

AÑO 11 | NÚMERO 14
MAYO 2023
ISSN 2007-8722



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN
FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

REVISTA YUCATECA DE
**ESTUDIOS
LITERARIOS**

Revista Yucateca de Estudios Literarios, año 11, número 14, es una publicación semestral, diciembre-mayo 2023, editada por la Universidad Autónoma de Yucatán, a través de la Facultad de Ciencias Antropológicas, con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el KM 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México. Tel 52(999)9300090. Fax 9300098 y 9300099.

<https://sitioryel.wordpress.com/>

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2018-112118554300-203.

ISSN: 2007-8722, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Editor responsable Dr. Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar.

Responsable de la última actualización Dr. Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar con domicilio en Tablaje rústico número 18468, ubicado en el KM 1 de la carretera Mérida-Tizimín, Código Postal 97305, Cholul, Yucatán, México.

Tel 52(999)9300090 ext. 2205.

Fecha de actualización mayo de 2023.



REVISTA YUCATECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

AÑO ONCE, NÚMERO CATORCE
MAYO 2023



DIRECTORIO
Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 14, Mayo 2023

Carlos Alberto Estrada Pinto
Rector

Facultad de Ciencias Antropológicas
Rocío Leticia Cortés Campos
Directora

Equipo Editorial

Alejandro de Jesús Loeza Zaldívar
Director

José Antonio Cruz Alcántara
Secretario de Redacción

María Dolores Almazán Ramos (UADY)
Emil Volek (ASU)
Maricruz Castro Ricalde (ITESO-Campus Toluca)
Norma Angélica Cuevas (UV)
Celia Rosado Avilés (UADY)
Adrián Curiel (CEPHCIS-UNAM)
Silvia Cristina Leirana Alcocer (UADY)
Manuel de Jesús Hernández-G. (ASU)
Jorge Mantilla Gutiérrez (UADY)
Oscar Ortega Arango (UADY)
Sara Poot Herrera (UCSB)
Jesús Rosales (ASU)
Margaret Shrimpton (UADY)
Daniel Torres (Ohio University)
José Manuel García (New Mexico State University)
Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet (CADSR)
Alejandro Palma (BUAP)
Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)
Jorge Manzanilla Pérez (University of Arizona)

Comité Editorial

José Antonio Cruz Alcántara
Corrección de Estilo

José Antonio Cruz Alcántara
Diagramación

José Antonio Cruz Alcántara
Diseño de portada

Índice

Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 14
Mayo 2023

Editorial.....8

ARTÍCULOS

Crónica y ficcionalidad: apuntes sobre El santo del crack de Ricardo Guerra de la Peña.....14

Gerardo Allende Hernández

Universidad Modelo

HOMO AESTHETICUS-SÚPER HOMBRE. Estética Ontológica.....27

Jimena Hernández Ochoa

Universidad Marista Valladolid

Ernesto Cardenal: Eucaristía y parresía en la poesía.....37

Verónica Lozada Maldonado

Universidad Autónoma de Zacatecas

Museos: ¿un recinto para el saber o para el bolsillo? La transformación de los museos.....52

Ricardo Montes Flores

Universidad Autónoma de Querétaro

Índice

Revista Yucateca de Estudios Literarios
Número 14
Mayo 2023

RESEÑA

La celda mágica: Relatos sobre los orígenes de Quintana Roo.....65

Hernán Medina Ceceña

Universidad Autónoma de Guadalajara

CREACIÓN

El mar me llama.....71

María Paula González Ojeda

Universidad Autónoma de Yucatán

Normas Editoriales.....75

Editorial

En este número catorce de la *Revista Yucateca de Estudios Literarios* se reúnen diversos trabajos que celebran el intelecto y creatividad humana. Estos dos elementos serán en un futuro cercano un bastión que sólo desde la universidad se puede cuidar y garantizar. Aprovechando que nuestra universidad cumple 101 desde su fundación, consideramos desde la RYEL reflexionar sobre el papel de las humanidades en la universidad. En este sentido, la sociedad del siglo XXI exige una producción marcada por el rendimiento económico, sin importar que dicha producción sea efímera y olvidable. Irónicamente, la sociedad de consumo constante y rápido ha hecho de los egresados de las universidades materia laboral intercambiable, desechable y reciclable. Si bien la industrialización y post industrialización del siglo XX se materializó en una sustitución de la mano de obra del obrero por la del técnico altamente cualificado, en años recientes comenzó a darse una alarmante sustitución del ser humano en la toma de decisiones, en lo creativo y cognitivo, gracias a las *elearnings* e inteligencias artificiales. Si antes el fin del trabajo manual y "pesado" trajo como consecuencia la sedentarización del ser humano, ¿qué consecuencias puede tener la sustitución de la creatividad e intelecto humano en un futuro que ya no es lejano? ¿Quizás la sedentarización cognitiva?

Si bien el mundo laboral es altamente excluyente por las dinámicas violentas de la economía globalizada, la universidad era una "certificación" que daba garantías a quien concluía una licenciatura y a quien lo contrataba. Ante el marcado cambio del paradigma medieval sobre la universidad como un refugio del conocimiento humano, el positivismo y pragmatismo decimonónico intentaron disminuir preguntas que desde la universidad siempre se han hecho en torno al ser humano y lo que le rodea: como si la pregunta "¿qué?" se hubiese convertido en un "¿cómo?". En la base de todas las universidades occidentales siempre estuvo el humanismo, o lo que es lo mismo, la literatura, la filosofía, la historia, etc. Hoy se arraiga el conocimiento a una productividad que implica una pérdida de la conciencia del ser a través de su propia alteridad, renunciando a las preguntas ontológicas para dar paso a un mundo que no cuestiona y que solo produce.

Y son las humanidades aquellas asignaturas que las universidades tomaron en consideración para ser la base de la indagación sobre el ser humano, o, dicho de otra manera, para pensarnos a nosotros mismos en términos críticos, metódicos, analíticos, teóricos, etc. La universidad medieval que he referido fue un constructo que permitió vencer los dogmas a través del intelecto que aspira a lo universal.

En el marco de los 101 años de la Universidad Autónoma de Yucatán, resulta relevante recordar el gran protagonismo que las humanidades y en especial la literatura deben ocupar en el futuro de la máxima casa de estudios de la península. Es por todos conocido que grandes escritores como Eduardo Urzaiz, o pensadores como Felipe Carrillo Puerto, derruyeron las imposiciones de su época, garantizando el espíritu crítico a través del pensamiento y las humanidades. Si bien no toda reflexión sobre el carácter del ser humano surgió en la universidad, toda idea ha sido discutida en dicho entorno, tarde o temprano. La universidad surgió como el lugar para indagar lo humano, aunque actualmente parece que las universidades pretenden ser centros tecnificantes o, para que se comprenda mejor, remito a lo dicho por Kant: la enseñanza universitaria no es el lugar para aprender lo que la naturaleza puede enseñar, sino el espacio para interrogar lo que previamente ha sido forjado por lo que cada uno desea investigar. (Kant, 1970, 130)¹

Por lo anterior, la universidad es el espacio donde se dan las mejores condiciones para esta profunda reflexión sobre la calidad del ser humano, ya que no responde a poderes políticos, económicos, dogmáticos, etc. La universidad es un espacio sin condiciones para quienes en ella estudian. Y ojo: esto que afirmo no es una ingenuidad. Reconozco que toda universidad enfrenta retos para lograr las condiciones antes descritas y que muchas veces las tensiones internas y externas son producto de las problemáticas que aquejan a todas las instituciones universitarias. Sin embargo, la universidad tiene como objetivo la verdad, objetivo sin el cual no sería universidad, sino fábrica o taller. Esta búsqueda de la verdad lleva de manera inherente a la universidad a cuestionar todos los sistemas que tejen a la sociedad. La universidad es el espacio en el cual podemos cobrar conciencia de nosotros mismos a partir de lo previo y conocido.

¿Y qué es aquello que genera un mayor grado de conciencia de uno mismo? Claramente la literatura. Además del orden estético de la literatura, esta debe ser entendida todo aquello que se rige bajo el principio de libertad, autonomía, resistencia y disidencia. Todo lo anterior también implica a otras áreas de investigación, sin embargo, una propiedad en particular de la literatura es el de poder presentar y representar a partir de un tema que es planteado desde una ficción: un "como si". Así, la literatura es un acto democrático en el que participan todas las contradicciones sociales, siendo la universidad el espacio donde se cuestiona dicha literatura, desde el análisis metódico y transductor.

Siempre se ha dicho que la universidad debe ir más allá de enseñar, es decir, investigar, ya que así se evita la simple repetición del conocimiento. La investigación que procura los estudios de la literatura desde la universidad es mucho más complejo e imprescindible en varios sentidos, como el hecho de que la literatura es un momento cultural que podemos cuestionar.

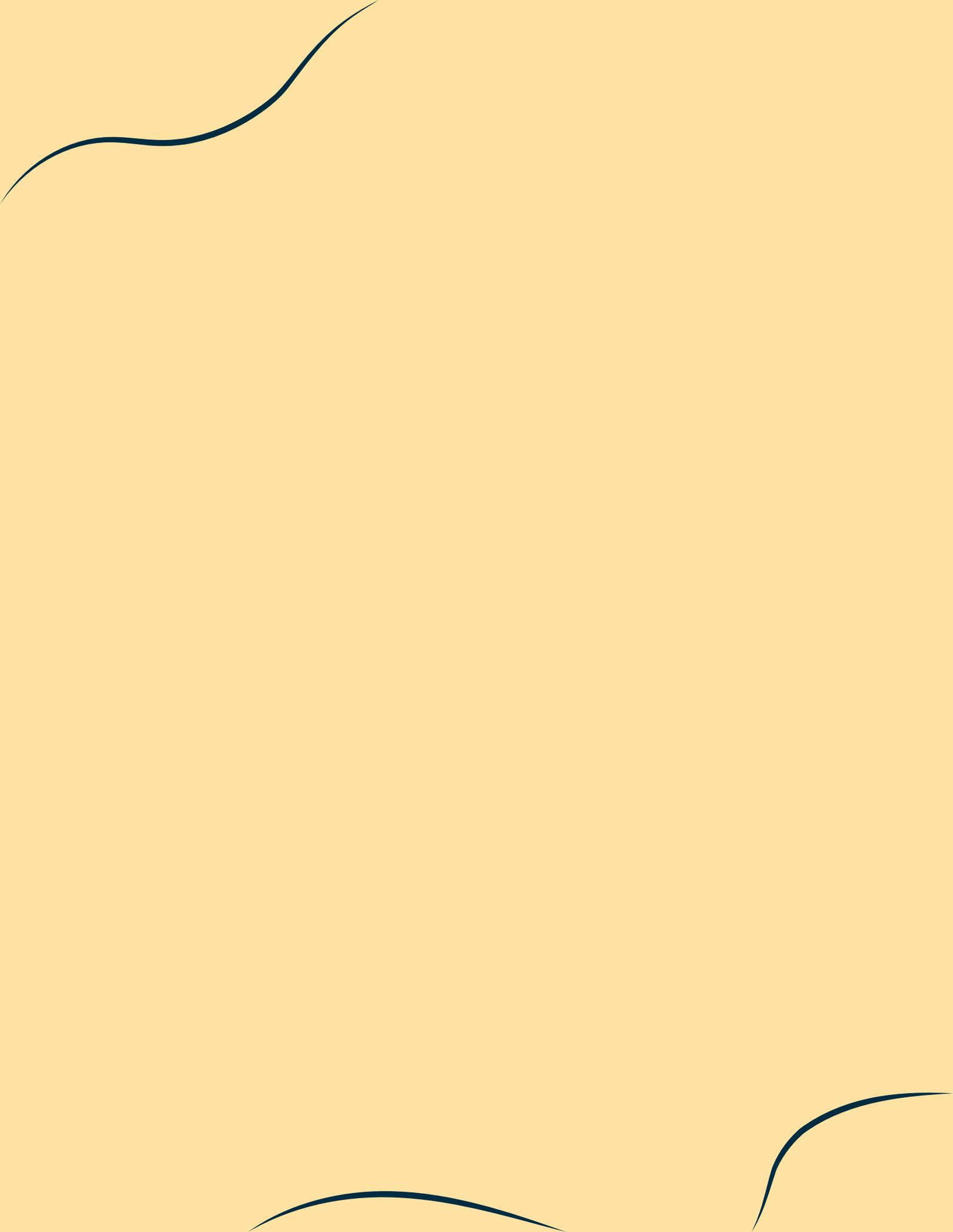
¹ Kant, Immanuel (1970), *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada.

Pero, ¿dónde tiene cabida el estudio de la literatura dentro de la universidad en el panorama que antes he planteado? El estudio, análisis e investigación de la literatura no es una tarea inmediata que va a contracorriente de la virtualización de la comunicación, la discusión, publicación y archivamiento. Los programas de literatura en las universidades van a contracorriente de la aceleración y capitalización del conocimiento en términos de rentabilidad inmediata. Sin embargo, los conocimientos que se generan a partir del análisis y estudio de la literatura desde las universidades producen un conocimiento de frontera, disciplinado y que cuestiona y discute el conocimiento que emana del espíritu humano asentado en las voces de la literatura.

En este orden de ideas ¿qué es lo propio del trabajo de la universidad y de las humanidades? En las humanidades se trabaja con obras pero desde lo académico se hace una crítica a lo que la obra dice, crítica que se transfigura hacia la sociedad que alberga cada discurso. La universidad es el lugar donde se enseña y produce conocimiento constativo que es revisado para que el pensamiento no se vea limitado por la repetición, sino que se enseña a partir de la teoría como una responsabilidad ética y política con el presente y el futuro. En la definición clásica de universidad no hay ningún lugar esencial para el trabajo no teórico, ni para los discursos de tipo performativo, ni para los discursos performativos singulares.

Por lo tanto, el reto de las humanidades, y en específico de los estudios de literatura en el siglo XXI, es contrarestar la mecanización del pensamiento y crítica, rechazando la obsolencia de la literatura para la cultura pasada y futura, ya que la indagación de quien somos a través de otras estéticas y visiones es un cuestionamiento que está en el ser como una constante que no admite silenciamientos y que mientras exista quien piense y quien reflexione sobre el pensamiento escrito, la literatura no podrá estar ausente de las universidades.

Alejandro Loeza
Director Editorial



ARTÍCULOS





CRÓNICA Y FICCIONALIDAD: APORTES SOBRE *EL SANTO DEL CRACK* DE RICARDO GUERRA DE LA PEÑA¹

Gerardo Allende Hernández
Universidad Modelo

Resumen

Proponemos una lectura de *El santo del crack* (2022) de Ricardo Guerra de la Peña a partir de la idea villoriana del simulacro, llevándola hasta sus últimas consecuencias teóricas a través de la teoría de la ficcionalidad de Phelan, Skov y Walsh (2015). Sugerimos que la crónica en general y las de Ricardo Guerra de la Peña en particular ofrecen un discurso ficcional que, irónicamente, persiste en poner en juego ficciones carentes de entidades ficticias; siguiendo a Nelson Goodman, sus crónicas forman un conjunto de proposiciones literales sin referente que conducen a vincularse, realmente, con el mundo desde una verdad metafórica. Nuestra argumentación muestra que el núcleo del simulacro de las crónicas de Ricardo Guerra de la Peña se encuentra en que, en su realismo le va su ficcionalidad.¹

Palabras clave: ficcionalidad, crónica, realismo, ética de la ficción, coducción

CHRONICLE AND FICTIONALITY: NOTES ON RICARDO GUERRA DE LA PEÑA'S *EL SANTO DEL CRACK*

Abstract

We propose an interpretation of Ricardo Guerra de la Peña's *El santo del crack* (2022) through Villoro's idea of simulacrum, exploring its radical theoretical consequences by Phelan's, Skov's and Walsh's theory of fictionality (2015). We suggest that chronic in general and Ricardo Guerra de la Peña's in particular, offer a fictional discourse that, ironically, persist to put in play fiction without fictional entities; following Nelson Goodman, its chronicles conform a set of literal referentless propositions that implies a realist link with the world thanks to a metaphorical truth. Our argument shows that the core of the chronicle's simulacrum by Ricardo Guerra de la Peña resides in the assertion that, its realism shows its fictionality.

Keywords: fictionality, chronicle, realism, ethics of fiction, coduction

¹ Agradezco al Taller Intensivo de Creación Literaria del Centro Cultural José Martí, coordinado por el autor de las crónicas que aquí se analizan, por la oportunidad que me han brindado para robustecer mis vínculos con la ficción y sus consecuencias en la literatura y en la vida diaria. Sin Emma, Diana, Lyn, Jimena, Gloria, Liz, Benjamín, Renán, Angel y demás personas que por ahí han cruzado, este artículo carecería de sentido y de sustancia.

Introducción

Cuando un texto se presenta bajo el género de la crónica asume el compromiso tácito de relatar hechos reales con la forma narrativa suficiente para distinguirse retórica y estéticamente de los propósitos de una anécdota, un recuento o de los intereses objetivos de la historia. La crónica, podría decirse de manera paradójica, echa mano de las herramientas expresivas de la ficción para expresar la realidad. Dada esta paradoja, el destino de la crónica (y tal vez su mayor virtud) es dejar insatisfecha a su audiencia y sus sensibilidades: si tiende al realismo, sospechará hasta qué punto los permisos poéticos distorsionan lo acontecido; por contraste, si tiende a lo imaginativo, pondrá en cuestión las capacidades imaginativas del narrador y su dependencia de los hechos para ofrecer el mundo a través de las letras.

