente a lo que proponía Montaigne en su “De Demócrito y Heráclito” (escoger un cariz de un tema y reflexionar con toda la profundidad de que se es capaz), Abenshushan se sabe “ensayista” y por lo tanto renuncia a explorar hasta las últimas consecuencias, pues “no agotaré el tema”, y deja de lado que el ensayo como tal no busca llegar a una conclusión, sino vadear por un tema y plantearlo y replantearlo. Tal como decía Georg Lukács, en el ensayo “el final es inimaginable e irrealizable sin el recorrido siempre renovado del camino; no es un estar,

sino un llegar, no descanso, sino escalada” (1985: 37). En el ensayo no importa la meta, sino el camino recorrido para llegar a ella, si es que alguna vez llega.

Ahora bien, Abenshushan realza el humor con que se desenvuelven los contraensayos, como si esta característica fuera propia únicamente de ellos. Cabría en este punto decir que la ironía ha sido utilizada para sacar a luz lo verdadero desde tiempos remotos, e incluso que la etimología de la palabra remite a ello, como demuestra Belén Hernández: “El término ironía proviene del griego ‘*eirōneía*’ que significa ficción, o el que simula ignorancia, de ‘*éiron*’, el que pregunta y esconde la opinión propia. Así, pues, su etimología está ligada a fingir o simular, ocultando una convicción y usando la interrogación en lugar de la forma aseverativa” (Hernández, 2995: 165). Aunado a ello, esta ironía o humor es una forma de violentar la realidad que se representa en el ensayo, y esta violencia es hermana de la herejía que Adorno consideraba una característica del ensayo. Entonces, ¿qué ofrece de nuevo el contraensayo? Quizá para saberlo sea necesario desmenuzar cada uno de los textos que integran el libro.

¿Son éstos contraensayos?

Ante la falta de definición de un contraensayo lo viable es analizar cada texto de esta antología. El primero de ellos, “Fragmentos del desierto”, de Guadalupe Nettel, fue publicado en *Luvina*. El escrito es fragmentario,

vuelve al tema del desierto desde varios puntos de vista, explora, tantea, conceptualiza y compara, pero más que ideas, suscita sensaciones: “El desierto es misterioso como una mujer con velo. Los placeres que ofrece son inimaginables y están reservados a aquel que está dispuesto a pagar el precio de su intimidad” (Abenshushan, 2012: 21). Utiliza una prosa que por momentos puede considerarse poética y explora una temática, pero tal como plantea Abenshushan en el prólogo, ramifica un tema, lo vuelve disperso, y ahí radica su pero. Es decir, si este texto estuviera incluido en un poemario, ¿alguien pensaría que es un ensayo, un contraensayo? Seguramente no. “Fragmentos del desierto” es una aproximación a un tema, pero carece de las características que podrían enmarcarlo dentro del género ensayístico.

“Contra el gimnasio”, de Saúl Hernández, también publicado en *Luvina*, es un ensayo que utiliza la ironía para tratar un tema esquivo (¿habla sobre el ensayista obeso o sobre su renuencia a acudir a un gimnasio?). El autor utiliza el yo y a partir de su experiencia retoma un tema y lo explora en la superficie, es decir, recurre más a la anécdota que a la profundidad. Eso sí, retrata su punto de vista y crea empatía con el lector. Es decir, formalmente, es un ensayo, pero no un contraensayo.

Por su parte, “Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero”, de Guillermo Espinosa Estrada, publicado en la edición de verano de 2011 de *Luvina*, es un ensayo que emparejándose con la ficción es un juego y

un homenaje al ensayo como copia de un tema tratado, pero desde un punto de vista muy personal: “Él, al contrario, buscaba la originalidad en la copia, lo novedoso en la repetición, intentaba reproducir lo reproducido hasta el infinito, hasta crear uno de esos sonidos que emergen de la radio cuando nosotros mismos nos escuchamos hablar en ella”. A la luz de lo que sugiere Weinberg para el ensayo en general, este texto en particular contiene una “caja negra” que explica su forma y contenido, una clave para que el lector descubra qué es lo que el ensayista quiere comunicarle. De ahí que se tome al hipotético Johan Sebastian Mastropiero y sus *Memorias* como un ejemplo de lo que un ensayo puede ser al ironizar y caricaturizar las características de un texto de no ficción, tal como podría clasificarse al ensayo: “todo es parodia”. Así pues, el ensayo de Espinosa Estrada tampoco es un contraensayo.

Brenda Lozano, en “Decadencia de la historia”, también publicado con anterioridad en *Luvina*, muestra un rompecabezas confuso e irregular, que bordea un tema sin decidirse a definirlo (parece que no hay un tema, sino una obsesión). Sin embargo, logra establecer un diálogo con el lector y muestra una clave para entender este vislumbre de ensayo: “se da preferencia a las anécdotas por encima del cómo decir. Se mira a los grandes trazos. Afuera los detalles, fuera lo minúsculo. Corren los tiempos de la decadencia de los detalles” (Abenshushan, 2012: 39). Es una prosa literaria indefinible e inclu-

sificable. No es un ensayo (no lo parece), pero tampoco un cuento o un relato; no es un poema, pero tampoco “sólo” prosa no ficcional; quizá sea un texto que experimenta con un género (sin definirse cuál en particular) y por lo mismo no consigue identificarse su propuesta ni su intención.

Por su parte, Mayra Luna, en “Traducirme (y sus contradicciones)” parece escribir para sí misma, por lo que no consigue apego o diálogo con el lector. El suyo es un texto en espiral que bordea una obsesión. Quiere explicarse a sí misma, pero en su intento deja de lado la capacidad de comprensión del lector: “Aprendo otro idioma para desconocer la realidad desde ese sitio. Desde ahí, observo ahora mi espacio circundante: las voces que me ordenan cómo debo mirarlo se reducen a unas cuantas” (Abenshushan, 2012: 44). La justificación para este poco interés por el lector quizá sea que “la frontera desestructura la escritura” y Luna escribe desde la frontera. Pero entonces, ¿el lector que se encuentra fuera de ella tiene de principio una barrera para entenderla?

Nicolás Cabral, en “Por una crítica de vanguardia”, texto presentado en 2009 en el Coloquio Internacional El Grito realizado en la Casa Refugio Citlaltépetl, ensaya sobre el tema de la crítica y su función. Apunta que la crítica se ha puesto al servicio del comentario (de libros, de exposiciones, de conciertos...) y por ello ha generado una sobreoferta que ha terminado por inutilizarla. De esta forma, dice, ya ni siquiera es útil la censura, pues

la crítica pasa inadvertida. En este ensayo breve, Cabral explora un tema y apunta hacia su objetivo: intentar que la crítica vuelva a ser un instrumento de rebelión. Sin embargo, tampoco logra escribir un contraensayo, tal como lo propone Abenshushan.

Verónica Geber Bicecci, en “Capicúa” (texto incluido en su libro *Mudanza*), escribe un ensayo “normal”, poco argumentativo y muy expositivo. Es, por decirlo de algún modo, un ensayo más apegado al trabajo académico que al ensayo propuesto por Montaigne. Es decir, no recurre a su visión para convencer o llevar al lector hacia su camino, sino que expone datos con tal de validar con ello su punto de vista. Así, no sólo no escribe un contraensayo, sino que roba frescura a su texto debido a que más que encaminar al lector, le presenta las rutas que ha de seguir y lo abandona en mitad de la vereda.

En “¿Quién le teme al arte contemporáneo?”, publicado anteriormente en *Luvina*, Rafael Lemus no escribe un contraensayo, pero sí hace del arte contemporáneo una especie de contraensayo. Para ello arguye que los escritores actuales han rehuído la crítica artística porque no entienden o no quieren entender el arte que ha invadido nuevos territorios artísticos, como la propia literatura, y eso les impide comprender que para el arte actual no importa tanto el artista o la obra, sino el proceso:

Los enemigos del arte contemporáneo se oponen a éste porque le temen, sobre todo a lo abierto, a la violenta des-

definición (Harold Rosenberg) de las disciplinas artísticas [...] Les horroriza la idea de que la peste se contagie y de pronto las novelas empiecen a parecer latas de sopa; los poemas, videojuegos, y los ensayos, acciones. Su pesadilla es que la creación desborde los envases, los géneros que ellos practican y estudian (Abenshushan, 2012: 71).

¿Acaso no es esto lo que caracteriza Abenshushan como un contraensayo? El contraensayo no es una definición, sino una indefinición; no es un resultado, sino el proceso con que se busca una meta; los *links* a los que se refiere la prologuista son ese traspasar un género para llegar a otro, y la interpretación de la obra (abierta y derivada de cada espectador) es la ramificación interminable de la exploración de un tema...

José Israel Carranza, en “Tarde o temprano”, publicado en *Picnic* en 2007, escribe un ensayo sobre su relación con el cigarro y la tentativa de abandonar dicho hábito. Por medio de una prosa lúdica establece un contacto con el lector y presenta su punto de vista sobre el tema. No profundiza en él, pero presenta dicha temática hasta crear un ensayo que consigue cercanía con el lector. Así pues, este no es un contraensayo.

En *Luvina* también apareció “Placer fantasma”, de Luigi Amara, un extenso artículo sobre los eunucos y en particular sobre Kang Zheng. Este texto omite la opinión de Amara sobre un tema y sólo expone cierta temática con fines informativos. No hay una enuncia-

ción desde el yo, ni desde el presente, ni desde el aquí. Es, por lo tanto, un texto que aunque tiene un valor literario, no debería haberse incluido en una antología de ensayos (o contraensayos).

Por último, dos textos resaltan sobre los demás debido a su temática: hablan del ensayo en sí mismo. Eduardo Huchín, en “El ensayista que no quería citar y otras historias” (aparecido previamente en *Letras Libres*), demuestra no sólo que es un excelente ensayista, sino que conoce el género más allá de un acercamiento somero y que por lo tanto puede valerse de pequeños guiños al lector. Así, por ejemplo, acude a la ironía para mostrar a un hipotético ensayista que a pesar de que no conoce su realidad, es capaz de hablar sobre ella, pues tiene “el suficiente tiempo para ensimismarse”. Además, toma el lugar común del ensayo como extensión de una obra artística para referir su desazón de que la gente siempre quiera oír algo más después del punto final de la obra: “¿Siempre habrá la necesidad de matizar la opinión, ordenar argumentos, fijar desaciertos y no simplemente disfrutar el estupor, el desgano, acumulando el necesario impulso para regresar al mundo?” (Abenshushan, 2012: 50). Incluso ironiza a partir del propio ensayista que retoma las ideas ajenas para engrandecer el nombre propio o del narrador o poeta que se ve precisado a escribir ensayos o con el ensayista que por medio del texto construye “una plática” que no ha tenido lugar. ¿No son éstas características del ensayo, pero explica-

das con el aire fresco de Montaigne? Por eso no duda en afirmar que “hablar sobre el ensayo en un ensayo es como hablar sobre el amor mientras se está enamorado: quedas al final como un idiota”. De la mano de Lukács examina la dicotomía entre el crítico y el ensayista, pero lo hace con un humor que profundiza en el tema, aunque sin dejar de presentarlo como algo cotidiano: “El crítico siempre se equivoca; el ensayista subraya —una vez pasado el tiempo— sus equivocaciones. El crítico comienza siendo escritor y luego se frustra; el ensayista es un tipo que se vuelve escritor porque está frustrado”. (Abenshushan, 2012: 55). Así, Huchín consigue hacer de la ironía una arma crítica y herética (véase Adorno). Hace un planteamiento a partir de lo que no es y con una simplificación temática, profundiza y trae a la superficie el tema del ensayo.