En alguna ocasión, Joyce Carol Oates describió los relatos cortos de Richard Ford como "la poesía del realismo"; tal expresión podría extenderse hasta la crónica y sería un buen principio para difuminar aquellas líneas divisorias que, a veces, solo a la crítica le acomodan. Pero dejemos estas conjeturas para mejor ocasión y en lo que sigue nos apropiaremos la caracterización que Juan Villoro nos ofrece de la crónica, en especial la noción de simulacro. La crónica, afirma Villoro, es el "ornitorrinco de la prosa", pues a semejanza de dicho animal, contiene aspectos de diversos géneros sin los cuales no podría ser lo que es: "Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende liberarse de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un **simulacro**, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad." (Villoro, 2017: 15) Lo interesante de la idea de simulacro es que es una manera de incorporar situaciones hipotéticas, sujetas a ciertas posibilidades, pero dentro del propio devenir de los hechos actuales y en función de las consecuencias que su realización tendría dentro de estos. Así como los simulacros escolares en caso de sismos, en los cuales dados ciertos criterios de orden, tiempo, intensidad, etcétera, de igual manera, introducir en una narrativa ciertas hipótesis, simulacros que apenas y se alejan de las condiciones actuales del mundo, permite explorar las consecuencias éticas, afectivas y estéticas que se encuentran en las intenciones comunicativas de la narración. En este sentido, el simulacro genera dentro de la crónica una relación interesante entre los elementos discursivos ficcionales y no ficcionales.

Para robustecer este aspecto del simulacro consideramos pertinente adoptar un punto de vista retorológico, apuntar al carácter retórico de la narración. El objetivo de esta consiste en mostrar "las múltiples relaciones entre autores, personajes, narradores y audiencias que atraviesan una narrativa." (Phelan, 2017: 89) Desde esta perspectiva, una narrativa es un sistema de signos que liga una secuencia de eventos y constituye un evento en sí mismo que guarda una intención comunicativa de interacción entre un relator y una audiencia con fines éticos afectivos y estéticos. La situación narrativa acontece cuando "en cierta ocasión alguien le dice a alguien, para ciertos propósitos, que algo ha

sucedido." (90) Lo interesante de la interpretación retórica es que no presupone un marco conceptual categórico con el cual evaluar si los propósitos narrativos se cumplen; no está basada en un método a priori, pues "busca comprender y evaluar la variedad de cosas que las narrativas han hecho y la variedad de camino en que se han cumplido." (90)

Dentro de este panorama, siguiendo a Phelan, Skov y Walsh (PSW, en adelante) la ficcionalidad propia de la narrativa es la "forma del uso intencional de historias y escenarios inventados" (PSW, 2015: 62), la cual constituye una práctica cultural ubicua que tiene diversos propósitos: proponer valores epistémicos, morales o estéticos, ponderar opciones o informar creencias y opiniones. Siguiendo esta definición, la ficcionalidad se distingue de la ficción en tanto género literario: mientras la primera es una cualidad del discurso, el modo en que éste llega a ser ficcional, la segunda un conjunto de géneros convencionales. Otra distinción importante es la que existe entre el discurso ficcional y el discurso falso que tiene la intención transparente engañar:

... las mentiras están diseñadas para tomarse como referencias al estado actual de los hechos. El discurso ficcional no se refiere al estado actual de los hechos ni pretende someter a su audiencia a dichos estados. Por el contrario, abiertamente inventa o imagina estados de hecho para alcanzar ciertos propósitos dentro de su propio contexto. (63)

En este sentido, consideramos que la potencia comunicativa de la crónica consiste en el discurso ficcional que emplea, no como una manera que de recortar el mundo y apartarse de él, sino como un medio o medios para vincularse con éste de tal o cual modo. Más adelante abordaremos más a detalle algunos de estos puntos a la luz de las tesis sobre la ficcionalidad de PSW.

Siendo así, en lo que sigue sugerimos que la crónica en general y las crónicas de Ricardo Guerra de la Peña en particular ofrecen un discurso ficcional que, irónicamente, persiste en poner en juego ficciones carentes de entidades ficticias. Nuestra argumentación pretende mostrar que el núcleo del simulacro de las crónicas de Ricardo Guerra implica que en su realismo le va su ficcionalidad.²

Es importante aclarar que las aseveraciones que aquí se realizan se ciñen especialmente a la particular forma retorológica de "juicios narrativos" que Wayne Booth llama "coducción"³ (Booth 1988; Phelan 2007:13), la cual permite, desde pluralismo (pero sin dejos de relativismo) crear, criterios con-

² Siguiendo a Goodman (1986), estas crónicas formarían un conjunto de proposiciones literales sin referente que, realmente, generan un vínculo con el mundo desde verdades metafóricas.

³ Si la ética de la ficción se comprende como un proceso y se trata de la elección de una compañía más que de una búsqueda por la verdad, entonces la ruta crítica para evaluarla no se explica deductivamente (conclusiones necesarias de premisas verdaderas, vía reglas formales de inferencia) ni inductivamente (generalizaciones cuantitativamente probables a partir de casos particulares). La coducción, como Booth sugiere, echa mano de valoraciones iniciales que son análogas a las que realizamos cuando conocemos a una persona, por lo cual dependen de la comparación de nuestras experiencias con otras ficciones para sugerir que son de tal o cual tipo. Cuando conocemos una persona, los criterios para evaluarla son nuestras experiencias previas de cómo comportan. Lo mismo sucede, afirma Booth, con las ficciones, ya que vamos intuyendo distintos tipos de valores en función de las narrativas previas con las cuales nos hemos relacionado. Una vez realizada la comparación, se hace explícita como parte de una conversación, la cual nos permite reafirmar las valoraciones iniciales o replantearla a la luz de otra opinión. Por último, viene el juicio, siempre sensible a ser revisado.

versacionales normativos que propician un cierto topo de objetividad sin pretensiones absolutistas. La coducción no es estrictamente ni una deducción ni una inducción y, por lo tanto, sus conclusiones no son necesarias (ni monotónicas), ni tampoco un cálculo probabilístico cuantitativamente expresable. Una coducción es una ponderación, desde la cual toda apreciación es siempre provisional, abductiva, falible y contingente, pues resultan de una noción directa de que algo frente a nosotros ha producido una experiencia que nos parece comparativamente deseable, admirable, amable, etcétera. La coducción no es demostrativa ni apodíctica, tan sólo pretende sugerir y depende puede ser revisada en constante diálogo con uno mismo y con otras ficciones y personas: "únicamente el tiempo puede producir las demás comparaciones capaces de enseñarnos, nuevamente por coducción, si nuestras apreciaciones originales pueden confirmarse en la experiencia ulterior."⁴ (Booth, 2005: 32)

Para desarrollar estas ideas procederemos de la siguiente manera: en el primer apartado expondremos las tesis sobre de la ficcionalidad de PSW. En el segundo apartado llevaremos a cabo el análisis de tres crónicas de Ricardo Guerra (Las corbatas de papá, Enterré a papá en un Sanborns y Cascada) para mostrar la manera en que estas tesis operan dentro de ellas. En una breve conclusión, sintetizaremos, a modo de coducción, lo aquí realizado.

1. Diez tesis sobre la ficcionalidad

El objetivo global de estas tesis afirma que "La ficcionalidad no implica darle la espalda al mundo actual, es una estrategia comunicativa específica dentro de algunos contextos en ese mundo." (62), lo cual se desglosa en ellas de la siguiente manera:

- 1) La ficcionalidad se fundamenta sobre la habilidad humana básica de imaginar.
- 2) Aunque el discurso ficcional sea una clara alternativa al discurso no ficticio, los dos se encuentran fuertemente interrelacionados y en continuo intercambio, por lo tanto, son las vías con las cuales nos vinculamos con ellas.
- 3) La retórica de la ficcionalidad radica en su intención comunicativa.
- 4) Desde la perspectiva del mensajero, la ficcionalidad es un medio flexible para alcanzar una gran variedad de fines.
- 5) Desde el punto de vista del receptor, la ficcionalidad es una asunción comunicativa acerca del acto comunicativo del mensajero.
- 6) Ninguna técnica formal o cualquier otro elemento textual es en sí mismo condición necesaria y suficiente para identificar un discurso ficticio.
- 7) Apuntar o asumir una intención comunicativa fictiva autoriza una actitud tendiente a la informa-

⁴ Para una explicación más detallada de la postura de Booth, ver Allende (2022).

ción comunicada que es diferente de las actitudes hacia el discurso no ficticio.

8) La ficcionalidad comúnmente ofrece una doble exposición de lo imaginado y lo real.

9) Los actos de ficcionalidad tienen, para bien o para mal, consecuencias para el ethos del mensajero y comúnmente para el logos del mensaje global.

10) La importancia de la ficcionalidad queda oscurecida por el tradicional enfoque en la ficción como un género o conjunto de géneros.

Con respecto a (1) la función principal del discurso ficcional es una invitación a imaginar, es decir, depende de la capacidad del emisor para inventar escenarios "como si X" y de la capacidad del receptor para interpretar dicha información confiando en que "la habilidad para entender lo real y lo actual en términos de lo posible y lo imaginado parece ser específica de las creaturas humanas." (64) Pasando a (2), una de las preguntas clave es "¿Cómo puede contribuir la información que sabemos que no es verdadera con nuestro vínculo con la verdad y la realidad?" (64) Pareciera que en el caso de la crónica que aquí nos ocupará, habría que formular también la pregunta inversa, pues en ella se muestra que, por contraste, el discurso que sabemos verdadero conduce a elementos que son del orden de la ficción, es decir, de lo que Goodman llamaría la verdad metafórica, la realidad no manifiesta, sin perder por ello el vínculo con el mundo que, retóricamente, el relato propone. En este sentido, más adelante veremos que el intercambio entre lo real y lo imaginado que esta tesis propone, en el caso de la crónica es más robusto porque presenta ambos lados de la relación. En (3) PSW sostienen que el agente comunicativo muestra la intención de hablar en al menos tres sentidos: ficticiamente, no-ficticiamente: intentan describir eventos actuales y de manera difusa entre lo ficticio y lo no-ficticio. Estos elementos, desde el punto de vista retórico son los que determinan la intención comunicativa y, por lo tanto, desinflan cualquier tipo de distinción a priori entre lo ficticio y lo no-ficticio: no se trata de una distinción genérica, sino pragmática en función de quién, cuándo y dónde produce el discurso. Un elemento interesante que retomaremos en el análisis de la tercera crónica de Ricardo Guerra es que estos elementos apuntan a fenómenos como los juegos de niños y los roles que en ellos se asumen: "en los juegos de niños y sus roles "yo soy la mamá y tú el papá" es un ejemplo de ficcionalidad, ya que depende de la intención de los niños de pretender ser personas distintas a la que son." (65) Por su parte, en (4) intenciones del comunicante tienen cuatro elementos: paratextual, metatextual (consideren este escenario), *affordances* (tonos de voz), violaciones abiertas de las convenciones del discurso no ficcional. La ficcionalidad se encuentra en el acto comunicativo y no en los objetos de la representación. No es el estado de cosas ni el tema lo que determina el carácter ficcional, sino la posición comunicativa del emisor a través de sus fines retóricos. En este sentido, lo que se evalúa es la manera en que se utiliza la ficcionalidad "para negociar nuestras relaciones con el estado actual de

las cosas." (66) Siguiendo con (5) desde el punto de vista del receptor, la ficcionalidad se comporta de manera análoga a la ironía. (66) Como se desprende las tesis anteriores "la concepción retórica de la ficcionalidad la convierte en una variable cultural más que en un absoluto lógico u ontológico" (67). A partir de esto, en (6) afirma que dado el carácter ficcional de un discurso depende del contexto en que se expresa, por lo tanto hay grados de ficcionalidad que no dependen tanto de la técnica o de los géneros de ficción para realizarse: en una novela puede haber más elementos discursivos literales dependientes de objetos reales que, por ejemplo, en un discurso político o, como veremos más adelante, en una crónica. Pasando a (7) PSW afirman que existe una diferencia sustancial cuando se lee una historia asumiendo que es ficticia que cuando se asume que es real. Existen elementos que, al considerar como ficticios, el lector es capaz de desproyectar de los límites físicos, temporales o lógicos en torno a un estado de cosas. Pero lo cierto también es que esta actitud ante un discurso opera en textos que son globalmente no ficticios, por lo tanto, es preciso distinguir entre la ficcionalidad global y la local: las ficciones globales contienen pasajes no ficticios y, a la inversa, las no ficciones globales contienen pasajes de ficcionalidad. En este sentido, el carácter del discurso se determina a partir de los propósitos, ficticios o no, que se pretenden alcanzar. Para esclarecer esta tesis, PSW comparan la ficcionalidad con la ironía:

...como la ironía, la ficcionalidad es una cualidad que podemos asumir contextualmente sobre un texto o un pasaje para que devenga relevante y poder comprenderlo... Si consideramos que un discurso es irónico, asumimos que significa algo diferente de lo que dice... Si asumimos que un discurso es ficticio. Lo leemos como una invitación a asumir (entre otras cosas) que no está haciendo afirmaciones referenciales y que su relevancia es más indirecta que directa. (68)

La comunicación ficcional, siguiendo (8), invita a mapear un vínculo con "representaciones de lo que no es en función de lo que es". (68) y la manera en que lo posible o lo deseable afecta sustancialmente la comprensión de lo que es. La intención de la ficcionalidad puede ser la expresión de la visión de algo actual bajo hipótesis que implican otro pasado u otro futuro. Tal vez un ejemplo a la mano de esto sea *The Plot Against America* de Philip Roth, donde un condicional hipotético en torno a la realidad electoral permite construir toda una narrativa con consecuencias éticas y estéticas singulares; otro ejemplo serían los cuentos que conforman *De Zitilchéen*, de Hernán Lara Zavala, en donde la inserción de un territorio ficticio (*a lá Faulkner*) dentro de la Península de Yucatán, da paso a un atmósfera que no necesita de otros mundos ni otros territorios para ofrecer ficcionalidad. Esta tesis muestra cómo la ficcionalidad implica que "sin necesidad de tomarlo como verdadero, aún es capaz de moldear nuestras creencias sobre el mundo actual." (68) Pasando a (9) la ficcionalidad es una herramienta para dar a conocer, de manera empática o antipática, según los intereses retóricos, el carácter del narrador o de

los personajes a través de los cuales se transmite un discurso, lo cual, sumado a las tesis anteriores, conduce finalmente, a (10) para comprender de manera global que "la ficcionalidad... no es un mecanismo de escape, sino una invitación a extrapolar la relevancia de la historia a nuestro entendimiento de y nuestro vínculo con la realidad." (71), que la ficcionalidad, más allá del género en que pueda categorizarse, es capaz de cambiar el mundo y la manera en la que lo percibimos.

2. Ficcionalidad en *El santo del crack*: tres casos⁵

Estoy buscando algo/ que no voy a encontrar...
Andrés Calamaro, "Victoria y Soledad"⁶

La habilidad de inventar, imaginar y comunicar sin afirmaciones referenciales de lo actual es una habilidad cognitiva fundamental.
PSW

2.1 Corbatas o los objetos sin referentes

El motivo principal del personaje de Corbatas es "intentar conservar a papá el mayor tiempo posible". (Guerra de la Peña, 2022: 10) La travesía de este relato y sus intenciones ficcionales se encuentran en la reivindicación de la idea de objetos sin referentes (OsR), es decir, de aquellos objetos para los cuales la existencia es inexpresable de manera ostensiva o, incluso, de manera simbólica:

OsR: El objeto O al que se hace referencia no es idéntico a la cosa C a la que se refieren para identificarlo.

Un objeto sin referente, como se aprecia en este relato, es aquel que, paradójicamente carece de espacio y tiempo no por eterno, sino porque "no debe durar para siempre". (12) Que el narrador propone este tipo la existencia se aprecia cuando afirma que sus intenciones en el contexto y el entorno en que se encuentra afectivamente ante su padre es "encontrar un mensaje oculto, alguna pista que me indicara que seguía vivo." (9-10)

Es, entonces, a partir de los OsR que esta crónica deviene a partir de los pliegues ficcionales que texturan **la muerte de papá**, entendida como el OsR nuclear. Cada OsR, como veremos, es una ficción por derecho propio y podemos dividirlos en dos clases:

- a) objetos-memoria (recuerdos)
- b) objetos-papá.

⁵ Para efectos del análisis que aquí proponemos, dejaremos del lado las tesis (4-6) que nos resultan demasiado técnicas para nuestros fines.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=05KJ1xjSIsc>

En cuanto a los primeros, los recuerdos, el primero es "el cabrón" que molestaba al narrador en la escuela, el segundo es mamá cantando sin recato cuando iban rumbo a la escuela, y el tercero es Loret de Mola acariciando el ataúd de su papá. (9) Lo interesante de estos es que, más allá de la veracidad o los referentes a lo que apuntan, cumplen la función ficcional de recortar el carácter afectivo del narrador; su relevancia está en el resentimiento, la vergüenza y el orgullo que cada uno de ellos, respectivamente, proyecta para delimitar ficcionalmente la atmósfera en que se moverá papá en tanto OsR. Gracias a la atmósfera empática, los objetos-memoria se articulan a través del OsR por excelencia, papá, y a través de éste adquieren un significado concreto, material, pero sin necesidad de incorporarse en objetos referenciales, sin depender estrictamente de ellos para su cumplimiento significativo.

Por su parte, los objetos-papá son unos son las instancias en que éste no sea una mera alegoría, sino que pueda ser un ámbito de comprensión del mundo del narrador. Estos objetos son unos **lentes que aún ven, el dobladillo del libro de un libro** a medio leer y, el más importante, **unas corbatas que huelen a papá**. Estos dependen de la intención sustancial de mantener vivo a papá. Es preciso entenderlos como objetos que dependen del criterio compositivo en que se expresan: en tanto carecen de referente, no se trata de unos lentes con la propiedad de ver, de un libro con la propiedad de tener una hoja doblada, ni de unas corbatas con la propiedad de cierto olor. Si así fuera, podríamos referirnos ostensiva o simbólicamente a ellos, pero lo singular es que la extensión de estos es la descripción que se ofrece. Su existencia es ficcionalmente contrafáctica: en ausencia de la intención ficcional del OsR papá, no existirían para efectos de la intención comunicativa global de la crónica, para mantenerlo vivo.

Desde este plexo de sentido la ficcionalidad va más lejos, pues se ofrece incluso un criterio de distinción ontológica entre estos objetos: "Mi relación con las corbatas fue distinta. El olor de papá había quedado impregnado en ellas. Las restregaba con la nariz y sentía que me abrazaba." (10) Evidentemente las corbatas como tales cuentan con referente, pero las corbatas a las que se refiere no se agotan en éstas: el objeto al que apuntan no tiene referente: no se huelen las corbatas, se huele al OsR papá. Tan es así que, una vez inexistente el OsR "el-olor-de-las-corbata", las corbatas en tanto referente actual terminan regadas en el clóset, ya no cumplen ninguna función dentro de las intenciones retóricas del narrador. Por lo tanto esta crónica, más que en el estado de cosas y en los hechos, se sostiene en la ficcionalidad. Por ello la relevancia de apelar a las tesis de PSW. En cuanto a la primera tesis, que la ficcionalidad es resultado de la capacidad de inventar o imaginar, queda de manifiesto en todo lo que hemos venido diciendo en torno a los OsR: en apariencia objetos dispuestos en el mundo actual, pero mediados por toda la carga significativa y afectiva que el narrador les adjudica.

En esta crónica, siguiendo la segunda tesis, lo ficticio y no ficticio se encuentran fuertemente inte-

rrelacionados y en continuo intercambio: jamás perdemos contacto con hechos reales, pero estos no solo no se agotan, sino que carecerían de sentido narrativo si los despojáramos de la intervención de los OsR, las intenciones del narrador carecerían de fuerza si tan solo se apelaran a hechos y objetos con referente: los lente, de hecho, no ven; el libro doblado y, sin duda, las corbatas, a pesar de su aroma, no tendrían contacto con papá, pues papá, el que muere en la tintorería, es y debe ser un OsR.

Sobra demorarse demasiado en la tercera tesis, pues ya hemos dejado claro que a la intención comunicativa del narrador incluso le sería suficiente identificarse y ponerse en juego como un discurso ficticio y es este, apelando a la cuarta tesis, el que autoriza una actitud tendiente a la información comunicada que es diferente de las actitudes hacia el discurso no ficticio. La doble exposición de lo imaginado y lo real al que apunta la quinta tesis se logra gracias a los OsR. Regresemos para notar esto a las corbatas: el narrador afirma que para relacionarse con ellas "...abría ligeramente la caja para olerlo" (...) Veamos que no dice para olerlas; el contacto real con las corbatas es indiferente, incluso lo son sus propiedades fisiológicamente olfativas; lo que se huele es a papá en tanto OsR.

Por ello, siguiendo la sexta tesis, los actos ficcionales tienen consecuencias para el ethos del mensajero y comúnmente para el logos del mensaje global. El carácter del narrador no solo se ilumina con el resentimiento, la vergüenza y el orgullo que provocan los objetos-memoria; también lo hace cuando el narrador expresa que olfateaba "intentando no respirar muy profundo para no acabármelo." (10), que "el olor de papá se esfumó" (10) y, como consecuencia, "sentí su ausencia" (10). Insistimos, son los OsR, son estos los que nos permiten acceder al estado afectivo del narrador, los que nos permiten ingresar al mundo que nos propone, a su sentido, su logos. Finalmente, estamos ante un relato en el cual, siguiendo la última de las tesis, poco importa si se trata de una ficción como un género o si lo relatado es verídico. La ficcionalidad que retóricamente se pone en juego es suficiente para reivindicar lo que Oates llama la poesía del realismo.

2.2 Enterré a papá en un Sanborns o las presencias sin estancias

Un entierro es la constatación de la vida incorporada, de la corporalidad en sí misma, es su constancia y consistencia: ahí está el cuerpo y no hay más esencia que su estancia.⁷

Con la ironía a flor de piel, este relato lleva esta idea al límite: el entierro es el exceso de presencia. El entierro en este relato es un caso singular de lo que hemos dicho con respecto a *Corbatas*, pues aquí los OsR también conectan y robustecen las intenciones narrativas y ficcionales; también en este tipo de expresividad le va su realismo. Esto se aprecia en el enunciado que pone en movimiento al relato: "Allí enterré a papá, sus restos están distribuidos en cada una de las 190 sucursales [de San-

⁷ Tal vez fue Courbet quien en su obra *Entierro en Ornans* mejor comprendió la pura materialidad del entierro cuando, sin necesidad de representar el cuerpo, consigue que lo patente de su estancia sea sobrecogedora. Pero tal vez hay algo más que esto. Si la estancia es incluso en ausencia, entonces la presencia está en otra parte, no se identifica con el estar; el ser puede estar presente sin necesidad de estar.

borns] alrededor de la república." (Guerra de la Peña, 2022: 61)

¿Qué es este "allí" que se antoja como en ninguna parte, dada su distribución? ¿Cómo se habita este espacio mereológico?⁸ ¿Qué son estos restos de papá que carecen de cuerpo? Son, a nuestro parecer, la posibilidad de complimentar las intenciones del narrador: poder visitarlo en cualquier Sanborns, atentar contra la constatación corpórea del entierro. Pero vayamos directamente a las tesis para desarrollar esta idea. Así como hemos visto en *Corbatas* esta crónica goza de un recurso sustancial a la habilidad humana de imaginar, pues los espacios que se habitan no son los de la actualidad.

Cuando el narrador afirma que "los Sanborns se mantienen idénticos" (61) no pretende ofrecer una afirmación de hecho, empíricamente verificable; aunque irónicamente recurre a la descripción de estas tiendas y sus repetitivos patrones, no es más que la ironía que abre las puertas a sus intenciones: la identidad que pretende el narrador es aquella en la cual es posible inventar el tiempo en el cual papá permanece, pero sin estancias, pertenece a un mundo sin necesidad de estar. Por eso la idea se cierra con el recurso explícito de uno de los casos paradigmáticos de la ficcionalidad, a saber, el condicional hipotético: "como si en su última visita el tiempo se hubiera congelado". (62) Gracias a esto queda garantizado el continuo intercambio entre lo actual ("sus cenizas se encuentran guardadas en la cripta de una iglesia que no he visitado en años") y lo ficcional que nos vincula con el mundo y permite acceder las intenciones del narrador desde la nostalgia que lo expone (novena tesis) y cumplimenta el logos, de enterrar a papá de tal suerte que su permanencia no radica en la estancia del cuerpo: poder despedirlo sin perderlo. Así, la doble exposición entre imaginación y realidad (octava tesis) es efectiva.

Por lo tanto, en consonancia con la tercera tesis, pareciera que esta condicionalización hipotética resulta suficiente para que la intención comunicativa del discurso ficcional en torno al entierro resulte transparente, vinculante y diferenciada (séptima tesis) de las actitudes hacia el discurso no ficcional, como en la manera en que se encuentra ficcionalmente con papá de manera no ficcional: "En los Sanborns me encuentro con papá, mientras sentado en una butaca disfruto las enchiladas suizas que continúa preparando tal como a él le gustaba." (62) Debido a lo anterior la décima tesis, como en el relato anterior, también es efectiva para que el género sea lo de menos ante la efectividad retórica según los fines que persigue.

2.3 *Cascada o del bucle ficcional*

"si pudieran ver lo que yo" (63) parece el deseo explícito del narrador para que aquellos que en la escuela lo juzgan pero que no gozan del entorno en que se encuentra, que no pueden apreciar Acapulco, como escenario real, en todo su esplendor. Parece un mero berrinche, pero es un capricho en todo el

⁸ Cf. Cotnoir & Varzi (2021)

sentido musical,⁹ porque lo que en realidad desea expresar a través de los recursos ficcionales es que ojalá pudieran ver quién es el narrador y qué siente en función de su sexualidad: ojalá pudieran ver que no soy el que creen que soy. Ojalá pudieran ver lo que, como veremos, sólo a través del juego (y aquí el gesto caprichoso) de la ficción realizada, puede manifestarse. No se trata de un deseo que apunte a un cumplimiento ulterior, sino que indica su repetición, su retorno y confirmación en cada acontecimiento del relato.

El núcleo ficcional de esta crónica no sólo es un bucle, también es un fractal: una parte reproduce el todo sin necesidad de elementos exógenos. La intención comunicativa del narrador consiste en expresar la manera en que, de hecho, descubre su atracción sexual y afectiva por personas de su mismo sexo, mostrar en toda su dimensión que los hombres "además de excitar, enternecen." (65) El estado afectivo originario, el ethos que ilumina al narrador (tesis 9) que lo acompaña es la vergüenza: "Estaba confundido, sentía la misma dificultad para verlo a los ojos que experimentaba con Paula Macias, la niña de la que estaba enamorado desde kínder [...] Temía que el deseo en mi mirada fuera demasiado obvio, que Bruno me llamara marica. Estaba excitado y con culpa" (64) Ésta es el anclaje en lo real, lo que nos sitúa en este mundo, en sus límites físicos y sociales. El recurso ficcional que se propone es muy interesante, pues se trata de la puesta en escena de una ficción que no es imaginativa, sino concreta, constatable en el devenir de los hechos reales. Se trata de un juego realmente jugado que cumple el papel autoexplicativo del carácter ficcional de la crónica en su totalidad (tesis 7). Asume rol de poder ser lo que no se es para expresar, como la ironía, lo que realmente se es o quiere ser. (Tesis 3): "Bruno me tomó la mano para tranquilizarme y no la soltó mientras admirábamos la Torre de Acapulco convertida en una enorme Torre Eiffel." (66)

Dentro del juego lo real encuentra su exceso (tesis 8): "volvió a sonreírme y me sentí protegida, así en femenino." (66) El intercambio entre lo real y lo ficticio (tesis 2) queda de manifiesto al situarse en el único escenario real en que la ficción que se pone en juego sería posible: "la Torre de Acapulco era el único lugar donde aún me atrevía a jugar cosas de niños" (64) Una vez mostrada la presencia de las tesis anteriores, está demás abonar sobre la efectividad global de la décima tesis.

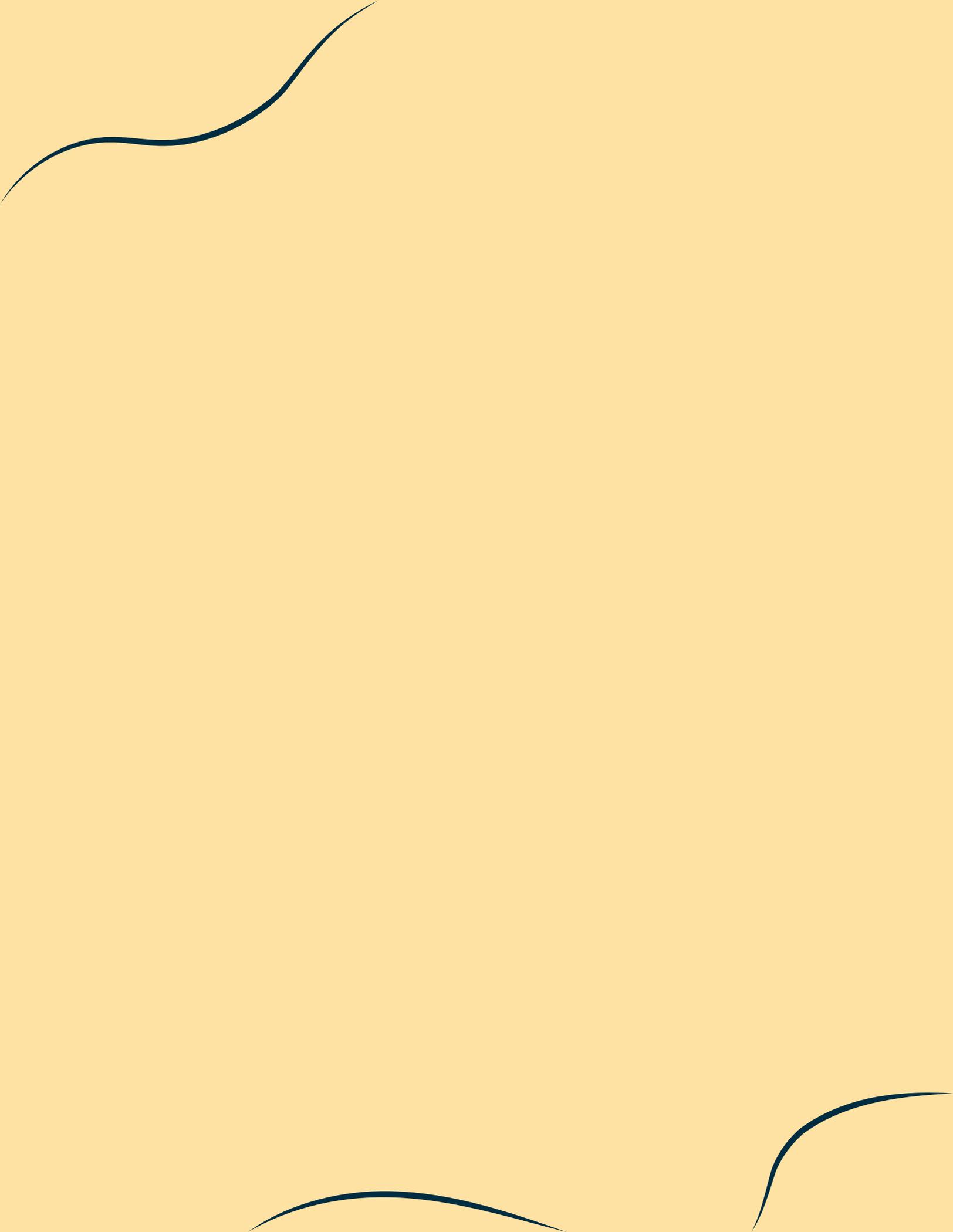
Conclusión

Gracias al manejo retórico de los objetos sin referente, la ironización afectiva del condicional hipotético y del bucle ficcional, podemos concluir que las crónicas de Ricardo Guerra ofrecen un discurso ficcional efectivo, una poética realista, gracias a la presencia de los elementos que PSW proponen. Estos relatos logran que el efecto de simulacro al que Villoro se refiere rebasen la frontera de los géneros para que en ellas la ficcionalidad quien conduce a la realidad.

⁹ <https://www.elclaustrro.edu.mx/agnosia/index.php/non-filos/item/369-capricho-experiencia-y-esperanza>

Bibliografía

- Allende, G. (2002). Entre personajes y presencias: territorio, música y ética de la ficción en El llamado de los tunk'ules y en Península, Península. *Revista de Filosofía*, 54(153), 98-122.
- Booth, W. (2005). *Las compañías que elegimos*, FCE, México.
- Cotnoir, A & Varzi, A. (2021). *Mereology*. Oxford University Press, London.
- Goodman, N. (1986). Ficción para cinco dedos. *Revista De La Universidad Nacional*, 2(8-9),72–74.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11822>
- Guerra de la Peña, R. (2022). *El santo del crack*. Libros del Perro, México.
- Phelan, J. (2017). Reliable, Unreliable, and Deficient Narration. *Narrative Culture*, 4(1), 89-103.
- Phelan, J., Skov, H., Walsh, R. (2015). Ten Theses about Fictionality. *Narrative*, 23(1), 61-73.



HOMO AESTHETICUS-SÚPER HOMBRE. ESTÉTICA ONTOLÓGICA

Jimena Hernández Ochoa
Universidad Marista Valladolid

Resumen

En este trabajo se vinculan dos conceptos, el primero; el *Homo-Aestheticus*, concebido como el sujeto estético, quien a través de las nociones artísticas y siendo él mismo una obra de arte logra potenciar su capacidad creadora, y el segundo; el *Übermensch*, un *Súper-Hombre*, que ha alcanzado una moral por sí mismo y logra ascender a su Ser espiritual. Se sostiene que ambos, son condiciones del ser humano indispensables en el camino ascético nietzscheano, por esta razón, se examina la concepción apolínea y dionisiaca revisada en Nietzsche; una la lucha constante de nuestra reconciliación con la naturaleza. Con ello, se presenta en consecuencia, una visión estética-ontológica y se propone el término *apolisiaco*, concerniente a la fusión de dichos enfoques. Finalmente, el análisis subyace en cómo éstos nos permiten transitar en el sendero de elevación hacia el *súper hombre*.