Por último, en “Yo Acuso! (Al Ensayo) (y Lo Hago)”, publicado también previamente en *Luvina*, Heriberto Yépez hace una crítica feroz al ensayista que es él mismo. Su crítica es un artero ataque al espejo, pero no con el fin de romperlo, sino de burlarse del reflejo de sí. Por medio de una ironía que apunta hacia la rebeldía, aventura y niega, se perfila y se desmiente, es decir: va y viene al explorar su temática: hace un ensayo ejemplar que en su aparente simplicidad, muestra la forma como ve al ensayo en la actualidad. De esta forma, es radical al decir que el ensayo controla, acota y acosa, pero son sus ensayos los que hacen esto; también son sus propios textos los

que se esconden en la camaradería para ocultar su instinto policial; son sus escritos los que aparecen en esas revistas que son el monopolio de la “ignorancia literaria” y son sus ensayos los que se han convertido en publicidad del ensayista que es él mismo. Y es a partir de esta crítica que Yépez caracteriza al género, aunque lo haga desde un punto de vista negativo: “el ensayo promueve el control de la prosa, el ensayo promueve la ilusión de la existencia del yo, el ensayo promueve el racionalismo, el ensayo es policiaco, el ensayo es el más popular de los géneros, el más comercial y el ensayo es parte de la sociedad del juicio al otro” (Abenshushan, 2012: 101). Es cierto, puede parecer un ensayo adolescente que a través del ataque busca posicionar a su autor, pero Yépez logra con este harakiri resucitar el concepto de ensayo a partir de su propia experiencia: la de un ensayista juzgador que expone su opinión, pero que al hacerlo no sólo retrata al mundo, sino también a sí mismo.

El concepto contraensayo como forma legitimizadora

Kuisma Korhonen apunta en *Textual Friendship* que el ensayo se vuelve necesario cuando se tiene que regresar a las bases de las creencias éticas y estéticas o cuando se quiere construir una relación comunicativa entre diferentes sectores de una sociedad fragmentada. De ahí que una antología como *Contraensayo...* resulte de valor para comprender a los autores que la integran y que a su vez representan la sociedad y el mundo que los rodea.

Siguiendo a Hayden White, a la narratividad (en la que se puede incluir al ensayo) se le ha atribuido el valor de representar acontecimientos reales que surgen del deseo de que éstos “revelen coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria”. Es decir, que refleje el mundo que uno quiere ver, pero no el que existe. Así, el ensayo muestra este mundo y aunque acude a diversas temáticas, apuntala a una idea en común: los ensayistas incluidos en *Contraensayo...* pertenecen a un grupo que pretende innovar y romper con el pasado. Pero, ¿a qué grupo representan?

Debido a la fecha de nacimiento de los autores se los podría incluir dentro de la “generación” nacida en los setenta. La palabra *generación*, debido a su clasificación imprecisa, es utilizada en ocasiones para agrupar a determinados personajes pertenecientes a una corriente (artística, política, cultural...), pero a veces se refiere a ellos debido a su edad y otras más a que tienen características que los hermanan. Enrique Krauze apunta que “todos usamos el término y de una forma u otra nos sentimos parte de una generación, pero es difícil precisar en qué consiste ese ‘nosotros’. Para unos es sinónimo de coetaneidad y recuerdos escolares; para otros llega a ser una visión del mundo compartida. Pero aun si se acepta una definición, cualquiera, saltan siempre nombres excepcionales, los destinos no cuadran” (Krauze, 1981: 27).

Sergio Pitol apuntó en su *Memoria. 1933-1966* que toda generación tiene la impresión de ser la única en haber “disfrutado –o sufrido- un mundo con características irrepetibles”. Entonces, ¿qué define a este grupo de ensayistas nacidos (en su mayoría) en la década de los setenta? Jaime Mesa, en su artículo “La generación inexistente” pretendió reunir ciertas características que vivió este grupo de escritores nacidos en los setenta y lo marcaron:

1. La impostergable desaparición (una desaparición parcial, claro está) del libro como lo conocemos ahora.
2. El nacimiento en medio de una edad oscura donde la literatura mexicana no es otra cosa que una aparente repetición de intentos fallidos y donde no existe, ni siquiera, una nueva *La región más transparente* (en el entendido de que ésta es una primera novela y que su autor tenía 30 años y que apareció en 1958) que, acaso, alguien cerca del 2050 podrá repetir.
3. Además de la inquietante conciencia de ser anteceditos por una generación postboom, la de los sesenta que acuñó para explicar su presencia términos —o estrategias editoriales cuyos aportes estéticos son nulos— como McOndo, Crack, y Generación Fría que luego devino en Generación de los Enterradores.
4. También, como enigma (¿inútil? o ¿necesario?),

la encrucijada de cien aristas que representa la noción de que actualmente (los ríos temáticos que corren en sentido inverso al gran mar que significó el Tema de la Revolución se están secando) no hay Tema Mexicano.

5. Y de la mano del anterior punto, la incertidumbre de la utilidad de encontrar o buscar el Tema Mexicano, a riesgo de que se confunda con un nuevo nacionalismo (Mesa, 2008).

A esto agrega que nada distingue a estos escritores y si algo podía definirlos es que todos eran diferentes. Esta idea fue reforzada tres años después por Pablo Raphael, quien en *La Fábrica del Lenguaje, S.A.*, refería que en este grupo había escritores que adorarían tener una causa colectiva, pero también otros que preferirían la individualidad, la rareza y la marginalidad. Es decir, pretendían desmarcarse unos de otros y creer que no tenían un padre literario que los aglutinara, ni una historia en común que pudiera vislumbrarse en sus obras. Curiosamente, es este grupo quien en su mayoría gozó de becas patrocinadas por el Estado (Fonca), y quienes desde talleres literarios y cursos han podido y querido establecer cánones literarios que vienen de Estados Unidos o son traducidos por la editorial Anagrama. Sin embargo, esta supuesta diferencia entre todos ellos surge más que nada a partir de que el estudio sobre sí mismos se está realizando muy pronto, ya que las generacio-

nes (en particular literarias) son analizables ya pasado el tiempo, cuando de algunas obras destacadas pueden extraerse semejanzas. Es decir, no todas las obras (ni sus autores) pueden considerarse como parte de una generación, sino sólo aquellas que destacan y perduran. Karl Kohut señala a propósito que “la dificultad de una clasificación reside en gran parte en el hecho de que se trata de un proceso en plena marcha; cada año aparecen nuevas novelas, y cada una de ellas cambia el panorama: refuerza una tendencia o debilita otra, o bien abre un camino que no había existido antes” (Kohut, 1993: 9). Así, por ejemplo, cuando en 1994 se trató de definir a los escritores que publicaron en las décadas de los setenta y ochenta, Mario Muñoz apuntó:

[...] La actual narrativa mexicana es un discurso oscilante que es orquestado por muchas voces de variada entonación y de muy diferente alcance; por consiguiente, su sonoridad no está en la uniformidad o cadencia de tonos sino en la resonancia del conjunto, en la confrontación de lo maduro y de lo que está en vías de llegar a serlo. Entendiendo aquí madurez en el sentido de búsqueda, plenitud y eficacia narrativa, y no de cristalización de estilos, que es agotamiento y liquidez de posibilidades. (Muñoz, 1994: 15)

¿Acaso esto no es similar a lo que señala Mesa sobre los autores que habían empezado a publicar a partir del 2000?

Este grupo de escritores, por lo tanto, no puede ya considerarse una generación, sino que apenas comienza a dar forma a las características que en un futuro lo definirán. Estas características están marcadas por el entorno que les tocó vivir y que pueden vislumbrarse en sus ensayos: caos, ironía, obsesiones más que temas. Tal como acota Vargas Llosa: “Una época no está poblada únicamente de seres de carne y hueso; también, de los fantasmas en que estos seres se mudan para romper las barreras que los limitan y los frustran” (Vargas Llosa, 2007: 23). Es, por lo tanto, sintomático que los ensayos más logrados de *Contraensayo...* recurran a la auto-crítica y al uso de la ironía para definir algo que son pero no quieren ser. Asimismo, novelas recientes (que muestran madurez de sus autores como *El cuerpo en que nació*, de Guadalupe Nettel, o *Canción de tumba*, de Julián Herbert) recurren a la autoficción para retratarse a sí mismos y a su entorno. Pareciera ser que estos autores vuelven a sí para desmitificarse, para después de pasar por una etapa juvenil en la que quieren ser diferentes uno del otro y en donde quieren renegar de su herencia (cultural, literaria, etcétera), al fin pueden hallar su ubicación en este mundo. Así como Huchín y Yépez se burlan de ellos mismos para nacer como individuos, Nettel y Herbert vuelven tras sus pasos y es en el pretérito donde se reconocen. Es decir, cuando la ficción regresa al yo, dialoga consigo misma y hace presente el pasado (características éstas del ensayo) es el momen-

to en que mejor se retrata. Así, el ensayo y la novela, al explorar el yo del autor consiguen no sólo retratar el mundo, sino también retratar (y conocer) al propio autor. Con ello, consigue hermanar el ensayo con otros géneros literarios y sacarlos de ese marasmo que apuntaba Abenshushan.

De este modo, el contraensayo no es sino una provocación que retoma algo ya pasado (ensayos publicados previamente) y gracias a mirarse de cuerpo completo (por medio de un prólogo), consigue atisbar en el tema del yo: ¿quiénes son y qué caracteriza a los autores nacidos en los setenta? Es cierto, la concepción final no es definitiva, pero el ensayo no busca revelar verdades, sino aventurar posibles explicaciones. En este sentido, el prólogo de Abenshushan es revelador de un entorno que se está viviendo: quiere ser algo que aún no consigue, pero la enunciación da paso a la reflexión y con ello se consigue un avance. Así, el contraensayo no es sino una forma de legitimizarse como grupo social o generación, es un hacerse presente con intenciones aunque aún sin logros, es una manera en que se pretende apuntalar un destino.

El contraensayo, el espejo de los setenteros

Benjamín Barajas señala que las generaciones pueden dividirse en dos tipos: las de ruptura y las acumulativas. Las primeras son polémicas y rompen con sus antecesoras; las segundas fraternizan y continúan la herencia

cultural recibida. En este sentido, los escritores nacidos en los setenta tuvieron un primer momento en que quisieron romper con las generaciones previas, pero debido a que no había una cabeza visible en quien pudieran practicar el parricidio (Octavio Paz murió antes que ellos empezaran a publicar) y a que existía cierto vacío temático, les fue imposible. Algo similar ocurrió cuando intentaron continuar con la herencia de sus mayores: el Crack y la Generación de los Enterradores nunca tuvieron la fuerza necesaria para servir de guía; más bien fueron excepciones literarias impulsadas por un interés comercial de las editoriales. Entonces, ¿qué le quedó a los nacidos en los setenta?

De principio seguir el camino de madurez impuesto por la vida: definirse al romper con el pasado, luego tener una conversión al desechar las ideologías impuestas y finalmente recurrir a sí mismos y a su herencia para saber quiénes son. Por lo anterior, no resulta casual que *El cuerpo en que nací*, *Canción de tumba* y los ensayos de Huchín y Yépez naden en el mar del yo. Ya no son sólo los niños rebeldes que niegan a los padres y sus ideas, sino que van hasta ellos, retoman lo que creen útil y comienzan a repensarlo con tal de hallarle su beneficio. Es cierto, no han descubierto aún nada nuevo, aunque el concepto *contraensayo* pretenda lo contrario, pero este primer atisbo sirve para empezar a definirse.

Es arriesgado decir que una antología con los defectos antes señalados pueda definir a un grupo de es-

critores, pero hay elementos para poder apuntar a que esta posibilidad es real. Como en el ensayo mismo, no se pretende que la verdad sea descubierta tras el punto final, sino que se puedan escribir textos que no pierdan su vigencia en cuanto exista uno mejor o más completo (como señalaba Lukács). La antología *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual* es sólo un pretexto para mirar a ciertos escritores, quienes a pesar de querer definirse como diferentes, empiezan a mostrar semejanzas. Y son justamente las características ensayísticas las que están permitiendo que al fin se conozcan. Así, la crítica a *Contraensayo...*, un libro de textos ensayísticos que reflejan el mundo y la visión de sus autores, quizá permita el atrevimiento: a esta generación la definirán primero sus ensayistas y después sus autores de ficción.