Palabras clave: Sujeto estético, Súper Hombre, ascético, nietzscheano.

HOMO AESTHETICUS-ABOVE MAN. Ontological Aesthetics

Abstract

In this work, two concepts are related, first; *Homo Aestheticus*, understood as the aesthetic subject, who through artistic notions being himself a work of art potentiates his creative capacity, and the second; the *Übermensch*, a *Above Man or Superman*, who has achieved a morality for himself and managed to ascend to his spirituality. It is defended that both are conditions of the human being, indispensable for the Nietzschean ascetic path, for this reason, the Apollonian and Dionysian conception proposed by Nietzsche is reviewed, seen as a constant struggle of our reconciliation with nature, and for this an aesthetic-ontological vision is formulated. As a result, the term *apolisiaco* is proposed to refer to the fusion of these conceptions. Finally, the analysis rests on how these allow us to go on the path of elevation towards the *above man*.

Keywords: Aesthetic subject, Above man, ascetic, nietzschean.

*Esa chispa que clama por ser encontrada
habita atizando realidades,
para redescubrir nuestra existencia.*

Estética-ontológica

Si nos revisamos las entrañas espirituales, es posible dar cuenta de la existencia de un fenómeno capaz de impulsarnos hacia la acción del reconocimiento vitalista, como resultado, encontraremos una chispa creadora en el ser humano. Ésta, brota desde el interior en la atemporalidad cuán vaivén de los sentidos, ya sea en la contemplación de un atardecer con aquella emoción chispeante en el organismo, o al estremecernos escuchando el vibrato de un agonizante violín con su bella melodía. Este tipo de experiencias dan noción de una condición inherente, demostrada en el tierno acariciar del viento, mientras entre las hojas de los árboles trasluce la luz del sol, esa que atraviesa el verdor de su follaje a fin de detener el tiempo momentáneamente. En ese vivencial fragmento sensible hemos reconciliado una parte de nuestro ser espiritual. Se transforma así, en una búsqueda del encuentro con uno mismo, en una disposición ontológica sensible con el entorno y lo interno, dotada de posibilidades de encuentro con el *Ser*. Sin embargo, aunque contengamos de manera natural esta potencia es por medio del arte en donde se hace consciente para revelar el íntimo diálogo consolidador de la dimensión moral en cuanto sujetos-en-el-mundo.

En virtud de lo anterior, presento un *Homo Aestheticus* en concordancia con un ser histórico transitorio en la evocación de sentidos, capaz de recuperar ese impulso creativo-artístico respecto a un fin en común: reconocernos. Este propósito, lo aplicamos primariamente en la mimesis de la naturaleza dirigida a un objeto mentado en la conciencia, bajamos hasta lo profundo del alma para crear una visión artística y plasmarla con la esperanza de depositar en ello una ración anímica que perdure en el tiempo, liberándonos de ese ensordecedor recordatorio del olvido. Dicha insinuación, es a partir de la visión del artista, en cambio, al apreciarlo desde la óptica del espectador éste participa en el juego al discernir acerca del sentido de la obra observada. Al ser seres estéticos, tenemos ocasión de interpretar la intencionalidad del artista en su manifestación con el cosmos, por esta razón, identificamos un abrazo del terreno óntico a través del arte, en correspondencia, confrontamos el sentido del *Ser* en una comprensión intersubjetiva. Pero el escenario puede mejorar, si dicha expresión artística desentierra la tragedia; podremos distinguir entre un sendero hacia la consolidación de objetos intencionales nacientes del interior, luego de emprender la praxis de enterrarnos-desenterrarnos una vez germinada nuestra esencia.

Lo anterior, deseo asociarlo con la idea del *Súper Hombre*, en cuanto que necesitamos *descender para ascender* (Nietzsche, 2016, p. 163), es decir, en vías del arte nos es posible adentrarnos a la abstracción depositada en esa voluntad enraizada al carácter existivo, una vez logrado ello, dispersamos una visión ontológica subiendo a la cúspide de la comprensión a partir de la interiorización, sin factores contingentes de la moral impuesta, más bien, una versión axiológica constatada en el sujeto estético. No obstante, el estudio del arte no se agota en la reflexión estética, por ese motivo, hemos de considerar inevitablemente el campo existencial.

Recíprocamente, es posible considerar una ontología en el pensamiento estético de Nietzsche, mismo que expresa en diversas obras, desde *El nacimiento de la tragedia* hasta *Ecce Homo*. En dichos escritos plasma conceptos antagónicos de lo apolíneo-dionisiaco, los cuales, parten de una valoración en torno a la concepción de lo trágico en los antiguos griegos, así como de la visión helenística en cuanto a una libertad creadora. Así pues, lo apolíneo, es designado por el Dios de las artes: Apolo, aludido a la conducta armónica del ser humano respecto a la rectitud. Lo dionisiaco, remite al Dios del vino Dionisio, en referencia a la embriaguez (Nietzsche, 2004). Ambos, sugieren una ontología del vivir, del pesimismo y de la voluntad humana. Mientras el primero nos invita a crear-recrear la constitución esencial de cánones estéticos, el segundo, buscaría arrojar a las vívidas experiencias en la pérdida de sí. Así, aunque dispares, convergen con esta noción de la Grecia Clásica en una visión trágica del mundo helénico. En otras palabras, el uso de esta alegoría encauza un partear en vistas de erigir-erigirnos al arte-ser en dos dimensiones. Ergo: somos esa Grecia decadente, con una luz estremecedora de grandeza, nos vivimos con el ocaso del ser espiritual tanto apolíneos y dionisiacos. Por eso, respiramos una inmensa determinación proveniente de una fortaleza vital para aprehender un horizonte de comprensión. Esa tragedia, es el reconocimiento del nexo simbólico que constituye una visión ascética, inmersa en la voluntad de vivir.

Sobre esta misma luz, la búsqueda de uno mismo sujeta con valentía las riendas del destino, aceptar condiciones de vida nos permite entonces zarpar el navío analítico. Sufrir esto, ofrecerá recompensa por medio de la capacidad procreadora, guiándonos a crear ideologías propias para alejarnos de una tradición que nos limita y condiciona a no conocer nuestro propio espíritu. Respecto a ello, Nietzsche nos menciona lo siguiente:

No infravaloremos esto: nosotros mismos, nosotros los espíritus libres somos ya una "transvaloración" de todos los valores, una viviente declaración de guerra y de victoria a todos los viejos conceptos "verdadero" y "no-verdadero"... Nosotros, hemos tenido contra nosotros el pathos entero de la humanidad -su concepto de lo que debe ser verdad-, de lo que debe ser el servicio a la verdad: todo "tú debes" ha estado dirigido hasta ahora contra nosotros. Nuestros objetos, nuestras prácticas, nuestro modo

de ser, callado, cauteloso, desconfiado -todo esto le parecía a la humanidad completamente indigno y despreciable-. Sería lícito preguntarse si no ha sido propiamente un gusto estético el que ha mantenido a la humanidad en una ceguera tan prolongada. Ella pretendía de la verdad un efecto pintoresco y del hombre esperaba que actuase enérgicamente sobre sus sentidos. (2006, pp. 42-43)

Esa luminaria ontológica es su filosofía, lograda a partir del reconocimiento de una primera ruta artística. Reconocernos seres estéticos, es la manera de remontar en la exploración de nuevos valores descendiendo a fin de confrontar cada saber, para así crear esquemas asequibles en torno a nuevos modelos de pensamiento, la convicción hacia éstos morará por tanto en un terreno existencial. Adicionalmente, veremos con claridad los prejuicios tomados antes como creencias del andar cotidiano y ahora nos liberaremos en una disposición terrenal de principios autónomos. En ese sentido, caminar hacia el *súper hombre* es viajar al develamiento de ese rincón artístico, donde la idea estética no sólo acompaña la realización misma en favor de esta travesía, además, nos embarca hacia la afirmación de la vida edificando la esencia natural en compañía de una condición de óptica.

De esta manera, sólo por medio de lo artístico podemos expresar dichas experiencias, ese atributo, corresponde al arte en su cualidad fundamental, ya que, únicamente en éste encontramos un refugio a la contención de sentires encapsulados. No sólo logra desatarnos, abre la conciencia espiritual a una condición de nuestra propia naturaleza, es un instrumento fundador de virtudes. A partir de su abstracción, transformamos una idea en un acontecimiento estético, pulsión primaria de significaciones del mundo y de lo sentido-vivido en algo trascendental. Asimismo, lo sensible es imprescindible frente a la identificación de dicho elemento intuitivo en la interpretación procurada del entorno, por eso, el papel recreativo es fundamental para la comunicación, en conjunto, con las sensaciones ofrecidas en el mundo, que determinan un sinfín de vivencias dotadas de conocimiento. Logramos ello, desde diferentes aristas, expresadas en la Contemplación del arte, en la visión tanto del artista-espectador en un camino estético-ascético.

El camino ascético-estético

En suma, es menester reconocer el desarrollo estético como sujetos-cultura, en esta última descubrimos un apetito por dar sentido a nuestro devenir. No sólo vivimos, procuramos dotar de significaciones a ese andar orgánico. Realizamos esto, a partir de actos sustanciales, derivados de facultades del espíritu: lo artístico. Es posible, por medio de la contemplación, del tránsito del entorno, de esa atención de los sentidos, atrayéndolo de modo peculiar directamente a la conciencia, un estímulo detonador de nociones. Ese momento mantiene el caos ontológico en un espiral existencial, progresivamente pasa a ser un tipo de experiencia metafísica. Con ello, subrayo la importancia del ejercicio artístico-contemplativo, en donde adentrarnos a una obra eduque la comprensión, la capacidad de

tener en cuenta lo mundano y dirigirnos intencionalmente hacia la multiplicidad de sentidos. Al estilo de Zaratustra, cuando se alejaba a su cueva para reflexionar en soledad y ponía en práctica una construcción contemplativa del renacer del espíritu; imagen originaria de coexistencia. Afortunadamente, si la cultura aprisiona una parte esencial del *Ser* oscureciéndolo podemos aplicar esta herramienta óptica que nos permita dar distancia; interna-externa.

Con esta mirada, propongo el ascenso hacia el *Übermensch* como reconocimiento de un camino de facultades estético-ópticas, en donde se abandona el velo de ignorancia. Esto, nos llevará a expresar las virtudes de un ser arrojado al mundo que no obedece ciegamente lo dado sin cuestionarlo. Así pues, sepultarnos en el interior origina ese brote ascético, imposible de subir sin antes zambullirnos en la profundidad, en el propio abismo interrogante. En añadidura, lo artístico contendrá un carácter expresivo-contemplativo, con bondades que permiten en soledad reconstruirnos, para volar más allá del panorama de esquemas mentales impuestos y celebrar dolorosamente la cuenca del conocimiento, despojándonos de ideas encarceladoras. Ello, produce un inmenso vértigo existencial, necesario durante el viaje después de abandonar la cueva.

En definitiva, es posible examinar la visión estética de Nietzsche desde el filósofo y poeta, en ese trasfondo de contenidos transitorios de ideas helenas. De tal suerte, que él se habría visualizado poeta de la tragedia óptica. Esta concepción trágica implica un elemento de suma importancia en las nociones nietzscheanas, siendo una afirmación de la existencia, tan brutal para revelarla, por ello, nos invitaría a vivir la vida como una obra de arte en esta visión ascética, en torno a ello, menciona lo siguiente:

Es necesario aprender a apartar la vista de sí mismo, para poder ver muchas cosas: — todo escalador de montañas necesita esta dureza.

Pero quien es entrometido con los ojos del conocimiento, ¡cómo podría ver de las cosas más que sus motivos superficiales!

Pero tú, oh Zaratustra, querías ver el fondo y el trasfondo de todas las cosas: por eso has de escalar por encima de ti, — ¡adelante, hacia arriba, hasta que veas por debajo de ti incluso tus estrellas!

¡Sí! Mirarme a mí mismo abajo y también a mis estrellas: — ¡esa sería mi cumbre, esa sigue siendo mi última cumbre! —. (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 2016, p. 164)

En ese sentido, evaluamos un vitalismo enérgico, valorativo de la vida y del destino; un *amor fati*¹ que se complementa cruzando la sabiduría trágica. El cual, Nietzsche, en *Ecce Homo*, lo describe de la siguiente manera:

Mi fórmula para expresar la grandeza del hombre es el amor fati (amor al destino): el no querer que nada sea distinto, ni el pasado, ni el futuro, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo -todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario-, sino amarlo. (2016, p. 830)

¹ Locución latina: “amor al destino”.

Dicha fórmula nos orienta al planteamiento del eterno retorno, expresado como la apreciación y apego por la vida, tan intenso que desearíamos experimentarlo repetidamente. En este sentido, las acciones ontológicas de ser-en-el-mundo nos confrontan, porque no basta con mostrarse incrédulo en escasos instantes de la cotidianidad, debemos fijar la vista en la mirada del abismo a tan grado de quedar absortos con su entorno.

Recapitulemos, las pulsiones artísticas nacerán entonces de la condición apolínea-dionisiaca, de manera similar en los instintos artísticos manifestados en su creación en dos realidades, por un lado, podríamos encontrar en lo Apolíneo el arte figurativo y en lo Dionisiaco el arte no-figurativo. Estas dos deidades griegas a las que Nietzsche hace referencia juegan un rol simbólico, expresan la importancia de las intuiciones estéticas. Siendo Apolo, el Dios de las artes, del equilibrio. Mientras tanto Dionisio, un Dios de la embriaguez, de la fiesta. (Nietzsche, 2004) Juntos, participan en los impulsos del ser humano, exponen cómo surge el arte a partir de la tragedia, desde los estados fisiológicos, ya sea el sueño o la embriaguez convertido en una lucha-conciliación, en la cual, no podemos estar sometidos completa ni únicamente en uno de los polos, jugamos a la vida en la inmanencia. De este modo, las estas pulsiones ulteriores articulan una voluntad de poder fundamentada en lo lúdico, capaz de expresar lo trágico del espíritu.

Entre tanto, hemos de reconocernos en la duplicidad apolínea o dionisiaca, sin dejar de lado los instintos estéticos insertos en el carácter vital. Si bien, estos dioses arquetípicos desentrañan la función del arte como producto de ambos, a su vez, su voluntad de crear, vista desde este orden de ideas, será en la tragedia una pugna reconciliándose, transmitiendo las sensaciones más sensibles de lo humano, para cimentar con pulsiones la representación dramática, tan pura y carnal. De ese modo, hablamos del juego de ambos extremos, porque mientras la rectitud apolínea ha de aparecer en algún momento no podemos arrojarnos sin más a los dionisiaco. En cambio, no podrá coexistir un exceso eterno ni una armonía del todo, dadas las condiciones versátiles de la expresión artística, se celebrará un posible equilibrio a pesar de ser una primera senda hacia la elevación.

Este proceso lúdico, anhela reconciliar al hombre con la naturaleza. Por su parte, lo *apolisíaco* tiene relación con el principio de individuación entendido de la siguiente manera:

El principio de individuación ha servido para designar el sustrato indivisible que admite la individualidad bajo la pluralidad y diferenciación de cada individuo, pero que se distancia y se reconoce frente al universo. (Miranda, 2021, p. 83)

«El mundo es mi representación»: ésta es una verdad que tiene validez para todo ser que vive y que conoce; aunque sea sólo el hombre puede concebirla a través de la conciencia reflexiva, abstracta; y lo

hace realmente, de modo que concebirla es ya poseer el sentido filosófico. (Schopenhauer, 2014, p. 27)

Estas excitaciones Dionisiacas, en cuya identificación se desvanece el elemento subjetivo hasta rayar en un absoluto olvido de uno mismo, se despiertan bien a través del influjo de bebidas narcóticas de lo que todos los hombres y pueblos primitivos han hablado en sus himnos, bien ante la violenta proximidad del despertar primaveral, cuando la naturaleza toda es invadida por el placer de vivir. (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2016, p. 25)

En torno a ello, es posible apreciar al sujeto en su constitución de esta individuación a través de la fiesta dionisiaca, por lo que, la embriaguez nos otorga esta voluntad liberadora, despertándonos de un letargo existencial, llevándonos al desenfreno olvidándonos de nosotros mismos. Aunque las virtudes mostradas pueden ser a la vez emancipadoras, lo importante, es comprender al sujeto moderno frente a la propia deriva si se arroja sin más, frente a una fragilidad carente de sustento metafísico, unidos estos factores dan la posibilidad de perdernos en un vacío existencial.

Este tipo de experiencia humana es extraordinaria, el maravillarnos de nuestra finitud y desasosiego, quedarnos ante el espanto ontológico, teniendo por compañía la soledad, abandonarnos a la angustia en un sentimiento de orfandad, tal abandono producido en la decadencia individual. Somos pues, ese sujeto que vaga dentro de sí, en ocasiones más apolíneo y otras más dionisiaco, pero cuando convergen en la tragedia nos transmutamos en aquel esteta ontológico quemándose por dentro, aullando más allá de las formas del lenguaje cotidiano. De ese modo, encontramos en la especie humana una vulnerabilidad de la vida con su incesante murmullo. Somos artista-espectador; un *Homo-Aestheticus-Ascético*, con concepción estética del ser humano tal obra de arte, justo como lo describe Nietzsche: "El ser humano, no es ya un artista, se ha convertido ya en una obra de arte: para suprema satisfacción de lo uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez." (1993, p. 45)

Respecto a ello, al ser obra de arte, conferimos justicia a la significación, tomando con voluntad la representación de nuestro destino. Acogiendo la tragedia como parte fundamental de un trayecto en el mundo. Por ende, no sólo contenemos comprensión estética, somos un contenido artístico que nos une a la humanidad.

Homo Aestheticus- Súper Hombre

Así, el ser humano es acompañado por las pulsiones creadoras desde sus inicios, ser conscientes de esta volitiva voluntad de poder es resultado de generar un puente hacia el arte en favor de la libertad helénica a partir de la mirada nietzscheana. Expresada de la siguiente manera:

Este mundo dionisiaco del crearse-eternamente-a-sí-mismo del destruirse a sí mismo, del destruirse-eterna-

mente-a-sí mismo, este mundo de arcanos de las dobles voluptuosidades, este mi más allá del bien y del mal; sin fin, sino hay un fin en la felicidad del círculo; sin voluntad, si el anillo no tiene buena voluntad hacia sí mismo. ¿Queréis un nombre para este mundo? ¿Una solución para todos los enigmas? ¿Una luz también para vosotros los más ocultos, los más fuertes, los más intrépidos, los que más pertenecen a la media noches? Este mundo es voluntad de poder ¡y nada más que eso! Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder ¡y nada más que eso! (Nietzsche, 1885, p. 170)

Esta voluntad, engendra la obra de arte apolísiaca, somos tragedia-drama, lo trágico, vive en el espectador, quien contiene disposición afectiva-existencial profundamente develadora. Mientras el drama, habita en quien crea-representa, que transmite una voz interior de su conciencia estética. Pero quien dramatiza en el arte conoce vivencialmente la posibilidad trágica de relación con-el-mundo, sabernos finitos y conducirnos en un agón constante del amor fati. La batalla, es constante ante las adversidades, tomando por escudo el dolor propio, desangrándonos de pie para alcanzar la posibilidad de reconstruirnos. En consecuencia, nos gustan las tragedias, puesto que, mueven fibras sensibles del alma, revelan un dolor tan familiar, un fenómeno reconocible: vivir.

Finalmente, hacernos cargo de nuestra existencia permite adentrarnos a las condiciones más profundas del *Ser*, llevándonos al camino del *súper hombre*, quien es ya un pensamiento trágico. En consonancia, un *Übermensch* sería capaz de poder soportar su vida cíclicamente sin arrepentimiento, puesto que sus decisiones han sido consolidadas por medio de una voluntad de poder cuando anheló la vida, al crear sus valores es sólo él quien se juzga, tiene el lienzo y pincel para concebirse obra de arte ontológica. Resultado de esto, el *Ser estético* ama la vida unificándola al destino en ese *amor fati*, adentrándonos a lo trágico cuando afirma la existencia, porque ésta es fundamentalmente la esencia del ser humano, de ese *Homo-Aestheticus* y sujeto estético-ontológico, con posibilidad de reinterpretarse para significarse en la sustancialidad de su propia conciencia creadora.

Referencias

- Bueno, M. (1983). *Principios de estética*. México. Editorial Patria.
- Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. España. Trotta.
- Nietzsche, F. (1885) *Sabiduría para pasado mañana, Selección de fragmentos póstumos (1869-1889)*. [trad. Diego Sánchez Meca]. Fragmento póstumo Julio de 1885. España. Tecnos.
- (1993). *El nacimiento de la tragedia* [trad. Andrés Sánchez Pascual]. México. Alianza.
- (2004). *El nacimiento de la tragedia*. España. Alianza editorial.
- (2006). *El anticristo*. España. Alianza editorial.
- (2014). *El nacimiento de la tragedia* [trad. Germán Cano]. España. Gredos.
- (2016). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, obras completas, volumen IV.

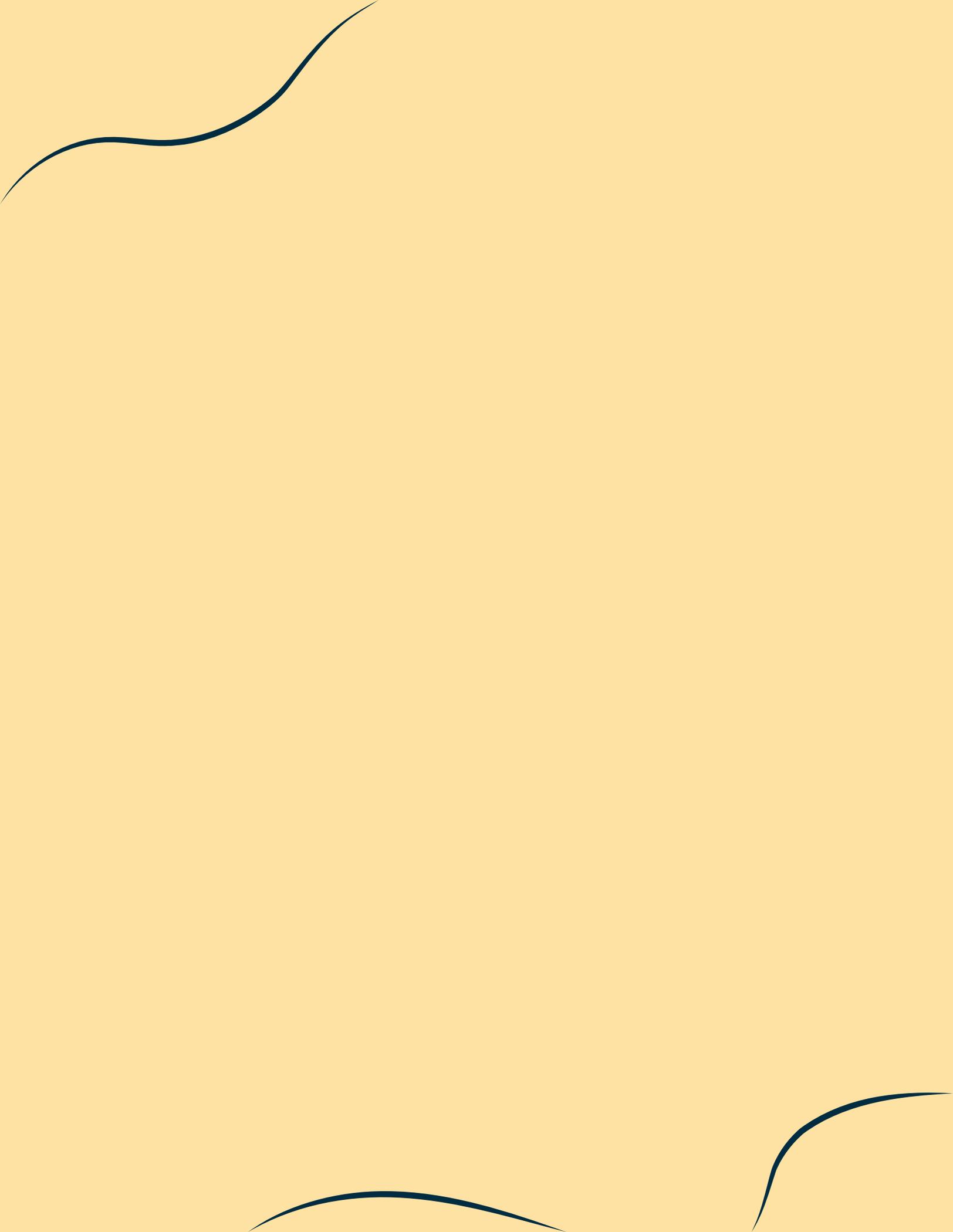
España. Tecnos.

--- (2016). *Ecce Homo*, obras completas, volumen IV. España. Tecnos.

Miranda, L. (2021). *La reflexión de lo trágico de Friedrich Nietzsche en los escritos de juventud*.

[Tesis doctoral]. México. Universidad Autónoma de Zacatecas.

Schopenhauer, A. (2014). *Del mundo como voluntad y representación*. España. Gredos.



ERNESTO CARDENAL: EUCARISTÍA Y PARRÉSIA EN LA POESÍA

Verónica Lozada Maldonado
Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen

Este trabajo presenta una breve relectura hermenéutica a partir de la pregunta guía de Hölderlin ¿Y para qué poetas en tiempos de penurias? que la autora reformula: ¿y para qué poetas en tiempos de oscuridad? Así, en un primer plano se elabora un acercamiento biográfico imprescindible para explicar la poética cardenalicia. Y posteriormente, transita hacia un plano más profundo de dialogo intertextual en el que la excedencia de sentido traspasa las fronteras literarias hacia la pregunta y reflexión filosófica cuya interrogante seminal va urdiendo un consistente tejido del que destacan dos elementos que aquí se proponen como clave hermenéutica o hilo conductor que atraviesa toda la poética de Cardenal.

Palabras clave: Literatura, poesía y hermenéutica, Cardenal, tiempos de oscuridad, Nicaragua, filosofía.

ERNESTO CARDENAL: EUCHARIST AND PARRHESIA IN POETRY

Abstract

This paper presents a brief hermeneutic re-reading starting from Hölderlin's guiding question "And what are poets for in times of distress?", that the author reformulates it as: "And what are poets for in times of darkness?". Therefore, in a first plane, elaborates a biographical approach essential to explain the cardenalian poetics. And then, it moves towards a deeper level of intertextual dialogue in which the surplus of meaning goes beyond literary boundaries to the question and philosophical reflection whose seminal question is weaving a consistent texture of which two elements stand out and are proposed here as a hermeneutic key or thread that runs through all Cardenal's poetics.

Keywords: Literature, poetry and hermeneutics, Cardenal, times of darkness, Nicaragua, philosophy.

*aún no ha abierto la boca
el que tiene que formular las preguntas más molestas.
Henry David Thoreau, Desobediencia civil*

*Ser poetas en tiempos de penuria significa:
prestar atención al rastro de los dioses huidos.
Martin Heidegger*

*[...] personal song and language
thanks to which is still possible for the breathing
to break bread with the dead.
W.H. Auden*

El Ejercicio

Este trabajo surge del Taller de Poesía y Hermenéutica conducido por el profesor y poeta Luis Miranda Rudecino, a cuyas preguntas guía, como la de Hölderlin (1770-1843) *¿Y para qué poetas en tiempos de penurias?*, que bien puede trocarse por "tiempos de miseria, de dolor, de locura, de muerte o de oscuridad", como se reformula aquí indistinguiblemente: *¿Y para qué poetas en tiempos de oscuridad?* Interrogante seminal que se enhebra con las lecturas propuestas por Miranda, entre las que destaca *¿Y PARA QUÉ POETAS?* (1946), de *Caminos de Bosque* de Martin Heidegger. Letras e ideas que horadan la buena tierra del pensamiento con una dialéctica que hunde sus raíces en las voces cuasi proféticas de los poetas que, al endechar la noche de la humanidad, crean canto y lenguaje personales, *pan y vino* nuevo que transustancian universales, con los que sientan a vivos y muertos a partir el *pan* en comunión. Sirva entonces esta relectura hermenéutica, para homenajear a un grande entre ellos, Ernesto Cardenal.

El Poeta

¿Quién es Ernesto Cardenal (EC o Cardenal)? ¿Qué cuna o calores fermentaron su poesía? ¿En qué tiempos y bajo qué rigores surge su voz, sus temas, su estilo y el talante con que nos apela? Ernesto Cardenal Martínez (1925-2020), nace en Granada, Nicaragua, en una de las renombradas y acaudaladas familias nicaragüenses. Su ciudad de nacimiento ha sido considerada el centro de encuentro de poetas y alberga anualmente un Festival Internacional de Poesía que le ha valido el título de *La París de América Central*. Por otra parte, un signo que nos da idea de la prominencia de su familia, es que en su infancia vivió en la *Casa de los Leones*, uno de los edificios más distinguidos de Granada y en ese sentido hay algunas coincidencias con la infancia de Rubén Darío, como apunta Ovalles (1964) citado por Miranda (Miranda, 2012):

Rubén [Darío], cuando hace los recuerdos de su infancia, dice que él era un niño devoto que se confesaba todos los sábados en la iglesia de San Francisco. Yo me confesaba también todos los sábados en la iglesia de San Francisco, que estaba al lado de mi casa.

Son muchas las aristas que convergen en Cardenal, algunas de ellas incluso se han llegado a considerar contradictorias, pero ¿quién puede decir lo que es contradictorio o no en el ser humano que es de suyo tan complejo e inabarcable? Cardenal político, escultor, pintor, sacerdote católico, teólogo de la liberación, artista visual, guerrillero, revolucionario nicaragüense, "rebelde", escritor, y poeta; todo en uno.

Nos interesa aquí, adentrarnos con mayor profundidad en su faceta de poeta, sin embargo, todos los aspectos revelados de su ser y hacer son relevantes para este análisis, ninguno puede ser ignorado pues de algún modo, todos contribuyen a transversalizar su poesía, y a determinar el estilo cardenali-cio, como él mismo lo ha de confesar.¹ A la pregunta central de este texto: ¿para qué poetas en tiempos de oscuridad? algunos de esos aspectos resultarán cruciales. Aunque algunas de esas facetas parecen encontrarse o desencontrarse, sirven a informarnos de las fuentes de inspiración a su poesía, pero, sobre todo, de quién es el poeta en su gran sensibilidad humana y compromiso ético-social.

Ahora bien, ¿de dónde surge esa sensibilidad y respuesta al llamado del *otro* y a la angustia existencial circundante? Hablemos de su educación como una primer razón. Cardenal es formado por jesuitas hasta antes de su formación universitaria. Entre 1942-1945, EC estudia Filosofía y Letras en la UNAM, cuya facultad estaba entonces en la Casa de los Mascarones (Cardenal, 1976),² un edificio colonial ubicado en la avenida Ribera de San Cosme en la Santa María la Ribera; en su tesis ha de abordar a *Los nuevos poetas de Nicaragua*. Pasa de ahí a la Columbia University de Nueva York a estudiar Literatura Norteamericana. Aprende inglés y penetra en la poética norteamericana donde ha de ser influido de manera especial por la obra de Ezra Pound. Este dato es de importancia para comprender la transferencia de la pasión y el compromiso de Pound a la poesía de Cardenal desde entonces. Con ello en mano, Cardenal rehace viejos textos: *cantos de los indios, mitos, descripciones de viaje*, etc.

Después, entre 1949-1950, emprende un viaje por algunas ciudades europeas: España, Suiza e Italia; ha de descubrir la escultura. En 1952 le abre vías a la poesía al fundar una pequeña editorial de poesía a la que llama "El hilo azul".

Otro segundo aspecto de enorme determinación en el poeta es su toma de postura contra el régimen de Somoza y su opción a la vida religiosa con adherencia a la Teología de la Liberación. En abril de 1954, EC toma parte en La Rebelión de Abril, movimiento armado que intentó tomar por asalto

¹ En entrevistas concedidas que se han hecho texto y en sus propios textos.

² *La Santidad de la Revolución*. P. 9ss. Texto autobiográfico bastante detallado.

el Palacio Presidencial para derrocar a Somoza; es perseguido y puede escapar. Este episodio marca el nacimiento de su poesía de denuncia social y política (*Hora 0, Epigramas*), obras que son en parte autobiográficas y que sirven como rompecabezas para armar la biografía del poeta. Este importante período lo explica el mismo poeta con abundantes detalles en *La Santidad de la Revolución* (SR)³, cruzando sus otras obras. Por ejemplo, en SR, explica que en *Hora 0* aparece un personaje que está oculto y que teme que puedan descubrirlo en cualquier momento, y ese episodio es autobiográfico. En el mismo texto narra las crudas experiencias de La Rebelión de Abril y las brutales pérdidas de sus compañeros de lucha a manos del sanguinario Somoza, imágenes bestiales que no es posible desterrar de la memoria con el solo deseo de exiliar el dolor y la congoja ante el horrendo destino que sufrieron sus compañeros. El impacto de lo vivenciado por él y aquellos con los que se había hermanado en la lucha y la utopía, parecen rebasar los límites de la angustia humana que en cierto modo abonan el terreno para el giro que ha de tomar su vida.