Bibliografía

- Abenshushan, Vivian (selección y prólogo) (2012), *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*. México, UNAM.
- Adorno, Theodor W., (1962), “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, pp. 11-36.
- Barajas, Benjamín (2001), “El método generacional”, *La experiencia literaria*, núm. 10, pp. 43-88.
- Hernández González, María Belén (2005), “El ensayo como ficción y pensamiento” en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar, eds., *El Ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 143-178.

- Kohut, Karl (1993), *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*, Frankfurt, Vervuert.
- Korhonen, Kuisma (2006), *Textual Friendship: The Essay As Impossible Encounter From Plato And Montaigne To Levinas And Derrida (Philosophy and Literary Theory)*, New York, Humanity Books, pp. 15-72.
- Krauze, Enrique (1981), “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, *Vuelta*, vol. V, núm. 69, pp. 27-42.
- Lukács, Georg (1985), “Sobre la esencia del ensayo (carta a Leo Popper)” en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, pp. 15-39.
- Mesa, Jaime (2008), “La generación inexistente”, *Milenio diario*, 18 de noviembre, consultado en <http://impreso.milenio.com/node/8040767>; el 08 de diciembre de 2011.
- Muñoz, Mario (1994), “Prólogo” en Mario Muñoz (ed.), *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología*, México, UNAM/CNCA-INBA, pp. 9-31.
- Pitol, Sergio (2011), *Memoria. 1933-1966*, México, Era.
- Raphael, Pablo (2011), *La Fábrica del Lenguaje*, S. A., México, Anagrama.
- Vargas Llosa, Mario (2007), “La verdad de las mentiras”, en Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, 2 ed., Madrid, Punto de Lectura, pp. 15-32.
- Weinberg, Liliana (2006), *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM.
- White, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.

La casa de Medusa: Alfonso Reyes y la identidad mexicana

Raúl Cruz Villanueva

Raúl Cruz Villanueva asume el trabajo de recorrer la escritura de Alfonso Reyes para confirmar algunas certidumbres y plantear una apuesta propia: aprovechando una serie de figuras de mármol, para nada ajenas al reciclaje simbólico, observa el sentido no nacionalista que para el gran polígrafo mexicano pudo guardar la palabra identidad.

*To you
Perseus, the palm, and may you poise
And repose until time stop, the celestial balance
Which weighs our madness with our sanity.*
Sylvia Plath, “Perseus. The Triumph of Wit
Over Suffering”.

*Los hombres se han arrodillado siempre junto a las
piedras que hablan, y aún podemos creer que tal es el
origen de las ciudades, ahora vagamente recordado
por las estatuas ecuestres de los héroes.*
Alfonso Reyes, “Dilucidaciones casuísticas”.

*A algunos sorjuanistas el inmenso amor
que tienen por Sor Juana
les impide mirar con claridad a Sor Juana*
Luis Felipe Fabre, “Sor Juana y otros
monstruos”.

Notas sobre el mármol

El mármol es a la vez silencio y oportunidad, boca y libertad. Dos mitos se articulan como polos opuestos ante la misma materia: la mirada de Medusa y la plegaria de Pigmalión. La primera es una maldición divina, un impedimento por un crimen cometido (y ni siquiera por Medusa) que torna en piedra la carne; el segundo es un favor, una intervención divina que, por el roce y el amor, convirtió en carne la piedra. Son dos extremos

que se tocan en la punta, punta de piedra o carne, que convierten el mármol en un significante doble, no es el laurel de Dafne ni la tela de Aracné: es múltiple, es plasticidad e imposibilidad, castigo y regalo. Desde la certeza de nuestro presente, las metamorfosis del mármol son solo mito o alegoría, justificación retórica y una forma (un tanto inortodoxa) de romper la página en blanco. Desde nuestro cómodo presente, el mito se reduce a repetición e historias de cuna.

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”, y hasta a la piedra en la que descansa la memoria le debería de tocar su momento de desgastarse o perder el significado de su forma. La construcción de monumentos, de hemiciclos y estatuas, estelas y arcos es un intento no sólo de desafiar el paso irrefrenable del tiempo, sino, también, de mostrar el peso y fuerza de un Estado, un hombre (un Hombre) y una ideología; literalmente, es dejar en piedra el nombre, estando seguro que nada lo moverá ni lo bozque lo edificó. Poco importa —o poco *le* importa a quien edifica— que la ciudad sea un patio de gorgona: “doquier por los campos/ y por las vías, viera [Perseo] simulacros de hombres y de fieras,/ de ellos mismos, vista Medusa, convertidos en piedra[.]” (Ovidio, *I*, 98) Lo realmente importante al erigir un monumento es mantener el hecho en la memoria, gravarlo como ha sido esculpida la piedra.

Afortunadamente, la memoria es plástica y no un bloque de piedra; lamentablemente, junto con la erec-

ción de estos monumentos tiene que haber todo un aparato ideológico que cristalice y detenga esa plasticidad, que la torne en cristal roca para que, dentro del mismo inconsciente colectivo, ese monumento tenga su réplica. Sobre las ruinas de un recuerdo se debe construir otro, remplazarlo con la piedra misma con la que el anterior fue edificado, y si una ciudad tiene una buena idea de este reciclaje no sólo simbólico es ésta: la recuperación de espacios virreinales (propiedad de la nobleza durante su construcción, de la aristocracia porfiriana durante su régimen) para instituciones públicas, la nivelación de conventos durante la Reforma... Ejemplo perfecto de esta reapropiación, los cambios que pidió el primer Secretario de Educación, José Vasconcelos, en el otrora convento de la Encarnación:

Sin elementos bastantes para hacer exactamente lo que deseaba, tuve que conformarme con una construcción renacentista española, de dos patios, con arquerías y pasarelas, que tienen algo de la impresión de un ala. En los tableros de los cuatro ángulos del patio anterior hice labrar alegorías de España, de México, Grecia y la India, las cuatro civilizaciones que más tienen que contribuir a la formación de la América Latina. En seguida, debajo de estas cuatro alegorías, debieron levantarse cuatro grandes estatuas de las cuatro razas contemporáneas: la Blanca, la Roja, la Negra y la Amarilla, para indicar que América es hogar de todas, y de todas necesita. Finalmente, en

el centro debía erigirse un monumento que en alguna forma simbolizara la ley de los tres estados: el material, el intelectual y el estético (Vasconcelos, 35).

La apropiación del espacio del otro —de un otro que constantemente había reprimido a esa nación recién re(v/b)elada—, debía hacerse por la alegorización de una ideología y una identidad conformada por el diálogo, o pensada desde y hacia un crisol de varias. Quizá por sobre toda esta resignificación, el Palacio de Bellas Artes sea la alegoría perfecta de un proceso trunco (o que quizá nunca termina) y ecléctico, a la vez, de la formación de la identidad nacional: a diferencia de los antiguos palacios y conventos, el de Bellas Artes fue un producto de los últimos estertores del porfiriato, canto de cisne (blanco y *art nouveau*) que se quedó sólo recubierto y a medio esculpir. En el cascarón vacío se instaló un edificio que poco recuerda al exterior: verdadero crisol de estilos arquitectónicos (y, por tanto, de propuestas estéticas), Bellas Artes podría representar en sí mismo las dos propuestas de nación que se gestan dentro del proceso de consolidación nacional posrevolucionaria: por un lado, el pantagruélico monumento, el elefante blanco que celebra un año más de “independencia” dándole asilo a un arte que no sólo no se comunica con el Gran Público, sino que lo segrega, lo aísla; por el otro, no tanto por el interior sino en los murales, las demandas de la Revolución, la lucha armada y la historia del

otro en tan gran formato que resultan imposibles de obviar (lamentablemente, no son tan difícil de convertir sólo en discurso y, luego, en legitimación política). Hoy, ese armatoste, ese bello y ecléctico edificio está luchado por no caerse a pedazos entre la ciénaga que lo devora por su propio peso. Difícil pensar en una mejor alegoría del país completo.

La cristalización, la monumentalización también implica estatización, freno. Esa es la trampa de Medusa. La institucionalización del discurso subversivo de la Revolución detuvo toda lucha que lo continuara, que llegara hasta sus últimas consecuencias y terminara de voltear todas las piedras: “Saciar un deseo es matarlo; satisfacer una demanda es cerrar el proceso.” (III, 242)¹ La entrada de ciertos autores al canon nacional, al canon *oficial*, convierte lo que en un origen era parte de una muy rica discusión sobre qué identifica al mexicano (o qué es *ser* mexicano) en una serie de normas y guías, instructivo de uso que cancela la diversidad. Desde Ramón López Velarde y el mismo José Vasconcelos hasta Alfonso Reyes, los polos que formaron parte de esta discusión durante las décadas de 1920 y 1930 fueron ingeridos prontamente por el aparato ideológico oficial y esas diferencias se convirtieron en similitudes, las denuncias en “puntos divergentes”, la *otra* manera de pensar lo na-

1 Salvo indicación contraria, todas las citas de Alfonso Reyes se indicarán entre paréntesis mediante el tomo de las obras completas que corresponda, seguido de la página.

cional en “puntos de vista”, en palabras de Josu Landa, “el efecto práctico de toda canónica es la purgación, la expulsión purificadora y no pocas veces punitiva” (17).

La colocación dentro del canon oficial de la figura de Alfonso Reyes ha convertido un discurso subversivo y alterno en un monumento que no cede a la lectura, su figura de “polígrafo” y su misma mitología convierten en tabú lo que debería ser una discusión con una de las más agudas plumas de ese proceso definitorio para la identidad nacional. La idea en este ensayo no es dinamitar su estatua ni edificar otra, más bien replantear el lugar desde el que leemos a Alfonso Reyes, así como también el lugar desde y para el que escribe. Como señala Ignacio Sánchez Prado,

una lectura de Reyes en nuestros días debe por necesidad resistir el gesto *maudite* del crítico, esa constante confusión entre el acto de romper con la monumentalización y la necesidad edípica de matar al padre. Ciertamente, se podría presentar de nuevo a Reyes como un caudillo cultural, cuyo reinado incluyó su rol de padre simbólico de la vanguardia mexicana en los años 30 y de príncipe de las instituciones culturales en los años 40 y 50. No obstante, ese enfoque no sólo ha agotado sus posibilidades críticas, sino que es sintomático de una crítica cuya obsesión por la institucionalización deja de lado constantemente al texto. *Por ello, me interesa proponer a un Reyes “menor”, un autor que, pese a la centralidad de un puñado de*

*sus textos, sigue siendo una rama periférica de la genealogía literaria mexicana (96).*²

Contextualizar se vuelve crucial para entender el papel de una ensayística tan propositiva —y beligerante— como la de Reyes, centrada siempre en la problemática americana (y mexicana en particular) explícitamente o entre líneas. Llegar a la lectura de Alfonso Reyes desde su propio campo cultural, sin la mediación del aparato crítico-ideológico que lo ha acompañado todos estos años es, aceptémoslo, imposible; lo que sí podemos hacer es leer desde otro ángulo, uno que haga evidente ese aparato que ha sesgado su lectura, y, también, que permita encontrar por entre exilios y correspondencias, a un *otro* Alfonso Reyes aún vigente, crítico y beligerante, hecho de carne y no de mármol.

Un escudo de bronce

Sería fácil que, en la alegoría de Medusa que guía este ensayo, Alfonso Reyes sea el hijo de Danae que decapite a la gorgona y que la maldición de su mirada sea una obvia alegoría de la consolidación de la identidad nacional desde el aparato ideológico del Estado. Lamentablemente, esto sólo funcionaría como retruécano retórico nada más. Si a alguien tendría, como ensayista, que ponerle el manto de Perseo, tendría que ser tanto al lector como a la tradición literaria misma. Es nuestra,

2 El énfasis es mío.

y tendríamos que hacer nuestra, la responsabilidad de convertir estatismo en duda, y es con plumas como la de Alfonso Reyes, que nacen de sus pies y nos las entrega como dones, que se puede vencer el mármol. Cuidado, que no es un dios, tan solo una alegoría.

Aunque es difícil hablar de un eje que consolide toda la producción ensayística alfonsina, de sí ecléctica y “promiscua” ³, sí es posible encontrar por entre sus obsesiones críticas un hilo de Ariadna que guía al incauto tebano a través de su laberinto: ⁴ no es o Eurípides o Goethe, no sólo ellos, sino también lo que representan dentro de las tradiciones literarias que guían; no es sólo Mallarmé o Góngora, sino también el cambio radical que generaron en esa tradición que los obvia, de la que

3 Muchos poemas de Reyes pueden ser leídos como pequeñas *artes poéticas*, aunque no hayan sido confesadas como tales, una de ellas, “Teoría prosáica” contiene una confesión prácticamente antiacadémica: “Yo prefiero promiscuar / en literatura. / No todo ha de ser igual / al sistema decimal: / mido a veces con almud, / con vara y cuarterón” (X, 131). Tanto Ignacio Sánchez Prado como Rafael Gutiérrez Girardot ven en esta declaración y en la particular composición retórica de su ensayística y prosa no sólo una toma de postura frente al tratado positivista, de sí científico y unilateral, sino también una declaración de principios tanto éticos como estéticos: no hay una sola manera de llegar a Roma.

4 El que escribe estas líneas confía que el mismo modo ecléctico con el que trata la mitología clásica sea, si bien no aplaudido, al menos tolerado por el lector.

el propio Reyes forma parte. Concreto esta idea: lo que puede leerse entre las líneas y los personajes que guían la obra crítica de Alfonso Reyes es un profundo interés y *preocupación* por la siempre conflictiva relación entre la tradición y el cambio, el estatismo y la revolución, la carne y el mármol. Las *Cuestiones estéticas*, libro de 1911, ya contiene dentro de su índice ensayos que tratan a estos personajes y estas obsesiones, y los introduce a la discusión dentro de las murallas hispánicas —siempre tan permeablemente impermeables— o los revive de entre los muertos, enterrados bajo lápidas sin nombre. Las herramientas que va desperdigando en su obra, leídas con atención, es decir, descubiertas, permiten re-articular un discurso que, aunque acendrado en la tradición literaria occidental (y clásica), constantemente pone en duda su labor y su lugar, su validez y pertinencia no atacando las bases, sino actualizando las lecturas e interpretaciones, contextualizando a/en *su* presente a Góngora, a Mallarmé, a Eurípides, a Bergson...

“La sonrisa”, ensayo sobre el que girará este apartado, fue escrito en 1917, incluido en *El suicida*, con un Alfonso Reyes ya en Madrid a comienzos de su peregrinación o de su exilio.⁵ Aunque los temas filosóficos

5 Una discusión constante dentro de quienes revisan la biografía de Alfonso Reyes es qué tan *exilio* es la salida como con pies en polvorosa que haría la familia Reyes después de la muerte del General el 9 de febrero de 1913. Tras el fallido intento de golpe de Estado ejecutado por Félix Díaz y Bernardo Reyes, donde el primero es capturado y

fueron una curiosidad constante para el regiomontano, este libro es un caso particular porque no volvería a reunir textos que giraran sólo —ese “sólo” que, como siempre pasa en la obra alfonsina, es más un eufemismo que verdadera exclusividad— en derredor de la filosofía, aunque es difícil hablar de que sea éste un libro de ensayos y no, más bien, de literatura “miscelánea”, como les gustaba nombrar a Reyes y Henríquez Ureña a su prosa que no cabía en ningún cajón de sastre. Contrario el segundo muere tras una ráfaga de metralleta frente a Palacio Nacional, Alfonso escribiría 19 años después: “varón de siete llagas, / sangre manando en la mitad del día. [] Los estribos y riendas olvidabas / y, Cristo militar, te nos morías” (X, 146-7); la familia completa tiene que abandonar su residencia en Santa María la Rivera en cuestión de horas, resguardados por un destacamento del ejército federal bajo la promesa dada por Madero a Rodolfo (hermano mayor de Alfonso) a condición de que todos salieran del país y no regresaran hasta que *se calmaran las cosas*. Alfonso huye a Madrid, donde llega sin nada y, durante la dictadura de Huerta, se le ofrece un puesto diplomático que rechaza y comienza a trabajar en el Centro de Estudios Históricos bajo la protección de Menéndez Pidal y su pléyade de filólogos. Se discute lo de qué tan *exilio* es esta salida porque se busca comparar la vida de Reyes con la del exiliado español, argentino y chileno que remozaron en buena medida el campo cultural mexicano tras sus respectivas diásporas; se discute el *exilio* porque se compara la etiqueta, el sustantivo, con una posición política e ideológica clara y bien trazada, cosa que con Reyes nunca habrá, no porque no la tuviera, sino porque nunca la hizo eje de su propia actuación.

a la forma tradicional, en la que las dedicatorias de un libro son lo que lo abren, Reyes coloca las suyas hasta el final de *El suicida*, y éstas dan una clara idea, no sólo de una nostalgia latente (y constante) en la obra alfonsina, sino de una ética intelectual que será la guía, la verdadera guía de su obra:

Pero yo no puedo dedicar a nadie este libro de divagaciones. A este libro yo lo condeno a la vida ruda de los libros: a aburrirse en los escaparates, a empolvarse en los rincones oscuros, a que lo estrujen las manos de las gentes, a que lo maldigan los muchos. Yo no puedo dedicar a nadie mis pesadillas líricas: corran por el aire de la noche como una onda de quietud o un grito de sed. (III, 303)

Sin embargo, la dedicatoria *a posteriori* no se queda tan sólo en darle al viento las líneas y las piezas que conforman el libro: *El suicida* es un libro que, dedicado —hasta el final nos enteramos— a “los amigos y [...] los días pasados” (III, 302), gira siempre en derredor de la libertad. No es un tratado filosófico, ni la reunión de textos lógicos, metafísicos o incluso metadiscursivos, en el núcleo del libro, en su mismo título, está una lucha encarnizada por ese objeto que en realidad nunca puede terminar de definir don Alfonso, el *Ser* libre: está el momento en el que se reconoce la necesidad de serlo (“La sonrisa”); los caminos para llegar, quizá, a serlo (las “Dilucidaciones casuísticas”, “La conquista de la li-

bertad”); los oficios que lo acercan distanciándolo (“El misticismo activo”, “El críticón”, “El fraude”); la farsa de la libertad del escritor (“Monólogo del autor”), e incluso abre —uno supondría, como con la dedicatoria, que está en el orden contrario⁶— con un obituario que se torna ensayo filosófico de un suicida, acto más libre y contradictorio como pocos, dice Reyes.

El suicida es, entonces, la búsqueda de la libertad, o la definición de aquella, lo terrible e inasible de aquella. Reyes articula su discurso revolucionario no a través de

6 *El suicida*, no sólo por los textos que incluye, sino por el mismo ordenamiento de aquellos, y la forma que tienen de comunicarse, debe ser objeto de una lectura mucho más atenta que se escapa de las intenciones de este ensayo. “Monólogo del autor” define la forma del mismo libro en el que se encuentra como un “libro amorfo”: “Es algo completamente psicológico, pero ya no artístico” (*III*, 294), escribe Reyes como sobre una tercera persona (el autor), que va construyendo un andamiaje que se sale de los bordes del tonel del libro. La “Dedicatoria” y el texto que lo titula completo no están en la posición en la que se encuentran por mero capricho de autor: responden a una intención de lectura que, tanto como fractura el horizonte de expectativas del lector, construye nuevos caminos de escritura para el lector mismo, ese mismo “Monólogo” que pone en duda que sigamos diciendo que sea Reyes y no un yo “prosístico” (a falta de nomenclatura más definida) cierra: “cualquier oficio *cualquiera* sirve para entender el mundo, y el de las letras es tan humilde o altivo como los demás. Según dice el mejor proverbio, todo lo sabemos entre todos.” (*III*, 299)

manifiestos políticos o tratados económicos, sino desde su cultura libresca: Goethe, Mallarmé, Stevenson, De La Boétie, Wilde, Voltaire hacen constantes apariciones, ya lo decía anteriormente, no por la estatua que son en la tradición literaria, sino por lo que tienen de subversivos y revolucionarios. No es una revolución de la estética, como ocurre en el mismo momento en el que Reyes construye el libro con las vanguardias históricas, sino una Revolución a partir de la estética: donde invierte el simbolismo de Dr. Jekyll y Mr. Hyde y torna en santos a soldados y en egoístas a los estetas: “Si el hombre quiere la renovación, es porque no le satisface lo actual; es porque, en el fondo, protesta, sonrío. Su arma de renovación es la libertad [...]. Y he aquí, ciertamente, una palabra terrible: libertad” (*III*, 248).

Mencionaba al principio del apartado que la contextualización es vital si se busca una lectura más allá de lo superficial en un texto como “La sonrisa”, y, leído junto con el libro completo, este pequeño ensayo (de tan sólo seis páginas), revela todo lo que tiene de subversivo frente a una consolidación del estatismo revolucionario. En palabras de Ignacio Sánchez Prado: “el ensayo de Reyes busca explorar el punto preciso donde un sujeto oprimido, extra-histórico (prosiguiendo aquí con la retórica hegeliana), adquiere consciencia de sí y, en este proceso inicia no sólo su propia inscripción de la historia, sino la historia misma.” (41) Escrito desde España, ya lo decía anteriormente, este ensayo (y este

libro) no forma parte de las querellas por el poder cultural y político de los finales de la década de 1910 y de los años veinte en México, Alfonso Reyes se sabe un sujeto ajeno al devenir histórico mexicano pero no por ello deja de lado su preocupación por éste, aún así, en “La sonrisa” no hay, en realidad, ninguna referencia explícita a la institucionalización de la Revolución mexicana. Regreso a Sánchez Prado:

Más que un “intelectual mexicano” Reyes se comprende a sí mismo como un intelectual periférico a la tradición occidental cuyo movimiento crítico radica no en la construcción de un sistema de signos que dé cuenta legítima de “la nación”, sino, dicho de otro modo, lo que se puede extraer de “La sonrisa”, un texto sintomáticamente libre de cualquier referencia a México, es que la pregunta de Reyes no es “¿qué es ‘lo nacional’ después de la Revolución?”, sino “¿qué es la Revolución en sí?” (42).

Sin nadie a quién rendir cuentas, la pluma de Reyes puede entrar de lleno al núcleo del conflicto histórico, Sánchez Prado nombra a la falta de referencias mexicanas algo “sintomático” y sigo con su nominación: no resulta gratuito para quien siempre tuvo ojo y pluma en el acontecer nacional el dejarlo fuera hasta de la más mínima mención en un texto como éste, sin embargo las referencias no tendrían por qué ser explícitas para interpretarlas. Como escribe Liliana Weinberg sobre el ensayo:

El Prometeo encadenado es permanente remisión a un tiempo presente que, lejos de disolverse en el eterno acontecer ahistórico del mito, pone en evidencia el problemático, el dramático acontecer anclado en la historicidad de la experiencia social: del mismo modo hay en el ensayo una representación, una auténtica performación del acto de pensar, de la experiencia intelectual, de la búsqueda del enlace entre lo particular y lo universal, entre la situación concreta y el sentido general (10-1).

Al no hablar en realidad de una Nación, o de una conciencia que nazca con la Revolución, y centrar la discusión en la relación entre el amo y el esclavo (oprimidos y opresores), Reyes pone en crisis un discurso articulado desde la cúpula del poder político que da la Revolución como un hecho consumado (Sánchez Prado, 39-42). 1917 es el año en el que la rama carrancista de la Revolución lograba redactar una Constitución que, entre otras cosas, buscaba frenar el impulso bélico que ya llevaba arrastrando por siete años; junto con la firma de la Constitución vendría, también, la institucionalización del proceso revolucionario cuando aún no cumplía con buena parte de los problemas que la iniciaron. La sonrisa, la adquisición de la conciencia, es un acto que se mantiene siempre, que ya forma parte del mismo ser y que, por tanto, lo hace diferente, aunque siempre exista el riesgo a regresar al

estado previo, el pueblo rebelado es diferente del que no ha sonreído aún:

Toda actividad libre, toda nueva aportación a la vida tiende a incorporarse, a sujetarse en las esclavitudes de la naturaleza. Es la servidumbre voluntaria, como diría Étienne de La Boëtie. Lo libre sólo es en su origen, en su semilla, en su inspiración. Conservar, lo ya incorporado, el impulso de libertad, es conservar el anhelo de un retorno a la no existencia. El ansia de libertad, se ha dicho, por eso, que es una manera de enfermedad. Así la sonrisa, que es una invención, se grava en las tablas de la vida. Se hace un vicio, diría Lamarck (*III*, 238-239).