En 1956, Cardenal vive una profunda experiencia mística, de la que da cuenta a detalle en *Vida perdida* (Cardenal, 1999) que resulta crucial para tomar otros derroteros. En 1957, le sigue un proceso insondable, una especie de *metanoia*, reflexiva, contemplativa y de conversión. Para sorpresa de muchos, Cardenal elige la vía religiosa e ingresa al Monasterio de Our Lady of Gethsemani en Kentucky, EE.UU., donde ha de tener un encuentro decisivo para su poesía, su espiritualidad y su toma de postura por los pobres. Conoce a Thomas Merton quien se convierte en su guía espiritual, amigo y gran influencia en su obra. En diciembre de 1968 a la muerte de Merton, EC escribe: "su muerte es la pena mayor que he tenido en mi vida religiosa (o en mi vida toda, yo creo). Él era para mí un padre. Espiritualmente hablando [...]". EC ya está firme en la vida religiosa o el despertamiento espiritual, más tarde ha de decir que en este período, su poesía se "purificó". El siguiente paso es con los benedictinos, donde permanecerá dos años en Cuernavaca, México, país que ha de resultar de gran importancia para Cardenal. De esos años en la trapa, surge su libro *Vida en el Amor* donde testimonia sus experiencias místicas en el monasterio de Gethsemany en Kentucky y da cuenta de su evolución artística dentro de una dimensión teológica. En 1961, continua sus estudios de Teología en el seminario católico en la Ceja, Colombia, de allí surgen sus obras: *Salmos y Oración por Marilyn Monroe*.

En 1965 es ordenado sacerdote en Managua y funda una comunidad cristiana en una isla del archipiélago de Solentiname en la región de Río San Juan, experiencia que es llevada a la posteridad en su obra *El evangelio en Solentiname* (1979). Allí, Cardenal ha de reinventar la comunidad, desarrollando nuevas formas de hacer economía, basada en valores solidarios que repudien la ganancia personal por encima de la subsistencia colectiva; enseña el modelo de cooperativas. Crea una escuela de arte, reconociendo el poder reivindicador del arte contra las opresiones humanas. Solentiname se convierte

³ Cardenal, E. (1976). *La Santidad de la Revolución*. P. 10-12.

en un movimiento sociopolítico, de arte y cultura desde abajo, a ras de suelo, entre los campesinos y la base popular, se lee la Biblia en comunidad basado en un método de interpretación libre y revolucionaria del Evangelio; es la nueva versión jesuana del "habéis oído que... pues yo os digo, que...". A Cortázar (1976) que visitó Solentiname, le inspiró *El Apocalipsis de Solentiname* del que rescato este pasaje:

Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia.

Solentiname se vuelve un concepto, un modelo, una utopía que la teología de la Liberación lo ha de asociar a la aspiración de la "vida sabrosa". Si se me permite hacer una digresión para destacar la relevancia de la experiencia de EC en Solentiname; es que será retomada después por otros teólogos como una matriz de replicación en Brasil primero con Frei Carlos Mesters y Frei Beto que han de crear nuevas hermenéuticas y métodos de lectura bíblica propiamente latinoamericanas como la "Lectura popular de la Biblia" o "Lectura de la Biblia junto a los pobres", que luego ha de replicarse en Argentina y otros países sudamericanos que incluso sigue en ebullición y evolución constante, justo a partir de y en paralelo con EC y lo proyectado en Solentiname. Ejemplo de ello son la *teología (t) feminista latinoamericana*, *Hermenéutica (H) desde la T. de Liberación*, *H. Popular y comunitaria de la Biblia*, *la H. ecofeminista*, *H. de la negritud*, *H. sociopolítica de la Biblia*, *Círculos de lectura bíblica desde la mirada de la mujer*, *H. del migrante*, *H de la Economía moral desde la mirada latinoamericana* y *la H. de la Tierra o Ecoteología* además de nuevas liturgias (el cantautor Carlos Mejía Godoy, compone *La Misa Campesina*) y formas de celebración de la vida en comunidad o eucaristía; todas ellas junto a otras que son propiamente latinoamericanas y se confiesan deudoras de lo aprendido en Solentiname.

En ese contexto debe también entenderse al poeta y su colaboración con el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) contra el régimen de Somoza. Un rasgo importante de la revolución sandinista fue la postura de la iglesia y la teología de la liberación a favor del pueblo nicaragüense, aunque por supuesto, no faltaron quienes entre el propio clero, señalaron y entregaron a sus hermanos, pero fueron los menos. A la victoria de la Revolución, EC asume como ministro de Cultura del nuevo gobierno hasta 1987 (recordemos que veinte años antes, había sido ordenado sacerdote católico).

En 1989 fundó La Casa de los Tres Mundos (en su antigua casa de infancia) en Granada, Nicaragua, junto con el actor austriaco Dietmar Schönherr. Para 1994, abandona el FSLN en protesta contra el autoritarismo de Daniel Ortega y pasa a respaldar al Movimiento Renovador Sandinista junto con la también poeta Gioconda Belli y Sergio Ramírez. Con México jamás dejó de tejer lazos tanto con poetas como con movimientos sociales, lo mismo que con otras naciones sudamericanas. Nominado dos veces al nobel de literatura, fue también reconocido en Latinoamérica y a nivel mundial. En 2009 recibió en Chile el premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda de manos de la presidenta Bachelet y en 2012 el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

No obstante, no todo fue miel sobre hojuelas. EC fue perseguido, reprobado y anatemizado. Esto último, públicamente por Juan Pablo II en 1983 en su gira por Nicaragua, quien lo trató de apóstata y le recriminó que propagara doctrinas perniciosas como la teología de la liberación y que después de haber sido ordenado sacerdote tomara un puesto en la vida civil como ministro del gobierno sandinista. Un año después fue suspendido del sacerdocio en una especie de vergonzosa excomunión (como suelen ser todas, o al menos, eso intentan). En 2008, sus propios excompañeros de lucha Daniel Ortega y Rosario Murillo lo someten a juicio sumario con amenaza de cárcel a través de un poder judicial corrompido al plegarse totalmente a las instrucciones "danielistas" como lo ha de llamar Cardenal. Una más de tantas penurias y oscuridades que coronaron la vida del poeta nicaragüense. Será hasta 2019, en un momento en que se temía el desenlace de Cardenal por estar gravemente enfermo y hospitalizado que Bergoglio o papa Francisco, ha de levantar la suspensión *a divinis*, impuesta en 1984 por Juan Pablo II. La sensibilidad, toma de postura, conciencia y consistencia de Cardenal ha de cargarle de lágrimas, dolor y persecución hasta su muerte,⁴ incluso, paradójicamente, por aquellos que según su dicho, representan el "Reino de Dios y su justicia" en la tierra.

La Poética Cardenalicia

Detengámonos ahora en la poética cardenalicia. Por supuesto, toda su riqueza o desventura existencial como se le quiera ver, está entretejida en su obra. EC nos toca muy de cerca, es contemporáneo, su partida es muy reciente, hace apenas dos años, de modo que infinidad de sus obras y episodios alrededor de ellos, están muy frescos en nuestra memoria y nuestra carne. Así en lo personal, en un primer instante, pensar la poética de Ernesto Cardenal me trajo como un flashazo la imagen del grabado *La Boca de la Verdad*⁵ (1535-1550?) del alemán Georg Pencz⁶ (1500-1559) pintor y grabador alemán discípulo de Durero; en cuya obra se aprecia a una mujer hablando ante el poder (obvia repre-

4 Barberá, C. escribe en la *Revista Alandar*: pelotones de turbas orteguistas, aparentando ser feligreses, fueron enviados a la misa para gritar ante su ataúd: ¡traidor, vendepatrias! <https://www.alandar.org/norte-y-sur/ernesto-cardenal/>
5 Biblioteca Digital Hispánica. *La Boca de la Verdad* <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/86547>
6 FICHA DE AUTOR: en Galería Uffizi: <https://www.virtualuffizi.com/es/georg-pencz.html> y en Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/pencz-georg/b8a65760-96ac-41e1-8692-3330ffaa33f3> y https://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Pencz

sentación por estar sentado en un trono con un cetro en su mano derecha), teniendo a su espalda a un soldado a la usanza romana de entonces, lo que pudiera interpretarse como la amenaza de la libertad, en tanto que, su mano derecha está en la boca del león que yace a los pies del poderoso. Este grabado que logra alegorizar los riesgos de sostener una "verdad" frente al poder, parresía que Pencz vivió en carne propia y que comparte con Cardenal; pienso que no tiene rival para representar mejor la labor poética cardenalicia. La poética cardenalicia ha de vivir con la mano en la boca del león y, sin embargo, no calla. Habla fuerte, largo, claro y copioso, sea en prosa o poéticamente con estilo propio.

Cardenal escribió *Salmos, Evangelio en Solentiname, Epigramas, El Estrecho dudoso, Oráculo sobre Managua, Oración por Marilyn Monroe, Homenaje a los indios americanos, Vida en el amor, Quetzalcóatl, En Cuba, Vuelos de victoria, Tocar el cielo, Nostalgia de futuro, Nuevo cielo y tierra nueva, Los Ovnis de oro, Cántico cósmico, Poesía de uso (Antología 1949-1978)* y un innumerable número de obras.⁷

No he leído toda la obra de Cardenal, ahora es un pendiente, pero cuando empecé a leerlo, inicié por *Epigramas*. Fue un tanto gozoso encontrar esa poesía amorosa que celebra el amor a la mujer, el amor de la forma tan universal como lo conocemos, de estar tan embelesado por alguien y también de no ser correspondido y, sin embargo, hay un sentido del humor y de la ironía que resulta en celebración del gozo de la vida, como en *Epigramas* (1978):

Te doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña.
 Loshe escrito sencillos para que tú los entiendas.
 Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,
 un día se divulgarán tal vez por toda Hispanoamérica
 ...
 Y si al amor que los dictó tú también lo desprecias,
 otras soñarán con este amor que no fue para ellas.
 Y tal vez verás, Claudia, que estos poemas
 (escritos para conquistarte a ti) despiertan
 en otras parejas enamoradas que los lean
 los besos que en ti no despertó el poeta.

* * * * *
 Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
 yo porque tú eras lo que yo más amaba
 y tú porque yo era el que te amaba más.
 Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
 porque yo podré amar a otras como te amaba a ti
 pero a ti no te amarán como te amaba yo.

En ese mismo sentido, al adentrarse en *Evangelio de Solentiname, Vida en el amor, El Estrecho dudoso y Cántico Cósmico*, dejan la fuerte intuición de que el amor por encima de cualquier otra cosa, es el hilo conductor que atraviesa toda la poética cardenalicia. El amor a la mujer, el amor a Dios, el amor al prójimo, amor a la revolución, amor a la justicia, amor a la comunidad, a los pueblos, a la liberación humana, amor a las estrellas, al universo, amor cósmico, sea como sea, amor al

⁷ Wikipedia tiene una lista sus obras. Sólo en poesía registra más de treinta obras:
https://es.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Cardenal#cite_note-5

fin. Como si el amor fuera una respuesta a la *noche del mundo*, a los tiempos de oscuridad, y porque de verdad, coincido que de verdad el amor es una respuesta válida en los tiempos de oscuridad. Este hilo conductor parece explicar esa intencionalidad perenne de unir, de religar, de sentar a la comunión comunitaria a los desplazados, a los marginados y excluidos de siempre, aunque sea a costa de su propia comodidad y seguridades. ¿Pero qué hay de lo que hace esa poesía con la gente, con los de a pie? En esa oscuridad, la poesía y el poeta, se vuelven pan repartido, pan quebrado con el pueblo y entre el pueblo, ya no es sólo la poesía, es el propio cuerpo que se parte, como en Solentiname. En esa línea me evoca también a Juan de la Cabada Vera, el escritor campechano, comunista que partió sus letras como pan, lo mismo que partir el cuerpo con el pueblo, amenazado, perseguido, acosado; con el riesgo y el peligro respirando tenaz en su nuca.

Por otro lado, el amor como hilo conductor en la poesía de Cardenal, personifica la entrega y no distingue entre uno y otro, sino que lo reafirma una y otra vez como compromiso, sacrificio, unión y consagración a una misma causa. Siempre el pueblo, la mesa del pueblo, la comunidad, sea pintando, cantando, dialogando, sacudiendo conciencias, derramándose como en este singular poema:

Y los jefes no tenían ayudantes:
más bien como una comunidad que como un ejército
y más unidos por amor que por disciplina militar
aunque nunca ha habido mayor unidad en un ejército.
Un ejército alegre, con guitarras y con abrazos.
Una canción de amor era su himno de guerra:
Si Adelita se fuera con otro
La seguiría por tierra y por mar
Si por mar en un buque de guerra
Y si por tierra en un tren militar.
"El abrazo es el saludo de todos nosotros",
Decía Sandino –y nadie ha abrazado como él.

De muy difícil comprensión para algunos, su poética entreteteje lo sociopolítico con lo ético-religioso, como reza el título de uno de sus textos: "un contemplativo debe estar siempre comprometido con su pueblo".⁸

2 AM. Es la hora del Oficio Nocturno, y la iglesia
en penumbra parece que está llena de demonios.
Ésta es la hora de las tinieblas y de las fiestas.
La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado.
"Y mi pecado está siempre delante de mí."

⁸ Charla dictada en la Universidad de Standford <https://muse.jhu.edu/article/490010/pdf>

Y mientras recitamos los salmos, mis recuerdos
interfieren con el rezo como radios y como roconolas.
Vuelven viejas escenas de cine, pesadillas, horas
solas en hoteles, bailes, viajes, besos, bares.
Y surgen rostros olvidados. Cosas siniestras.
Somoza asesinado sale de su mausoleo. (Con

Sehón, rey de los amorreos, y Og, rey de Basán). (Cardenal, 1978, p. 57)

La relectura del texto bíblico en clave de lucha popular transversaliza su poesía iluminando nuevos sentidos. Los viejos reyes que hicieron la guerra a los hebreos en camino a su tierra prometida, son leídos aquí como los compañeros del tirano Somoza. Sanguinarios y crueles todos ellos, se hermanan en el reino de las sombras para seguir aterrorizando los sueños de los vivos que fantasean con la libertad. ¡Hay que tener agallas para nombrar el horror de esa manera! ¿Por qué afirmamos entonces la eucaristía y la parresía en la poesía de Cardenal? Es que tales elementos no pueden ser explicados sino por el amor como el hilo conductor de toda su obra. De otra manera, ¿cómo se explica el denuedo en la denuncia de EC para nombrar lo que estremece. Por falta de espacio no puedo reproducir todo el poema *Hora 0* por el que Cardenal ha de inmortalizar la tortura de quienes buscan sacudirse el yugo de tiranos. Si la *Iliada* es interpretada como la narración de una guerra por la que hemos llegado a conocerla, no debe olvidarse que, como éste, se trata de un poema. Aquel canta la cólera de un hombre de guerra mientras que este canta el amor con que la gente de los márgenes se hermanó para construir su propia liberación. Cardenal no romantiza el hecho, lo desnuda, su poesía no elabora giros del lenguaje para nombrar refinadamente las cosas que no debieran nombrarse, la infamia aquí tiene nombre y apellidos y eso es en parte, apenas una pequeña brizna que explicaría la parresía y eucaristía que representa su poesía.

Debo ser más explícita, qué sentido se alude aquí por parresía. Lacónicamente, la noción que Foucault expusiera en la forma de nexo entre la ética y la política que se materializa en una especie de cuidado entre sí y el cuidado de los otros. No se alude a esa noción desnuda y media espuria de "decirlo todo con sinceridad", ejercicio que ha probado adolecer de la sinceridad que pregona. Nos referimos aquí al ejercicio que en interés por la verdad, asume el riesgo, y puede llegar a ser estigmatizado como subversivo, obsceno, por resultar ofensivo para "las buenas conciencias" por su atrevimiento ante el poder, irreverente y con un cierto sentido que en Cardenal parece mesiánico como obligación de volcar las mesas de los poderes establecidos y de enjuiciar sus circunstancias, a veces hasta de forma irónica, como en este poema:

De pronto suena en la noche una sirena
de alarma, larga, larga,
el aullido lúgubre de la sirena
de incendio o de la ambulancia blanca de la muerte,
como el grito de la cegua en la noche,
que se acerca y se acerca sobre las calles
y las casas y sube, sube, y baja
y crece, crece, baja y se aleja
creciendo y bajando. No es incendio ni muerte:
Es Somoza que pasa. (Cardenal, 1979, p. 59)

Hay quienes han criticado la falta de artificio del lenguaje en la poética cardenalicia, de usar una dicción concreta, directa, sin metáforas, que alude incluso por nombre las realidades que pretende enjuiciar. Aquí reflexionamos de nuevo en lo señalado por Foucault, evocando vivamente la anécdota de Diógenes el cínico en su vis a vis con Filipo de Macedonia, cuando capturado en batalla pregunta al filósofo quién es y la respuesta no palidece ante el poder para decirle: "un observador de tu ambición insaciable". Hoy cualquiera lo tildaría de estúpido por contestar así al poder, pero es justamente este trozo anecdótico como espejo a la actitud cardenalicia que resemblance la cualidad de asumir riesgos ante lo injusto y ante las tiranías que encarnan esa injusticia, es casi un sentido de obligación o deber de reprobación casi de modo estoico, para ponerse por encima de las personas o prácticas sociales que criticaban, como los primeros cristianos llevados al circo como vergüenza y castigo o para disuadir a los demás de seguir esa "peste", pero que en lugar de temblar de miedo, abrazaban la muerte con alabanzas como modo de resistencia y reproche a un sistema cuyo poder no mostraba su eficacia con ellos.