Enfermo de conciencia de sí mismo, el hombre (el sujeto oprimido por la Historia) que ha sonreído no puede ni verse de la misma forma ni puede no hacer nada con el acto de sonreír, como una pulsión, es su deber mantenerse libre y consciente ya sea por el camino de la acción o el “espiritual”⁷. Para Reyes, la sonrisa se manifiesta como un acto ambivalente: pecado y salvación

7 Dentro del mismo libro, en “La conquista de la libertad”, el regiomontano escribe: “Queda por averiguar —y es lo que interesa más a la acción— si hay, junto al jesuitismo y al estoicismo, una tercera solución [para alcanzar la libertad] que consista, además de entregarse en cuerpo y alma, además de entregar el cuerpo y salvar el alma, en oponerse con cuerpo y alma y en emanciparse con ambos” (*III*, 251).

a la vez, crimen y redención, pues en ella está “el origen, la semilla” de lo que está por venir, aunque esto no debe entenderse como un proceso evolutivo lineal, como en el positivismo, Reyes considera el devenir histórico no lineal sino recurrente, que (quíeralo o no) regresa siempre a una posición de sumisión: “El hombre, anhelando liberarse, se está sin cesar emancipando; y, para volver a la frase de la que partimos, está tendiendo incesantemente a la no existencia; sí, mas para extraer de allí existencias nuevas. Está desapareciendo sin cesar, mas para realizar su vida cada vez de otro modo” (III, 242).

Se va articulando, desde este texto del 17, la utopía americana que hará girar a su alrededor la ensayística alfonsina de la década del 40. Es del americano, del mexicano más particularmente, el deber de verse sonriéndole al amo para reconocerse a sí mismo y reconocer en el acto de la sonrisa el “truco” de mago que hay detrás del *status quo*, descubrir que, detrás del telón no hay nada más que tramoya, cables y luces: “lo que hay en el hombre de actual, de presente y aun de pasado, nada vale junto a lo que hay en él de promesa, de porvenir. ‘Lo que aún no existe’ ha tenido un hijo: se llama el hombre. El hombre existe para que pueda existir lo que aún no existe” (III, 240). Esta condición del hombre, llena de esperanza y confianza en que su actuar será el correcto tiene una relación directa con que, en realidad, no es el género humano completo, es el hombre iluminado, el que ha sonreído: “el albor de la conciencia fue un desequilibrio

entre el espectáculo del mundo y el espectador humano. El hombre sonrío: brota la conciencia.” (III, 242)

El escudo que porta Perseo no lo hace inmune a la mirada de Medusa, le advierte dos cosas: que ahí está, dispuesta y preparada para lanzarse a su seducción (que no a su ataque), y que su misma superficie es tan sólo reflejo, mediación entre él y la gorgona para que cumpla su misión. Reyes nos advierte en “La sonrisa” que su manera de comprender la Revolución y a México (y al campo cultural mexicano) debe de entenderse como eso, una advertencia y mediación, no como lente sino como espejo en el que cobramos conciencia del monstruo al que tenemos que enfrentar.

Diálogo de las sierpes

Según la tradición occidental, si una serpiente habla en un mito, si tiene alguna función dentro de la gesta heroica es para ser una traba para el héroe, para que caiga en la tentación o para destruirlo, desde Pitón hasta los cabellos de Medusa, desde la serpiente que tentó a Eva hasta las serpientes que Heracles venciera en su infancia. Su función en el mito es, entonces, ancilar, funcionan como giros, apoyo para que comience la historia del héroe, sumisas porque, finalmente son vencidas, las serpientes se quedan con la palabra que pudieron haber liberado, algunas entregan, con su sangre, el trono del oráculo a Apolo, otras son condenadas a la multiplicidad y a generar ruido y duda, y es que, finalmente, la dis-

cusión y el diálogo y la polémica, cuenta la metonimia popular, son cosas de víboras. Sin embargo, la conversación y el intercambio de ideas es algo necesario y urgente para construir cualquier cosa para que no sea tan solo un monumento a la ignominia, el diálogo, entre víboras y cobras, coralillos y cascabeles, construye y restituye legitimidad a regímenes, ideologías e identidades.

Uno de los ensayos que conforma *El suicida*, “Los desaparecidos”, tiene entre sus párrafos algo que se siente más un guiño que otra cosa, pero que, conforme el pensamiento alfonsino entra de lleno a pensar la crítica y el papel (y la ética) del intelectual dentro de la sociedad latinoamericana es más un borrador que un guiño:

Los hombres de ciencia, observa el cuentista [R. L. Stevenson], afirman que las aventuras de los navegantes y las emigraciones de las tribus, borradas al polvo de los tiempos, no obedecen más que a la ley de la oferta y la demanda, y a cierto amor instintivo por los precios baratos. Y no es así: las tribus que llegan hormigueando del Norte y del Oriente, si es cierto que venían arrojadas por otras, vinieron también atraídas por la influencia del Sur y del Oeste (*III*, 246).

Y es que, en buena medida, lo que quizá malamente he nombrado “identidad nacional” es en la construcción política y utópica de Alfonso Reyes más un deber ético de la “inteligencia americana” que una conciencia na-

cional o incluso continental como era la intención de un compañero ateneísta de Reyes, José Vasconcelos. Lo que para el segundo era una misión de raza, para el primero era una búsqueda personal y de grupo; para Vasconcelos era un hecho que se manifestaba en una misión, para Reyes una duda que apenas se va descifrando. No entraré en comparar las construcciones de nación de cada uno porque, por mucho, rebasa las intenciones de este ensayo, pero de a poco iré retomando ciertos elementos de la *Raza cósmica* para encontrar con la obra alfonsina un punto de diálogo.

“El diálogo de América” no es uno de los ensayos sobre América más célebres de Reyes, no hay frases que brillen si se eligen como epígrafes ni construcciones retóricas tan dentro de sí contradictorias que lo que hagan sea abonar a una polémica que lleve más de diez años encendida, sin embargo permite leer más claramente dos ejes de la construcción latinoamericana (y mexicana) alfonsina: la importancia de la palabra, del que maneja —que no domina— la palabra, y su responsabilidad no sólo ética sino plenamente política y social dentro del Estado: “Ante el desconcierto del mundo, ante la obligación que cae de pronto sobre los hombros de América, la preocupación filosófica va sostenida por una interna preocupación social” (IX, 233).⁸ La palabra,

8 “Discurso por Virgilio”, incluido en *Última Tule*, y publicado por primera vez en *Contemporáneos*, fue un intento de Reyes por congraciarse con ambos bandos de la

entiéndase esto desde este momento, no como años después Octavio Paz entendería la función de la Palabra en la poesía (*El arco y la lira*) o en la construcción social (*El laberinto de la soledad*), sino una que es un germen y un símbolo bastante transparente de la cultura; la palabra que tiene algo de profecía y de penitencia, de cosa inasible y, finalmente, inalcanzable. Regreso a *El suicida* y “La conquista de la libertad”:

Mi escrito escurría de la pluma, afinado el sentimiento de una lluvia tenue de cristal.

Quando levanté los ojos cansados, pude notar que, tras los vidrios de la ventana, monótona y callada, obediente a mi pensamiento, ya había bañado las calles y temblaba en el aire una lluvia fina de cristal.

Pues bien [...], diré que ese día de lluvia la jaula se había abierto un instante, y yo pude entrar y salir por ella. Una vez al menos, yo he podido evocar la lluvia.

¿Cómo hacer para adquirir definitivamente ese don? Ya

polémica nacionalista iniciada desde 1925. Escrito como acto inaugural de un congreso virgiliano, el “Discurso ” es un largo ensayo que, por su misma extensión (y por su afán sintético) fue utilizado por esos bandos como estandarte legitimador de sus posturas estéticas y políticas, sin lograr nada más que ser utilizado de arma, el “Discurso ” cayó en una lectura meramente utilitaria que aún en estos días, críticos como Christopher Domínguez Michael no salen de ésta. Vid. “Alfonso Reyes en las ruinas de Troya”, en *Tiros en el concierto: literatura mexicana del siglo V* (1999).

no descansaré más mientras no aprenda a evocar la lluvia. Ya vislumbro los caminos de la emancipación. O me apodero de ellos, o quiero morir en el asalto. (III, 261)

Ya decíamos, el poeta y la palabra no pensados como en el Creacionismo o en la poética paciana, sino como una herramienta de, ya lo dice el mismo Reyes, emancipación: incapaz de someterse incluso a lo que es ajeno a su voluntad (el clima), el autor toma conciencia de que su escritura se adapta y cambia y es, justamente, como la lluvia. No la evoca como un acto chamánico o creacionista,⁹ no “hace que” llueva, construye su discurso a partir de la lluvia y comprende que su deber, a partir de ese momento, es, justamente, comprender cómo hacer, ahora sí, que su discurso, que la palabra sea capaz de cambiar la realidad externa.

9 Reyes nunca hará crecer la rosa en el verso, es más, pedirá que ya no se toque más a la rosa, como lo haría Juan Ramón Jiménez: “Arte poética”, un poema fechado en París en 1925, aboga por una poesía que no moleste a la poesía. Esta pieza es sumamente interesante por el terreno inestable en el que se encuentra (entre preceptiva y declarativa), no es un Arte poética en el sentido canónico de la palabra, pero tampoco es un poema más. Alberto Vital hace una lectura comparativa de diversas artes poéticas entre las que incluye este poema alfonsino, véase “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet”, en *Literatura mexicana* (vol. xxii, núm. 1, 2011)

Y sobre la palabra en discusión es que construye Reyes “El diálogo de América”, sobre la urgencia que existe, para el momento de la escritura del ensayo —y podríamos extender esa urgencia hasta el momento de escritura de *este* ensayo—, de una comunicación activa y efectiva entre toda la América Latina, una que, dice Reyes, “ha sido fomentad[a], sobre todo, por los poetas, únicos capaces de expresar y confrontar los fenómenos de la sensibilidad nacional” (IX, 231). El ensayo, entonces, se abre en dos caminos: la necesidad del diálogo y la personificación de éste (y la responsabilidad de éste) en los poetas, que más que gente que trabaje el verso, Reyes parece referirse constantemente como “poetas” a la generalidad de la que también llama “inteligencia americana”. De un plumazo, las estructuras gubernamentales y de empresa privada quedan borradas o, más bien, canceladas para cualquier diálogo posible, quien, dice don Alfonso, tiene o entiende el poder de la palabra es la *Intelligentsia*; sus integrantes operan desde el campo cultural e intelectual y en ellos recae la verdadera responsabilidad no de “representar al pueblo”, como dicta cualquier falacia demagógica, sino de guiar el curso de América como una unidad significativa. El diálogo, no dejo de repetirlo, es central para la concepción política e ideológica de Alfonso Reyes. Hago propias las palabras de Liliana Weinberg:

Quienes escribimos desde la experiencia latinoamericana, sabemos que en los ensayos clave de José Carlos

Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes es posible encontrar ese afán prometeico por excelencia, que consiste en ingresar al ámbito de la “ciudad letrada” para apoderarse de los saberes atesorados en manos de unos pocos y llevarlos a las manos de muchos. En América Latina ese héroe llamado Prometeo asume una más de sus innúmeras facetas: ingresa en las bibliotecas cerradas de la élite y se dedica a abrir los libros para las mayorías, hace del libro un símbolo por excelencia vinculador de mundos: en América Latina, Prometeo se vuelve también educador y editor (12).

Y justo es hablar de una intención didáctica de la ensayística utópica alfonsina: sí, le habla a la “ciudad letrada” amurallada en instituciones que él mismo ayudó a crear, pero le habla para que salgan a la calle, para que esta *Intelligentsia* se reconozca no en el azogue de Narciso de la cúpula en el poder, si no en el vivo juego de las caras y gestos de la tradición que nace y se nutre de la calle. En Reyes, la función que tiene la tradición popular no sólo es erudita, sino que mantiene una clara concordancia con su política: que Góngora para Reyes sea uno más de los poetas populares no sólo es una arriesgada enunciación, sino una postura política, es, como dice Weinberg, “abrir los libros para las mayorías”, “la literatura —dice Reyes— anula el sentimiento de clase” (VII, 200):

Los editores de Góngora se encuentran, así, a la vista de

multitud de manuscritos gongorinos llenos de variantes, muchas de ellas de fuente legítima, como se encuentran los recopiladores de canciones y temas de la feria y la plaza ante versiones diferentes que andan de boca en boca. Así, pues, el cultísimo Góngora tiene derecho, por tradición española y por el modo mismo como trabajaba su poesía, a ser considerado también como una variante dentro del gran tipo de los poetas populares, a pesar de sus reconditeces y las alusiones mitológicas, clásicas, etc. (VII, 201).

Sin embargo, la política para Reyes no era ese calendario de promesas y elecciones, ni un programa ideológico perfectamente diseñado y en constante tensión por sostenerse en el foco de atención, dice Rafael Gutiérrez Girardot: “Reyes no entendía el concepto de política en sentido programático, sino en el sentido del lema que puso a las publicaciones de su Archivo, esto es, ‘entre todos sabemos todo’” (11). El poder de la palabra, entendida como experiencia y cambio compartido, es generadora no sólo de cambio, sino de una idea completa de identidad, entre todos sabemos todo porque entre todos lo hemos construido.

El diálogo como constructor de identidad va más allá de los límites nacionales y constituye la identidad americana completa. En otros ensayos Reyes pondrá en duda el protagonismo de la cultura europea dentro de las fronteras americanas, pero en éste da a la poesía

(a la palabra) una cualidad genética de América toda:

América, que tuvo desde su nacimiento un sentido poético, por cuanto fertilizó los impulsos utópicos de la mente europea, ofreciéndole un Continente para el sueño y el despliegue de nuevas experiencias, sigue siendo alimentada por la poesía, en el proceso trabajoso hacia la conciencia de su propia unidad. Por donde resulta, una vez más, que la teoría es, en el mundo humano, motor de la práctica; el pensamiento de la materia; el “logos” de la acción. Repitamos, para nuestra América, aquellas razones con que Pericles explicaba la superioridad de Atenas: “No creemos que el discurso dañe la acción. Pensamos, al contrario, que lo peor es ignorar las palabras antes de ejecutar los actos” (*IX*, 232).

Es a través del conocimiento con y del Otro, de su palabra que se entrecruce con la propia, que podemos empezar a pensar en una América. A diferencia de la construcción utópica de América que dejará en evidencia Edmundo O’Gorman, la construcción de esta utopía alfonsina recae en no considerar un hecho la fundación americana: si otros discursos nos han construido, es necesario hacerlos propios, asimilarlos y, a partir de ellos y nuestra poesía propia, plantear “el proceso trabajoso” hacia la conciencia americana. “Diálogo de América” no puede ser visto como una propuesta política practicable porque depende, justamente, no de la voluntad propia,

sino del diálogo con el otro: el ideal americano (la identidad americana y mexicana) alfonso está, justamente, en la esperanza del Otro.

Vasconceliana era la preocupación de construir una consciencia panamericana fuerte que sirviera a la vez de freno y vanguardia contra la estocada del Calibán anglosajón: los congresos estudiantiles, la exportación de material impreso por la Secretaría de Educación Pública, que dirigía, a buena parte de los países latinoamericanos, constantes giras de trabajo y un muy activo trabajo diplomático con estos países hermanos se armaron como un aparato de Estado que buscaba realizar políticamente lo que era, para 1925 cuando publica la *Raza cósmica*, un ensayo utópico, un intento de teorizar lo venidero. La intención unificadora del proyecto vasconceliano fue aprovechado por el aparato ideológico oficial: durante el periodo de más poder del oaxaqueño —el gobierno de Álvaro Obregón— se reguardó bajo el ala institucional (Secretarías de Estado, cancillerías y puestos diplomáticos, Instituciones, secretarías personales...) a todo, o buena parte del campo cultural mexicano, y, años después, viendo su declive, estos mismos protegidos lucharían encarnizadamente por mantener, por lo menos, su coto de poder. Mientras que el discurso americano alfonso reposa en la multiplicidad y la complejidad, el vasconceliano (que luego sería con sus cambios y simplificaciones, el modelo priísta) se basa en la homogeneidad, en la raza como impulsor de diferencia con ese mismo Otro con

el que Reyes planteaba el diálogo, dice Ignacio Sánchez Prado: “el lugar de Vasconcelos en la fundación del Estado mexicano posrevolucionario es central, dado que *La raza cósmica* responde a cuestionamientos esencialmente distintos a aquellos articulados por la transculturación o la heterogeneidad” (170).

En la tradición india, la cobra es rey de las serpientes no sólo por su forma de enfrentarse al peligro o a su presa, sino porque, literalmente, las devora, reina sobre ellas por terror. Animales del bestiario constantemente acalladas, la cobra cancela toda discusión entre ellas. La política mexicana, consciente de los fines y los mejores medios, acalló la discusión y construyó un aparato ideológico sobre las ideas vasconcelianas de *La raza cósmica*, curiosamente, la discusión entre serpientes cambiaría de escenario y se trasladaría a la poesía, a la lucha en la calle, al ensayo... porque hay serpientes buenas, dice Reyes: “He oído, por mi parte, muchas otras consejas. En mi tierra solían hablarme del cincuate, de la víbora negra que vive en las casas como un gato y ahuyenta a las víboras malignas... ¡qué sé yo!” (IX, 469).

Conclusión: El triunfo de Pigmalión

La batalla contra Medusa, si no se es hijo de Zeus, está prácticamente perdida, estamos condenados a tornarnos en mármol apenas entremos a su guarida, apenas se acepte ciegamente una identidad venida desde fuera,

desde una tradición ideológica que, ajena a la duda, cancele la posibilidad del diálogo. Muy diferente al arte de Fidias y Pigmalión, la maldición de Medusa se eterniza por mera inercia y no es trabajo sencillo quedarse como estatua, requiere constante mantenimiento:

El pasado existe a medida que es incluido, que entra (en) la sincrónica red del significante —es decir, a medida que es simbolizado en el tejido de la memoria histórica— y por ello estamos todo el tiempo “reescribiendo historia”, dando retroactivamente a los elementos su peso simbólico incluyéndolos en nuevos tejidos —esta es la elaboración la que decide retroactivamente lo que “habrán sido”. (Žižek, 88-9)

Los dones que nos otorga Alfonso Reyes a través de su ensayística: la sonrisa y el diálogo, si son bien utilizadas, si los hados favorecen y la virtud se logra, resquebrajan el cristal roca que una identidad venida de fuera, una lluvia que no mandamos, ha construido para pensar el ser mexicano, el ser americano. Leído dentro del contexto de producción de su ensayística, incluido dentro de una mucho más amplia discusión que lo que casi treinta tomos de *Obras completas* no dejan ver por lo que tienen en sí mismas de monumento, la obra alfonsina rompe la etiqueta misma con la que constantemente es descartada del centro de la discusión política, ideológica e identitaria nacionales.

Cosa digna de ensayo es la contradicción de ciertos supuestos iniciales al llegar a la conclusión. Si bien empecé este ensayo hablando justo sobre un discurso identitario mexicano en Alfonso Reyes, al llegar a las conclusiones matizo: lo que puede leerse en ensayos como “La sonrisa” y “Diálogo de América” es más bien un mapa, una notación sobre los caminos que él, viajero incansable, sabía que llevan a ella, no la entrega, no dice qué ni cómo debe ser aquello que nos identifique frente al mundo como ajenos, diferentes, más bien nos muestra el mundo y nos deja decidir si lo que en realidad queremos es la diferencia y no la comunión. Muy lejos está Alfonso Reyes de un discurso judío-cristiano, pero no nos resulta difícil, a nosotros, compararlo con un profeta o, quizá más lo quisiera él así, con la personificación de un dios que, escondido bajo retazos de tela, guía el camino del héroe por entre las estatuas del patio de Medusa.

El triunfo de Pigmalión está en el diálogo con la divinidad, con Afrodita que se compadece no de la posición un tanto patética (en cuanto el *pathos* clásico, pues), sino de la obra y el trabajo detrás de ella, que una estatua esté a punto de acariciar a la mano que la rescató del mármol, de la sonrisa que reconoce en ese otro no un agente divino, sino alguien que *puede ser* un igual. Triunfa Pigmalión y en nuestro presente siempre repleto de gorgonas, furias y eríneas, es bueno, necesario y urgente regresar a estos escudos de bronce, sandalias aladas y hechos heroicos para, de nuevo, convertir en carne el mármol.

Hemer bibliografía

- FABRE, Luis Felipe. *Poemas de terror y de misterio*. Oaxaca: Almadía, 2013.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme), 1994.
- GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Nueva York: Penguin Classics, 2012.
- LANDA, Josu. *Canon City*. México: Afínita (Colección Ensemble), 2010.
- OVIDIO NASÓN, Plubio. *Metamorfosis* (dos tomos, trad. Rubén Bonifaz Nuño). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2008.
- PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. Nueva York: Harper Perennial (Modern Classics), 2008.
- REYES, Alfonso. *Obras completas I. Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana, Varia*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996.
- , *Obras completas II. Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2010.
- , *Obras completas III. El plano oblicuo, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retratos reales e imaginarios*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996.
- , *Obras completas V. Historia de un siglo, Las mesas de plomo*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1980.
- , *Obras completas VII. Cuestiones gongorinas, Tres alcances a*

- Góngora, *Varia, Entre libros, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996.
- , *Obras completas IX. Norte y sur, Los trabajos y los días, História natural das Laranjeiras*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996.
- , *Obras completas X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996.
- , *Obras completas XI. Última Tule, Tentativas y orientaciones, No hay tal lugar...* México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1997.
- , *Obras completas XIV. La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1997.
- , *Obras completas XVI. Religión griega, Mitología griega*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1989.
- , *Obras completas XVII. Los héroes, Junta de sombras*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2000.
- , *Obras completas XIX. Los poemas homéricos, La Iliada, La afición de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2000.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (El Estudio), 2012.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), 2013.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. México: Porrúa (Sepan cuántos..., 719), 2012.

WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2009

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 2012.

La ciudad y el ensayo: *Papeles falsos* de Valeria Luiselli *Lucía Pi Cholula*

La voz y la mirada de la escritora mexicana Valeria Luiselli constituyen una de las aproximaciones más novedosas al ensayo e incorporan otro de los temas de más imperioso tratamiento en su agenda: la ciudad.

¿Cómo dialogan la ciudad y el ensayo a través de la experiencia plena y mediadora de los ensayistas que trazan puentes, avenidas, pero también descubren abismos y soledades en la gran ciudad?

El ensayo construye realidades a partir de la interpretación y reescritura del mundo. En los ensayos de Valeria Luiselli de su libro *Papeles falsos*, ese mundo es principalmente la ciudad de México. En un movimiento recíproco en el que el ensayo aprehende el mundo para al mismo tiempo insertarse en él, los ensayos de Luiselli interpretan la realidad de la ciudad de México a partir del punto de vista de la autora abstrayendo la idea de ciudad de su manifestación física y social, y al mismo tiempo se convierten en parte del mundo al transformarse en esos ladrillos intangibles que conforman las paredes de los imaginarios urbanos. Los ensayos de Luiselli buscan tanto separar la realidad como construirla a partir de la imaginación y la memoria, son una reinterpretación, pero a la vez una construcción urbana; sus textos están conformados por una ciudad literaria habitada por la ensayista y por el lector, que está empeñado en entablar el diálogo con la autora. Leemos ensayos para construir relaciones, los escribimos para dialogar con los otros que pronto se convertirán en un nosotros. Las experiencias intransmisibles se convierten en el ensayo en significados, en sentidos que logran sortear los obstáculos de la incomunicabilidad en un intento obstinado por entablar el diálogo de la amistad.