Otra anécdota que reafirma tal intuición es una de las respuestas que da en la conferencia de Stanford,⁹ cuando le preguntan: "¿Con qué poeta de América Latina se siente afin?", su respuesta ha de testimoniar la parresía y la conciencia propia de su poética: — *Bueno, con los de Nicaragua. Con los cubanos. Fernández Retamar, Cintio Vitier y otros poetas más jóvenes. Es que hay pocos poetas en América Latina. Con Octavio Paz yo no siento ninguna afinidad...* Parece que Cardenal tiene clara la connivencia de Paz con el poder que derrama *el sabido sabor de la sangre* de los jóvenes, de los estudiantes, del pueblo. En una frase lacónica y tan extensa como un universo inagotable de sentido, expresa su distancia casi repudio con el poeta mexicano; lo dice con franqueza, sin adornos, en total definición parresiástica: *ninguna afinidad* con Paz. (Cardenal, 1991).

La poética de Cardenal nos dice quién es Cardenal tal como su estilo, parresiástico, audaz y desen-

⁹ ERNESTO CARDENAL EN STANFORD: *Un contemplativo debe estar siempre comprometido con su pueblo.* Ocurrió el 9 de noviembre de 1990 en la Universidad de Stanford.

fadado. La libertad interpretativa y las nuevas licencias que construye a partir de su poética definen un estilo único, incomparable. Sí, Pound está, anda en su poesía, pero cada vez, lo va soltando más para dejarlo tejer su propio textere. A muchos les ofende la poética cardenalicia y ponen en duda que se trate de poesía en el sentido artístico, pero es que tampoco es que nos vaya a hablar de las enchiladas, pero al tocar la comunidad, el amor, la vida, el pueblo, ha de tocar las monstruosidades imposibles de ocultar porque incluso resultaría antipoético callarlas. Por eso, Cardenal tiene mucho que decir, su poesía es grosera, indecente, obscena y ofensiva, porque enuncia lo que nos acostumbramos a envolver, a enmarañar, a no nombrar, a artificar para suavizarlo. En su poesía, él denuncia un mundo que aprisiona la sagrada libertad humana y para hacerlo, se vale de toda la libertad interpretativa posible. Junta lo injuntable. Sienta a la mesa a nosotros, los vivos, pero también a los muertos que ya no pueden respirar y cuyas gargantas quedaron sin voz. Su poesía trae a esos muertos, injustamente muertos, a partir el pan de la comunión; no se trata de la ostia de la misa fría. Se trata de una palabra que desacraliza la historia desde el poder, es una palabra que contruye lo vivenciado para no anular el yo, el otro, los otros, una poesía que es pan hecho de palabras del pueblo, de palabras recogidas en el aullido del viento del dolor de huidas incontables y es palabra que cuenta la sangre, la bala, el grito soez del dictador y la locura instalada en los verdugos después del ajusticiamiento, todo salpicado de vez en vez, por versos bíblicos penitentes y flagelantes del salmista que como un rayo se le iluminan como espejos cobrando vida en las realidades de su Nicaragua querida. Ya no son más las palabras de los Salmos de David, son los salmos del dolor de *los nicas*, de *los ticos*, de *los catrachos*, de todos los hermanos latinoamericanos que de poesía saben más que nuestros aburguesados intelectos porque la poesía ahí, se encarna en sus realidades, cobra sentido y razón en cada abrazo del que se adhiere sin preguntar porque el dolor y la opresión es mutua. Es una poesía completamente ruptural, transgresora y rebelde en sentido estático.

Ahora bien, si hablamos de los rasgos técnicos de la estética cardenalicia, Norma Klahn, citada por Alemany-Bay dice que: "Ernesto Cardenal concibe la poesía como una creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos." (1997, p. 26) En el mismo texto, Alemany ha de decir que la poesía de Cardenal es exteriorista, por contener las siguientes: "la voluntad de acercamiento a la prosa, la escritura concreta, la anulación del yo para dar paso a otras voces dentro del poema, el retrato de la realidad en los versos o la presencia de otros géneros en la poesía, etc." Ella establece una distinción entre poesía coloquial y exteriorista y agrega: "el exteriorismo es una línea poética establecida por José Coronel Urtecho a partir del imaginismo de Ezra Pound y que es llevado a su punto álgido por la poesía de Ernesto Cardenal." (Alemany-Bay, 1997, p. 28) A este respecto, ella afirma que es Cardenal quien establece una distinción tajante aunque a veces por vías no muy ortodoxas, entre la poesía coloquial y la exteriorista basado en criterios de amplitud:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. En este sentido, la poesía conversacional es también exteriorista. Pero la poesía exteriorista es más amplia que la conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos o científicos, o documentos históricos, o fragmentos o cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente 'conversacional'. Son temas propios no de la conversación, sino de la prosa-equivocadamente restringidos a la prosa anteriormente. Es decir, la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa.¹⁰

En su texto, Alemany recupera una entrevista con Cardenal para abonar a la cuestión sobre la diferencia entre poesía conversacional y poesía exteriorista; es el propio Cardenal quien expresa su idea sobre la distinción que alguna vez expuso y como reelabora posteriormente esta noción:

Pasando a cuestiones más particulares, me gustaría formularle una serie de preguntas relacionadas directamente con una nueva corriente poética que se dio en América Latina a comienzos de los 60. Estoy hablando de exteriorismo, en el caso de Nicaragua, o de poesía coloquial, término utilizado por la crítica para clasificar la poesía de algunos escritores latinoamericanos como Fernández Retamar, Benedetti, Gelman, etc. Ud. dio una definición del exteriorismo, definición que le sirve para explicar la poesía que se escribía en esos momentos en su país, ¿qué diferencia ve Ud. entre el exteriorismo y la poesía conversacional? - La palabra "exteriorismo" **la creamos**¹¹ para designar una clase de poesía que nos gustaba y para diferenciarla de otra que no nos gustaba. Ésta que nos gustaba está en la gran línea de la poesía norteamericana empezando por Whitman, aunque tiene muchos grandes antecedentes, como la Biblia, Homero, etc. Ahora creo que el nombre que escogimos fue mal escogido, que debíamos haberle llamado poesía "concreta", la cual se opone a poesía "abstracta" (que es onírica, surrealista, hermética) mientras que "exteriorista" parece que se opone a "interiorista", y esto no es así. Recuerdo que no le pusimos el nombre de "concreta" porque ya había un movimiento con ese nombre en el Brasil, pero aún así creo que debimos llamar "concreta" a la nuestra, "concreta" en otro sentido que el brasileño ya que esa poesía de ellos no es en realidad nada concreta sino que se debería llamar "letrista" o "verbalista". Sobre la diferencia entre "exteriorismo" y "conversacional", lo primero es más amplio y lo segundo es más reducido: mucha poesía exteriorista es conversacional también, pero puede haber otra poesía exteriorista no conversacional. (Alemany-Bay, 1997, p. 30)

En el mismo tren discursivo, me parece importante agregar la mirada de Fernando Alegría sobre el exteriorismo y la poesía de EC:

Cardenal no sólo ha desarmado el idioma preciosista del modernismo y posmodernismo centroamericano, acabó también con el mito de la imagen creadora, desterró la metáfora, incorporó el voseo popular (...) este exteriorismo jamás es decorativo, ni siquiera es representativo (como imagen objetiva de la realidad), no funciona para colocar cada cosa en su lugar, sino todo lo contrario: su dinamismo deriva del desorden con que levanta el mundo real, (...) -y- como los antipoetas argentinos, colombianos, (...)

¹⁰ Estas palabras aparecen citadas en Paul W. Borgeson, Jr. (1984). *Hacia el hombre huero Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. Londres. Tamesis Books. P. 32.

¹¹ Las negritas son mías.

venezolanos, salvadoreños, cubanos, combate en el plano de la revolución social con armas conquistadas en la revolución antiliteraria: se vale de la antipoesía para desenmascarar, atacar, purificar, purificar. (Alemany-Bay, 1997, p. 32)

Asimismo, Alemany destaca las clasificaciones que otras voces relevantes han asignado a la poesía cardenalicia: "Benedetti incluye a Cardenal entre sus poetas comunicantes y Roberto Fernández Retamar, en su ya citado artículo 'Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica', dice, curiosamente, que Ernesto Cardenal 'se haría la más importante figura de la poesía conversacional'". (Alemany-Bay, 1997, p. 31)

A manera de colofón, podemos resumir que no parece una tarea fácil definir la poética cardenalicia en sus rasgos técnicos y de estilo. Existen abundantes discusiones al respecto. Hay quienes también la incluyen en la "antipoesía", en la "antipoesía conversacional" o en la "poesía situada" y la lista continua. Es claro que la veta poética que surge a partir de los 60, puede recibir más de un adjetivo para su denominación. Sin embargo, a juicio de quien escribe, los dos rasgos que se destacan en este estudio, parecen contundentemente transversales a la poética de Cardenal: hay parresía por cuanto hace a su apuesta por "poner la mano en la boca del león mientras habla su poesía" y hay eucaristía en tanto su poética no se concibe sino comunitaria, social, de religación a vivos y muertos, de conexión con la esperanza, con la paz, con la vida buena, cosas que los humanos concebimos lejos, como una utopía deseada, pero las acercamos e invocamos en las artes, en los cantos, en las letras, en la pintura, por ver si quizá ese rastro del dios que se concibe huido, ausente, receloso del humano que lo mata, o desdeñoso del humano que lo profana con sus idolatrías, quién sabe, silente, más silente que en aquellos cuatrocientos treinta años de silencio a los hebreos; en una de las mayores "finezas" como diría Sor Juana, de dejar al hombre solo, abierto a su libertad para hacer y atenerse a lo que pudiera suceder sin su intervención divina, tan chocante en nuestras posmodernas mentes. La poesía de Cardenal es eucarística por sobre todo, porque toda ella, invita a la comunión con la historia, con sus protagonistas y con sus luchas que siguen tan vivas como desde el inicio de la humanidad. Tengo la fuerte sospecha que es indudablemente eucarística, como si se tratara de la endecha de los primeros padres por el paraíso perdido, con ese deseo de volver a la comunión perdida, al dialogo con la Vida en el mero corazón del BienEstar; pero por encima de todo, porque en tiempos de oscuridad, siempre habrá poetas que iluminen la senda de sus pueblos y de la humanidad entera, cantando lo humano en añoranza a lo divino, para que sigamos andando, para que tomemos fuerzas en la desesperanza y para que ante la falta de respuestas, sigamos haciendo preguntas y manteniendo viva la memoria de nuestros muertos por la injusticia que denunciamos. Por ello, Ernesto Cardenal como poeta, ofrece una respuesta a los tiempos de oscuridad con parresía y eucaristía en su poesía.

Bibliografía

- Alemaný-Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante. Universidad de Alicante.
- Cardenal, E. (1976). *La Santidad de la Revolución*. Salamanca. Sígueme.
- (1978). *Nueva Antología Poética*. México. Siglo XXI Editores.
- (1979). *Poesía de Uso (Antología 1949-1978)*. Buenos Aires. El Cid Editor. P. 59
- (1991). Ernesto Cardenal: Un contemplativo debe estar siempre comprometido con su pueblo. *Nuevo Texto Crítico*, IV(8), 45-54. doi:10.1353/ntc.1991.0018
<https://muse.jhu.edu/article/490010/pdf>
- (1999). *Vida Perdida*. Barcelona. Seix Barral.
- Cortázar, J. (abril de 1976). El Apocalipsis de Solentiname. *Literatura.us*. <https://www.literatura.us/cortazar/tiname.html>
- Miranda, Ma. T. (4 de junio de 2012). Flor y canto o la función de la poesía visionaria de Blas de Otero y Ernesto Cardenal. *Letralia*, XVII(268). En: <https://letralia.com/268/ensayo01.htm>
- Ovalles, C. (septiembre de 1964). Entrevista con Ernesto Cardenal. *Cal* (34), 14-15.
- Rodríguez, M. (1970) La Poesía de Ernesto Cardenal. *Revista Chilena de Literatura* (1), 87-89.
<http://www.jstor.org/stable/40355819>



MUSEOS: ¿UN RECINTO PARA EL SABER O PARA EL BOLSILLO?

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS MUSEOS

Ricardo Montes Flores
Universidad Autónoma de Querétaro

Resumen

El presente artículo establece un diálogo sobre el uso poco conocido de la antiquísima institución llamada museo, y cómo, lejos de ser sólo un recinto para el saber, es un lugar que sirve de igual manera para justificar actividades ilícitas como el robo de arte, evasión fiscal, etc. La intención de éste, es ver "la otra cara de la moneda" en las instituciones museísticas, no estando presentes en una sola nación, sino en diversos recintos del globo.

Palabras clave: Duty free, paraíso fiscal, ideología, branding

MUSEUMS: ENCLOSURES FOR KNOWLEDGE, OR FOR THE POCKET? THE TRANSFORMATION OF MUSEUMS

Abstract

This article establishes a dialogue on the little-known use of the very old institution called museum, and how, far from being only a place for knowledge, it is a place that serves as well to justify illicit activities such as art theft, tax evasion, etc. The intention of this one is to see "the other side of the coin" in the museum institutions, not being present in a single nation, but in different places around the world.

Keywords: Duty free, tax haven, ideology, branding

1. ¿El museo: un recinto para el saber o para el bolsillo?

Cuando se menciona la palabra "museo" en alguna conversación, se piensa en diversas cosas: diversión, un espacio, pinturas, esculturas, cuatro paredes, etc. Sin embargo, la palabra "museo" para otras personas en la actualidad no implica ni colecciones ni pinturas ni mucho menos un espacio físico. Por

ejemplo, en los países de primer mundo los museos pueden traducirse en lugares virtuales, lugares para pasar un mensaje, una forma de evasión fiscal, o una forma muy sencilla de traer más problemas, al menos en muchos, que si bien algunos son países considerados "de primer mundo" muchos buscan ese beneficio, por ejemplo, en el caso de México, cuenta con una cosa: ser "el segundo país con más museos en Latinoamérica" (Excelsior,2019).

Según el ICOM (Consejo Internacional de Museos) España (2022):

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos

Sin embargo, en algunos países estos recintos, mayormente los ocupados físicamente, son utilizados para otros fines muy alejados de los recreativos, es decir, los museos como casi todo en el mundo tienen una doble utilidad dependiendo de la organización, gobierno o privado que los administre.

A pesar de lo que nos pueden decir las noticias, es menester del historiador contemplar diversas fuentes en su investigación con el fin de discernir de forma más objetiva e informada la situación compleja del asunto discutido. Por tanto, el objetivo de este trabajo, es hacer un comentario sobre el uso, y o trasfondo poco conocido de los museos, es decir su transformación en el siglo XXI y analizar sus causas, repercusiones y posibles lecciones que deja el caso para la posteridad.

2. Cuestiones preliminares

Antes de comenzar con el análisis propio de la industria de los museos y su lado "oscuro", es preciso destacar su contexto histórico, político, económico y social.

En primer lugar, según el economista Noriel Roubini, también conocido como "doctor muerte" o "doctor catástrofe", afirma en la nota del diario *Expansión* (2015): "La poca regulación del sector lo vuelve campo fértil para el lavado de dinero," si tomamos en cuenta que los museos según el portal *evemuseografía* su origen es en parte "atemporal", ya que estos mencionan que dichas instituciones "se basan en el coleccionismo" y este coleccionismo puede ser obviamente anterior comenzando desde la antigüedad, teniendo como uno de los primeros datos en Babilonia (actual Hila, Irak), pudiendo aplicar lo expresado por el Poeta Horacio Flaco (65 a. C.- 8 a. C.): "*Exegi monumentum aere perennius*" (he levantado un monumento más duradero que el bronce). No es descabellado pensar que este (el museo) ha sido una fuente sumamente útil para preservar su riqueza.

El lavado de activos, según Hito Steyerl (artista visual alemana) en *Infobae* (2019), funciona así:

"hay un espacio donde se puede resguardar el arte, normalmente paraísos fiscales, es decir, un territorio que ofrece a individuos y empresas extranjeras poca o ninguna carga tributaria en un entorno estable política y económicamente", donde, además el país que recibe el dinero "proporciona poca o ninguna información financiera a las autoridades fiscales extranjeras". (BBC, 2021) Lo anterior hace al país receptor un buen lugar para poder tener "museos secretos", es decir:

puertos francos que almacenan —para coleccionistas y marchantes, y (...) también para evasores de capitales, financistas irregulares y ladrones de obras— fortunas, libres de impuestos, en arte. Todo como un *duty free* de piezas artísticas, o sea 'comercios minoristas libres de impuestos y tasas locales y nacionales' cuya cantidad, su inventario y sus propietarios se desconocen. (Infobae, 2019)

estando algunas de estas en naciones como: Suiza, específicamente en el cantón de Ginebra, Luxemburgo, Singapur, Mónaco, Delaware (EE.UU.), y, para el año de la nota en Infobae aproximadamente estaría el que sería considerado hasta ese momento el más grande del mundo en Beijing, China.