El ensayista es un dotador de sentido, a partir de sus reflexiones intelectuales sobre el mundo construye un texto que genera realidad porque la llena de sentido. El mundo de Luiselli es la ciudad, es el punto de partida

para sus reflexiones que abarcan más allá de las paredes y las calles, porque la ciudad es también sus habitantes, su vida. Al reflexionar sobre las ciudades, reflexionamos sobre el sur humano que las hizo posibles. La ciudad es el elemento juzgado y al mismo tiempo el receptor del sentido que la ensayista le otorga.

El acto de entender o de juzgar sobre algún fenómeno o manifestación del acontecer lleva a un permanente enlace dador de sentido entre lenguaje y mundo. El ensayista sería de este modo un “especialista” del entender y del decir sobre su entender, que ofrece, como producto de su acto intelectual, no sólo un conjunto suelto de opiniones sino una obra nueva y organizada que representa artísticamente a su vez, desde sus especificidad, aquello por él juzgado.¹

Luiselli piensa a partir de su época, de su vida, de sus lecturas; interpreta la realidad desde su departamento en la colonia Roma, sus ensayos están llenos de reflexiones íntimas, experiencias cotidianas que se transforman en inquietudes humanas: el aterrizaje de un avión puede transformarse en una reflexión sobre la vida en la urbe. La cuestión es cómo lo transmite, los ensayos de Luiselli representan al mundo a través del arte. La voz del ensayo puede estar hablando de las experiencias más banales y aún así, uno sabe que hay un trasfondo, que

1 Liliana Weinberg. *Situación del ensayo*, p. 23.

las palabras dotan de sentido esa experiencia y la convierten en un texto literario que otorga significado al mundo.²

Aterrizar en la ciudad de México siempre me ha producido una especie de vértigo al revés. A medida que el avión se acerca a la pista y los asientos comienzan a temblar un poco, cuando los ateos se persignan y la azafata hace su última ronda por la pasarela ingrávida, empiezo a sentir una fuerza que me tira hacia arriba, como si el centro de gravedad se hubiera desplazado hacia otra parte o si mi cuerpo y esa pista fuera polos idénticos de un imán. Algo en mí se resiste. [...]

Desde arriba, el mundo es inmenso pero asequible, como si fuera un mapa de sí mismo, una analogía más liviana y más fácil de aprehender.³

Finalmente, lo que está diciendo es que la ciudad es inabarcable, y sólo con la distancia que hay entre el avión y la tierra es posible hacernos una idea de ésta. Sin embargo, siempre hay volver a sumergirse en la inmensidad urbana, entonces uno puede recurrir al ensayo para entender al mundo, para salvar esa tensión que

2 “*El estilo del pensar* nos conduce al peculiar modo de intelección del ensayista, quien retoma a su vez el modo de pensar de su época. El *estilo del decir* nos conduce a su modo de inscribir la experiencia creativa, la voz individual, en la institución de la literatura.” *Ibid.*, p. 24.

3 Valeria Luiselli. *Papeles falsos*, p. 29.

existe entre la realidad y el individuo. La autora finaliza el ensayo reiterando la imposibilidad de abarcar la ciudad amenazante, aún así la ciudad tiene un sentido para ella y para nosotros, son sus ensayos los que le otorgan ese sentido y nos permiten repoblar y actualizar el imaginario.⁴

Es lugar común: la ciudad de México tiene que ser vista desde arriba. Lo he intentado: el segundo piso del Periférico no ofrece más que un breve salir a respirar a la superficie, en medio de nuestras cotidianas pataditas de ahogado. Desde muy arriba: acaso sobrevolando la ciudad de México se puede, de alguna manera, volver a observarla. De noche y vista desde lo alto, el valle recupera su pasado líquido, lago sobrepoblado de lanchas pesqueras. También en un día claro, desde la ventanilla de un avión, la ciudad de México es casi comprensible —representación más sencilla de sí misma, a escala de la imaginación humana. Pero a medida que la nave se acerca a la tierra, descubre que la cuadrícula flota sobre una extensión indeterminada de aguas grises.⁵

4 “El ensayo es la experiencia del sentido y el sentido de la experiencia del entender el mundo desde el propio mirador. Entender es establecer ya una tensión esencial entre individuo y mundo y a la vez tratar de salvarla: en esa tensión de origen radica la esencial heterogeneidad del ensayo.” Lilitana Weinberg. *Op.cit.*, p. 29.

5 Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 34.

Porque a través del ensayo se establece un diálogo entre el ensayista y el lector, en el que éste último expone su punto de vista de cierto tema, o habla de éste a partir de su experiencia con el mundo. Al hacer esto el ensayista reactiva e instala un diálogo tácito que se sostiene sobre las bases de un diálogo mucho más amplio, en el que convergen nociones y conocimientos del mundo.⁶ No es extraño que los ensayos de Luiselli hablen y partan de la ciudad de México porque, qué mejor manera de entablar el diálogo si no es a partir de un elemento conocido, porque “toda conversación, apoyada en un marco de referentes culturales compartidos, implica a la vez traer al presente, reactualizar, reavivar otras discusiones y poner n diálogo otros discursos.”⁷

A diferencia de otros campos en los que la originalidad en la elección del tema puede ser celebrada, en el caso del ensayo no importa realmente que la ciudad de México sea un tema ya tratado, porque el punto de vista de la autora renueva y reformula el tema, al interpretarlo de una manera distinta, para después entregárselo al lector maquillado con su propia perspectiva.⁸ Para

6 “...cuando damos nuestra opinión estamos reactivando e instalando en un diálogo tácito o aun instaurando sobre nuevas bases un nuevo diálogo que de todos modos no será sino una pare de un gran diálogo ya empezado.” Liliana Weinberg. *Op.cit.*, p. 58.

7 *Ibid.*, p. 68.

8 “Un ensayista puede así retomar una cuestión, un tema, un problema, ya muy debatibles y estudiados, para ofrecer su

el ensayo los temas son inagotables, porque el punto de vista reactiva y transforma el universo de significaciones previamente construido. Y, aunque “escribir sobre la ciudad de México es una empresa destinada al fracaso”⁹, Luiselli logra ensayar la ciudad y convertirla en texto. Es a partir de esta operación que la urbe se vuelve asequible; en medio del caos y la sensación de vivir en lugar que nunca fue planificado, la autora logra entregarle al lector un interpretación de la ciudad a partir de su mirada.

Cuando le pregunté al director por los mapas de planeación de la ciudad de México se disculpó y me dijo que no existían. [...] No sorprende que así sea. Todos los habitantes de la ciudad de México intuyen que si alguna vez hubo un trazo para ella fue, acaso, una insinuación, y que lo que ahora llaman los urbanistas «planificación urbana» es pura nostalgia del futuro. En todo caso la ciudad de México fue su propio plano.¹⁰

Con la ausencia de mapas o modelos a escala que permitan contemplar la ciudad y entenderla, no queda otra cosa que leer la urbe misma. La ciudad de México es el texto que lee la ensayista para después interpretarlo y reformularlo en el ensayo. Es con esta lectura de la

propio punto de vista, para seguir la discusión, para renovarla o incluso para revolucionarla.” *Ibid.*, p. 58.

9 Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 30.

10 *Ibid.*, pp. 28 – 29.

realidad que Luiselli construye sus textos que dotan al caos de sentido.¹¹

En caso del ensayo es claro que la lectura se vuelve una práctica dotadora de sentido. Al traducir simbólicamente la lectura como clave del trabajo intelectual y como detonante del ensayo, la idea de lectura de libros se trasladará a la idea de lectura de la realidad, la realidad como texto.¹²

El ensayo se escribe en tiempo presente porque nos invita a remitirnos al aquí y al ahora. Ya que habla de la realidad, de nuestra realidad, el presente le sirve para acercarse a nosotros, para introducir sus reflexiones en la lectura, como si el presente funcionara como un déctico que inserta al lector en un diálogo que se está llevando a

11 “La escritura urbana remite a la ciudad real en un implícito reconocimiento de que existe un mundo más allá del texto. No obstante, la ciudad literaria no constituye solamente una representación de la ciudad real. Propone a su vez imaginarios distintos en los que se cruza el afán reformista, la fantasía modernizadora, el desencanto anticipado. La ciudad literaria es una forma de la imaginación a partir de la realidad. La literatura configura ciudades imaginarias; es un espacio donde ese otro espacio (la ciudad) adquiere forma: la ciudad como escritura, el texto urbano como tema literario. Es un paisaje en el que se inscribe la historia, pero también los compromisos —estéticos, políticos, éticos— del artista.” Jesreel Salazar. *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, p. 16.

12 Liliana Weinberg. *Op.cit.*, p. 132.

cabo en ese preciso instante. El presente remite al momento de la enunciación y al mismo tiempo “corresponde a la expresión general y universal de la explicación y la predicación sobre el mundo”¹³, por lo que el lector no sólo se relaciona con el autor sino que esta relación implica cierta confianza que depositamos en el ensayista. Confiamos en él porque habla de su experiencia y su visión del mundo a partir de un presente que también se remite a nosotros y a nuestra experiencia del aquí y el ahora. El texto es de pronto tan cercano a nosotros que creemos en lo que dice. Valeria Luiselli logra esto en casi todos los ensayos del libro, incluso en aquellos en los que se aparta de la ciudad de México para hablar de un cementerio en Venecia. Sin embargo, el lector percibe una falla en ese ensayo que remite a su vida en la ciudad de México. Cuando Luiselli intenta ambientar el presente de su escritura con los martillazos de los trabajadores que están quitando el suelo de su edificio, el lector deja de creerle; y no porque no haya sucedido, sino porque la forma en que está construido el pasaje parece más un artificio que una eventualidad del presente de la escritura.¹⁴

Sin embargo, el resto del tiempo el presente reaviva el diálogo entre lector y ensayista. Si podemos en-

13 *Ibid.*, p. 65.

14 “Escucho a los trabajadores allá afuera:

—Vamos a romper todo de acá hasta acá.

—¿Pero y dónde vamos a poner el cascajo?

—Aquí mira. Vamos armando la montañita y ya luego vemos.” Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 70.

contrar una constante en los ensayos de este libro, esa sería la comunicación no sólo entre los participantes antes mencionados, sino entre el texto y otros textos, otros discursos, otras maneras de ver el mundo. Los ensayos de Luiselli invitan a la participación activa, porque son capaces de construir ese “momento en que el ‘yo’ encuentra al ‘tú’ y comienza el diálogo a partir de una tercera persona, un *ellos* que garantiza el sentido”¹⁵, un *nosotros* que comparte no sólo los referentes, sino los significados del texto, las experiencias.¹⁶ Porque el *nosotros* no sólo aparece en abstracto, sino que es enunciado desde el primer párrafo del texto, donde la ensayista no sólo intenta compartir y transmitir su experiencia, sino que se inserta en una comunidad donde su manera de estar y percibir el mundo es compartida. Habla de nosotros como si nos conociéramos toda la vida, y aunque el lector no sea realmente impaciente, se identifica con esa comunidad del libro, y siente que alguna vez hizo o hará lo que ella dice: “Pero los que carecemos de paciencia estamos condenados a seguir fijamente el avioncito, como si deseándolo con suficiente intensidad pudiéramos hacerlo avanzar un poco más.”¹⁷

15 Liliana Weinberg. *Op.cit.*, p. 68.

16 “El *yo* se puede referir a un *nosotros* que abre a su vez múltiples posibilidades de asociación. La voz del autor que quiere dejar constancia de su actividad reflexiva se ve muy pronto llevada a expandirse en un nosotros y a dialogar o polemizar con un ellos.” *Ibid.*, pp. 79 – 80.

17 Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 25

El lugar del ensayo es tanto un sitio concreto como un espacio construido a través del texto, es el mundo real y el imaginario de éste. En el caso de los ensayos de Luiselli ese espacio es casi siempre esta ciudad que tuvo la osadía de llamarse como el país, o tal vez al revés, no lo sé, pero sin duda su nombre le da fuerza e importancia. “El lugar del ensayo es también un espacio ligado a un aquí, un sitio concreto, a la vez que un escenario construido por el propio texto que evoca el momento de la enunciación al tiempo que lo representa, como representa el mundo y lo entreteje con la trama misma del texto.”¹⁸ Esto es importante porque el lugar del ensayo, la ciudad de México, está entretejido con el texto, incluso los nombres de sus calles se utilizan como subtítulos dentro de él. Por ejemplo, en el segundo ensayo los subtítulos son los nombres de los ríos (ahora avenidas) de la ciudad, ahí encontramos al río Churubusco, o al río Magdalena, etc. El nombre propio no remite al referente, nombrar las calles y avenidas de la urbe es nombrar la ciudad y a la vez construirla:

Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial. [...] Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio desig-

18 Liliana Weinberg. *Op.cit.*, p. 75.

nado y no a otro. Decir ‘Londres’, declinar en lista los nombres de sus calles, de sus edificios y monumentos, es producir en el lector una imagen visual de la ciudad. [...] El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constituyentes, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociadas. De este modo, la noción ‘ciudad de Londres’, en tanto objeto visual y visualizable, ha sido instaurada por otros discursos: desde el cartográfico y el fotográfico, hasta el literario.¹⁹

La ciudad de México es el paisaje que hay que recorrer para recorrer el texto de Luiselli, hay que leer la ciudad para leer sus ensayos. Igual que el cronista que transita por la ciudad para después construir un texto sobre ésta, en el cual muestra su perspectiva del mundo, Luiselli utiliza la ciudad como el lugar del ensayo, el espacio ligado al presente que recorre durante su travesía por la escritura, y que después regala al lector modificada o reconstruida a partir de su propia perspectiva, para que éste a su vez la recorra y se apropie tanto de ella como del ensayo mismo, en un diálogo en el que el lector reconfigura la ciudad presentada por Luiselli a partir de su bagaje cultural y su conocimiento de la misma. Digamos que el proceso de actualización tanto

19 Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción*, pp. 29 – 30.

del ensayo como del universo de significaciones de la ciudad de México es una constante posibilitada por el texto literario que contiene y provee las herramientas para el mismo.

Sin embargo, el lugar del ensayo en el libro *Papeles falsos* no es sólo la calle que ostenta como el lugar público por excelencia. Es también un sitio tan privado como lo pueden ser las experiencias individuales de la ensayista parada en medio de la urbe. Por eso, ella puede tanto intentar hablar de sus experiencias únicas e intransmisibles²⁰ como aventurarse a construir una representación del mundo. El ensayo es el adentro y el afuera, pero no sólo del ensayista, sino de la relación del hombre inte-

20 “Por soledad no me refiero al hecho de que frecuentemente nos sentimos aislados en una multitud, o al de que vivimos y morimos solos, sino, en un sentido más radical, a que lo experimentado por una persona no puede ser transferida íntegramente a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir del pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público. La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como fue.” Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación- Discurso y excedente de sentido*, pp. 29 – 30.

rior con el mundo externo, el cual siempre percibe a partir de sus posibilidades y su circunstancia.

El *aquí* del ensayo se corresponde con el *ahora*, con la inscripción del presente a que nos hemos referido: se trata de un lugar que está a la vez marcado como no neutral ni general y conserva sus señas de origen, pero también como un lugar privado que busca inscribirse en el espacio público y alcanzar una representación del mundo.²¹

El movimiento por la urbe en los ensayos de Luiselli no busca sólo aprehender la ciudad, conocerla para después representarla, la crónica ya se encarga de eso; el movimiento por sus calles representa en este caso la travesía intelectual del ensayo, el viaje que la ensayista realiza como un proceso de “búsqueda y exploración intelectual” que culminará en la construcción del ensayo. Luiselli nos lleva por la ciudad para ejemplificar su propio movimiento ensayístico, por decirlo de alguna manera, su caminar por el mundo de la creación y el pensamiento. La ciudad es el punto de partida de todo su movimiento. Como en todo ensayo, “no es casual la presencia de numerosas imágenes cinética que traducen el proceso de búsqueda y exploración intelectual [...] El ensayo marca las estaciones de un viaje intelectual en el momento de su hacerse.”²²

21 Liliana Weinberg. *Op. cit.*, p. 75.

22 *Ibid.*, pp. 75 – 76.

A través del *yo* Luiselli nos muestra su visión del mundo, su participación universal y social en la interpretación de la realidad que nos circunda, así como su vida privada, su mundo interior a partir del cual interpreta todo lo que está afuera. En sus ensayos están contenidos tanto su *yo* privado como su *yo* universal, ambos se manifiestan por medio de la palabra, el lenguaje se convierte tanto en la herramienta como en la manifestación del *yo*. Pero también son una invitación a convertir ese *yo* en un *nosotros* que experimenta, dialoga y comparte a través del texto. Si el lugar del ensayo es un lugar común a ambos participantes, seguramente será más fácil entablar el diálogo y convertirse rápidamente en un *nosotros* que reinterpreta y reconfigura el mundo desde su propia experiencia en la urbe. Luiselli construye una ciudad apelando a nuestras experiencias y a nuestro conocimiento, el lector que vive la ciudad de México puede, sin ningún obstáculo evidente comunicarse con la ensayista, identificarse con el texto y al mismo tiempo reformular su idea de la ciudad a partir de su lectura. Cuando Valeria Luiselli habla del peatón defecho, del automovilista, del que hace uso del transporte público engloba en un *nosotros* a todos los habitantes de esta metrópoli con los que puede entablar un diálogo por medio del reconocimiento y, por qué no, la empatía:

El peatón defecho lleva a la ciudad a cuestras y está tan

sumergido en la vorágine urbana que no puede contemplar más que lo que tiene inmediatamente frente a él. Por otro lado, los que usan el transporte público están restringidos a sesenta centímetros cuadrados de intimidad y a pocos metros más de horizonte visual. Tampoco se salva el automovilista, que se transporta envasado al vacío, y no escucha ni huele ni mira ni está realmente en la ciudad: el alma se le va embotando en cada semáforo, su mirada es esclava de los anuncios espectaculares, y las leyes misteriosas y anárquicas del tráfico imponen la pauta a sus facultades imaginativas.²³

Valeria Luiselli conjuga la reflexión con la forma literaria, su prosa es una combinación de palabras que se convierten en literatura, no sólo porque está escribiendo un género literario, sino porque sus textos son en sí una creación artística. Si nos atenemos a que “todo ensayo nos entrega una representación artística de la realidad que obedece a su vez a las convenciones del parecido y la diferencia con el modelo real”²⁴, podríamos afirmar que los ensayos de Luiselli dan una forma poética a su estar en el mundo, a sus experiencias y a los sentidos y significados que les otorga. A través de sus textos, la ensayista construye una ciudad literaria como respuesta al mundo que se manifiesta ante sus ojos.

23 Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 41.

24 *Ibid.*, pp. 97 – 98.

El arte es nada más y nada menos que una forma necesaria de representar e imaginar el mundo, de iluminarlo o habitarlo imaginariamente, ligada a una ‘matriz’ que da cuenta de nuestro modo de entender la realidad, el hombre, el universo. La experiencia de lectura se convierte así en una experiencia de mundo.²⁵

Justamente eso es lo que hace la autora, lee la ciudad, la vive, la experimenta, y después la mezcla con otras lecturas, con otros conocimientos del mundo. Es así como la interpreta a partir de su mirada, de su frontera: “Se ha comparado muchas veces a las ciudades con el lenguaje: se puede leer una ciudad, se dice, como se lee un libro. Pero la metáfora se puede invertir. Los paseos que hacemos a lo largo de las lecturas trazan los espacios que habitamos en la intimidad.”²⁶

Los ensayos de Luiselli son una experiencia de mundo relacionada íntimamente con la experiencia urbana. Leer sus textos es una manera de experimentar y habitar la ciudad de México, por esta razón contribuyen a construir el imaginario urbano; sus textos forman parte del universo de significaciones porque al leerlos el lector vive la ciudad e incorpora su experiencia de lectura a la idea que previamente tenía sobre ésta, transformándola y transformando a su vez su propia realidad. El ensayo recupera el mundo como principio de su propia cons-

25 *Ibid.*, p. 102.

26 Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 78.

trucción y a su vez incide en la concepción de éste²⁷ a partir de la lectura.

En el caso del ensayo es claro que la lectura se vuelve una práctica dotadora de sentido. Al traducir simbólicamente la lectura como clave del trabajo intelectual y como detonante del ensayo, la idea de lectura de los libros trasladará a la idea de lectura de la realidad, la realidad como texto.²⁸

Nuevamente, la ciudad es el texto de Luiselli, pero es a su vez el receptor de sus interpretaciones. A través de sus ensayos la autora reinventa la ciudad, lo que

27 “Pero si la ciudad es un lugar a la vez real e imaginario que se construye y transforma de acuerdo a distintos modelos culturales, ¿qué importancia tiene la literatura en esa construcción simbólica? Según Monsiváis, el papel de la escritura es vital en la producción espacial, en la definición cultural de la urbe y en el imaginario que se construye a su alrededor. Por principio, la literatura que gira en torno a la ciudad hace evidente el conflicto entre la urbe y los procesos destructivos que la acosa. Según Ángel Rama, cuando la ‘ciudad real cambia, se destruye y se reconstruye sobre nuevas proposiciones, la *ciudad letrada* encuentra una coyuntura favorable para absorberla en la escritura.’ Al hacerlo, quienes han descrito a la ciudad y le han dado permanencia en la literatura, de algún modo han reinventado su pasado y delineado una ciudad futura, un espacio posible.” Jezreel Salazar. *Op.cit.*, pp. 32 – 33.

28 Liliana Weinberg. *Op.cit.*, p. 132.

quiere decir que parte del modelo real y produce uno nuevo a través de la escritura. “La escritura y la lectura realizan así el acto prestidigitatorio de reinventar lo ya inventado, de trasvasar el mundo al mundo del artificio supremo: la operación del lenguaje, primer artilugio de la historia del mundo.”²⁹

Pero las lecturas de Luiselli no abarcan sólo la ciudad, sino también otros discursos, otros textos que a su vez son lecturas del espacio urbano. En sus ensayos se condensa un universo de significaciones que permite no sólo el diálogo con el lector, sino con esas lecturas anteriores que por medio de la escritura han construido el imaginario de la metrópoli mexicana: “Pero tampoco la librería calle de Donceles, en el centro histórico, sugiere algo más que algún recuerdo preparatorio de la primera lectura de *Aura* o de algún vagabundeo real viceralista.”³⁰

Como podemos ver, en los ensayos del libro *Papeles falsos* se condensan distintos discursos y conocimientos que determinan la manera en que la autora interpreta y comunica el mundo. El ensayo es un diálogo constante, no sólo con el lector, sino con los discursos y las cosas que impactan nuestra vida. Entonces, el ensayo es el texto donde se conjuga todo: el mundo que el ensayista carga a sus espaldas que lo lleva a percibir la realidad de cierta manera, sus lecturas y experiencias; la interpre-

29 Manuel Guillén. “Los planos de la secuoya” en *Trans/citar la urbe. Representaciones simbólicas de las metrópolis*, p. 32.

30 Valeria Luiselli. *Op.cit.*, p. 30.

tación que hace de esa realidad; el viaje intelectual que lo lleva a concebir un texto; el diálogo que se establece con el lector por medio de la lectura; y la creación del mundo a través de la literatura. Esto son los ensayos de Luiselli que después de cerrar el libro se convierten en los ladrillos intangibles de las paredes de la ciudad literaria, de los imaginarios urbanos.

Bibliografía

- GUILLEN, MANUEL. “Los planos de la secuoya” en *Trans/citar la urbe. Representaciones simbólicas de las metrópolis*. México: Herder, 2010.
- LUISELLI, VALERIA. *Papeles falsos*. México: Sexto Piso, 2010.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores y FFyL, UNAM, 2001.
- RICOEUR, PAUL. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- SALAZAR, JEZREEL. *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
- WEINBERG, LILIANA. *Situación del ensayo*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2006.