En segundo lugar, la transformación de la institución museo puede ser estudiada desde una mirada política, al menos tomando en cuenta la siguiente definición de la RAE: "Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos", como nuestro presidente Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), quien en 2015 se refirió a la casa de Lomas de Chapultepec del expresidente de México Enrique Peña Nieto (2012-2018) como: "el museo a la corrupción" (Proceso, 2015) o al menos a esto aludió para ese tiempo. Sin embargo, si bien este es un ejemplo con poca acción, y solamente expresado, hay algunos otros ejemplos que es preciso destacar como lo citado en el diario *El Mundo* (2019), donde alude que: "El museo funciona como una poderosa herramienta de seducción que puede utilizarse lo mismo para ilustrar conciencias que para inocular en ellas ciertas ideologías", e incluso este mismo diario, más adelante se refirió a los museos como "los templos del saber que son también templos del poder".

Es decir, la institución museo casi siempre se desarrolla por grupos de poder, es por ello que podemos encontrar museos, que, si bien pueden ser privados, estos pertenecen al poder, como es el caso del Museo Soumaya, perteneciente al empresario Carlos Slim. Pero ¿por qué Slim tiene poder político? Es simple, desde una perspectiva sociológica se establece que Slim tiene poder sobre la toma de decisiones de muchas cosas referentes o bien a empresas o a la población, porque en México la toma de decisiones son dictadas en función a un razonamiento económico, y basta decir que Slim tiene poder por ser primero la persona con más dinero en México (81 mil 200 millones), según *Infobae*, así como el dueño de empresas como América Móvil el 75% (1,1 billones de pesos), Grupo Financiero Inbursa el 76% Grupo CARSO (66.40%), Grupo Sanborns 52,793 millones, Minera Frisco 15,779 millones etc.(*El Economista*, 2022). Según lo establece Ferrán Iniesta, "la estratificación social (...)

desvela el juego complejo entre poder económico, poder político y adscripción social a la nobleza o a castas" en donde el primero tiene mayor relevancia que el resto (p. 148). Además, el autor destaca que el poder económico se entiende como legítimo, debido a que "la legitimidad surge del consenso y permite el funcionamiento colectivo".

En tercer lugar, desde una perspectiva económica, el recinto museo para muchos países es esencial, ya que, se quiera ver o no es parte importante del sustento de muchas naciones. Por ejemplo, en México, según el diario *El Sol de Puebla* (2022) para el estado de Puebla, sus museos: "del primer semestre del 2021 al mismo periodo del 2022, la derrama económica que generaron los museos en Puebla incrementó en un 154.1%", de hecho, ese mismo medio, más adelante menciona que: "de enero a junio del año pasado (2021), se captaron un millón 18 mil 560 pesos" por la entrada a los museos, posteriormente incrementando a 2 millones 588 mil 517 pesos", que como ya se refirió es "campo fértil para el lavado de dinero" (*Expansión*, 2015), por lo que no es descabellado pensar que o bien mediante un contador, o mediante el envío del dinero a un paraíso fiscal eso fue a parar a las manos del dueño de manera íntegra sin que se le retribuyera nada a la Secretaría de Administración Tributaria (SAT), o con un monto bastante menor. De hecho, la periodista Guadalupe Fuentes López en su artículo publicado el año pasado titulado "Miscelánea fiscal topa donativos de ONG's y aumenta los precios de pasaportes y museos", señala que:

los diputados de Morena argumentaron que era necesario poner un tope a las "sospechosas" donaciones millonarias que personas envían a las organizaciones, así como atacar los mecanismos más frecuentes de evasión fiscal a la que recurren los grandes contribuyentes. (*Sin embargo.mx*, 2021)

Por ende, se entiende que, desde un punto de vista económico, los museos no solo son un negocio, sino un campo fértil para que la gente pueda llevar a cabo evasión fiscal de una manera más sigilosa y sin tantos problemas.

En cuarto lugar, desde una perspectiva social, los museos representan poder. Según lo señala el propio ICOM, (2022) "los museos tienen el poder de transformar el mundo que nos rodea"; sin embargo, habría que cuestionarse desde dónde se está tomando ese discurso, y para qué se está tomando, ya que como sabemos muchos de los museos están construidas con piezas "producto del saqueo", donde "a partir de ese saqueo y su exhibición se consolidó un discurso sobre el cual se sostuvo un sistema social y político fundamentado en el colonialismo y el racismo, del cual todavía hoy existen consecuencias palpables." (*La Razón*, 2022) Para el caso del recinto mencionado en el artículo, el autor se refiere al Museo Británico, el cual es muy relevante, ya que fue formado a partir de la colección del médico Hans Sloane (1660-1753), que a su vez fue cónyuge de Elizabeth Langley, "hija del dueño de plantaciones de azúcar en Jamaica" (*La Razón*, 2022), y dónde entre sus "8 millones de pie-

zas" (*Clarín*, 2021) se pueden encontrar piezas como: un moái de la Isla de Pascua llevado en 1869, mármoles del Partenón conocidos como "los mármoles de Elgin", La Piedra de Rosetta, el tesoro de Oxus (metalurgia de oro y plata procedente de Tayikistán de entre 550 a.C. y 330 a.C.), la cabeza de bronce de Anahid, el manuscrito Sutra o la máscara de Tezcatlipoca, etc.

En quinto y último lugar, es justo mencionar que, históricamente, el museo ha sido un recinto con constantes conflictos, sobre todo el ya mencionado Museo Británico debido a distintos factores. Por una parte, la esclavitud, la cual fue un fenómeno común en las antiguas colonias inglesas, en África, donde "La guerra ha sido la base generadora de la esclavitud"; es decir, por cuanto hay esclavitud, hay guerra. (Iniesta, 2001, p. 150) E inclusive el propio recinto museal según Jaime Cerón posee un "conflicto simbólico y político que subyace al campo artístico [proveniente] del hecho de su continuo ejercicio de nombrar, valorar, clasificar y distinguir objetos o procesos como artísticos, da lugar a dinámicas sociales y culturales que movilizan relaciones de poder" (2011). Otro ejemplo del poder de estos, nos lo menciona el filósofo argentino Walter Mignolo, ya que para él "los museos son también documentos de la barbarie humana", y, que mejor ejemplo que las casas de subastas estadounidenses y francesas conocidas mundialmente por ventas de patrimonio ajeno, de los cuales, el sitio *Nexos* se expresa:

Son espacios que disfrutamos, de goce estético, de esparcimiento y de reflexión que, además, fomentan nuestra apropiación de eso que vemos montado en muros y vitrinas como un reflejo de quiénes somos. Vistos sólo de esa manera, pensaríamos que su trabajo es un esfuerzo loable que debemos apoyar y defender a toda costa; no se nos ocurriría cuestionar que sean cualquier cosa excepto entidades inocuas. Pero si se le ve de cerca, el museo es la institución que sostiene el orden occidental y, por lo tanto, colonial. (2021)

Sobre esto, Mignolo refiere que "la pregunta que debemos empezar a plantearnos es qué función han tenido los museos en el patrón colonial de poder" (*Nexos*, 2021), cosa que en parte ya se ha abordado en este ensayo, pero obviamente con un enfoque diverso.

En el ámbito laboral si bien el museo podría ser un campo ideal para trabajar, ya que el estar rodeado de objetos ha de ser interesante, muchas veces como bien nos referimos coloquialmente "No todo es lo que parece", ya que al menos la Universidad Veracruzana, en su artículo "Museos deben ser accesibles física e intelectualmente", Paul Capriotti refiere que estos carecen de un *branding*, es decir de la construcción de una marca, por lo que, si no hay mercado (público para el museo), no hay trabajo. De hecho, "El 85% de los directores/as de los museos tienen como principal preocupación que "el público vuelva a visitar sus museos" (Eve, 2020).

Por otro lado, el portal ya referido anteriormente (*evemuseografía*), menciona que, como cualquier

otro trabajo, el museo tiene problemas propios de este, que muchas veces podrían llegar a afectar al trabajador, siendo la mayoría de veces, imperceptible, pero de a poco resonando en este, por ejemplo: "la gestión"; ya que, aunque el museo sea de índole privado como el MUCAL (Museo del Calendario), o bien público, este como todo, requiere de diversos procesos, por ejemplo fondos, una organización, público, un discurso, mercado, subsidios gubernamentales (a veces), la investigación, conservación preventiva etc., y si no se cuenta con esto, evidentemente el museo difícilmente prosperará, o como lo refiere Isabel Bravo: "La gestión engloba la organización de los recursos necesarios para lograr los objetivos. Por un lado, los recursos financieros y por otro los humanos." (Bravo, 1995)

Y se puede dar un ejemplo de esto con lo documentado por el diario *El Español*, el cuál menciona:

Consuelo Císcar, exdirectora del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), está imputada por delitos de prevaricación, falsedad documental y malversación por comprar obras de arte con sobrecostes del 1.500%. Las diligencias aseguran que estas actuaciones redundan en un "claro lujo para terceros". Las actuaciones por las que se le imputan "habrían supuesto un evidente perjuicio a los fondos públicos con los que se gestiona este museo", según el auto de la juez Nuria Soler. (2016)

O bien, problemas como lo mencionan Iñaki Arrieta e Iñaki Díaz, quienes nos hablan acerca de los retos a los que un profesional deberá hacer frente al incorporarse a un museo local en el ámbito de la gestión, como que:

La formación museológica es cada vez más generalizada, sin embargo el mercado requiere, dichas prácticas sean garantizadas, eficaces u operativas", cosa que muy pocas veces ocurre, además "ninguno de los programas prepara para la multiplicidad de situaciones, retos o conflictos en los que se puede ver inmerso el futuro profesional. (2021)

Igualmente, el mismo Capriotti menciona que, para el museo, el ámbito laboral es complicado ya que, muchas veces estos recintos se ven obligados a pagar impuestos con el mismo dinero con el cual se liquidan los sueldos de los directores, el auditorio, etc., y peor aún, este menciona que: "Resulta que estamos pagando con nuestros impuestos unos espacios que no nos dan la posibilidad de acceder física ni intelectualmente; es una cuestión para pensar." (*Universo*, 2018)

3. Conclusiones

Después del análisis efectuado, se comprende que: por una parte, en la esfera económica los museos son, si no el sostén de muchos países, si les genera, como pudimos ver una gran derrama económica. Como se observó, los museos son parte importante y esencial del PIB de algunas naciones como en el caso de México, y ello hace imposible (para muchos privados) -o al menos no viable promover un

decrecimiento en el desarrollo de los museos y de su explotación como fuente de un discurso, ya que podría implicar una crisis de identidad para la nación.

Por otra parte, en la esfera económica si bien los museos, en cuanto a cifras macroeconómicas no representan para México tanto dinero como otros sectores. Son parte importante debido a que es parte de la construcción de una cultura, una cultura que tiene efectos económicos y esto puede contribuir al crecimiento y al desarrollo económico, o bien a todo lo contrario. En segundo lugar, debido a que los museos *per se* poseen un valor simbólico, estos contribuyen al bienestar de la sociedad, aprendizaje de las masas (normalmente desde las esferas del poder), a las cuales, como siempre desde el poder les es de utilidad para poder así ocultar acciones poco éticas como el lavado de activos, el robo de arte, o bien la falsificación, casi siempre a través de un paraíso fiscal.

Desde la psicología, como se pudo ver, el museo puede ser utilizado según lo quiera un tercero (gobierno, Slim, dueños privados etc.), por lo cual este puede ser utilizado como una forma de discurso adaptativa desde el dominador a los dominados, para poder así darle la función que este requiera como en el caso del Museo Británico.

Por otro lado, el museo, igual sirve para ejemplificar la movilización de las relaciones de poder a través de diversas formas y visiones, por ejemplo, viendo a los propietarios (Slim) o el Imperio Británico, así como los países europeos dueños de muchas obras de gran significado para Latinoamérica, que, para ellos es solo una forma de ver al país como un país "colonial".

Por último, el museo se podría ver como una forma modernizada de explotación, ya que son algunos de los recintos de más fácil acceso para las prácticas profesionales, o bien para el servicio social, un ejemplo de esto es el siguiente: "-ante la crisis- la filantropía mexicana ha desaparecido para salvar al Papalote. No aparece el Grupo Bimbo, ni Marinela, ni ADO para rescatar tan 'noble' proyecto de explotación laboral" (*La Izquierda Diario*, 2021) sobre la crisis que se vive en el Papalote Museo del Niño. Pero debido a que el museo es un recinto "elitista", muchas veces solamente te dicen "gracias por tu servicio", o, ni siquiera te permiten el acceso porque son de índole privado, y por ello se reservan el derecho de admisión, así como se excusan de sus responsabilidades fiscales con la premisa "no tenemos los suficientes fondos" a personas de alto poder económico, político y social (Carlos Slim, Andrés Blaisten, Eugenio López etc.), o pasa lo que en Papalote "Lo que obviamente no dicen es la terrible precarización laboral de la cual se ha valido el Museo para abaratar la mano de obra que contrata y así aumentar sus ganancias para cubrir los altos salarios de sus directivos." (*La Izquierda Diario*, 2021)

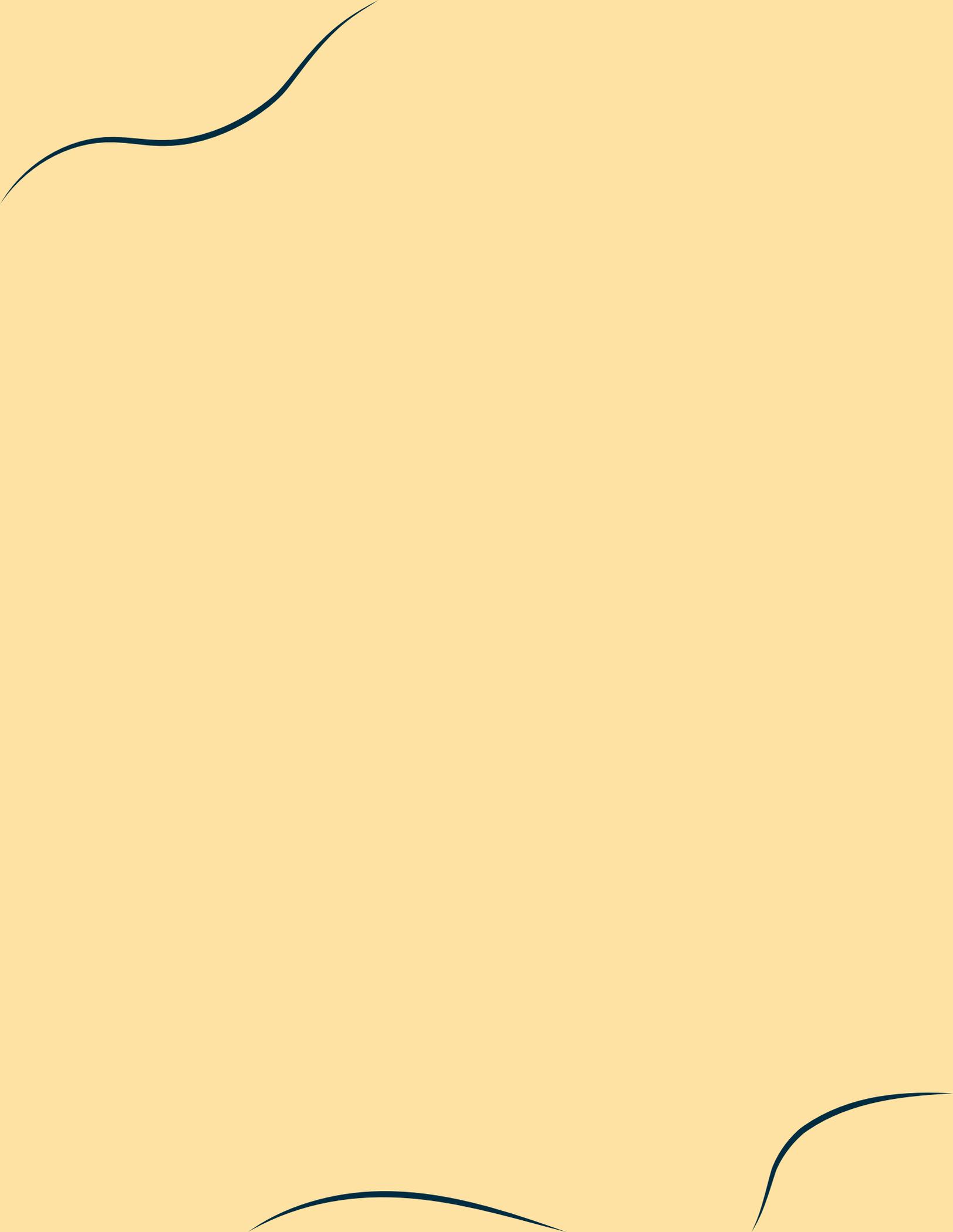
Referencias

- Arrieta Urtizberea, I. y Díaz Balerdi, I. (Eds.) (2021). Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión / Patrimoine et musées locaux : clés de gestion. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (29). ISBN: 978-84-88429-44-5. Recurso en línea.
- BBC News Mundo*. (8 de diciembre de 2017). Los 5 multimillonarios con las mayores colecciones de arte de América Latina. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42255555>
- BBC News Mundo*. (5 de octubre de 2021). Pandora Papers: qué son los paraísos fiscales y cuándo es ilegal usarlos. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-58794908>
- Breve Historia de los Museos*. (2022, 4 mayo). EVE Museos e Innovación. <https://evemuseografia.com/2015/11/30/breve-historia-de-los-museos/>
- Cerón, J. (21 de diciembre de 2011). El museo como representación de los conflictos culturales. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/3544>
- Clarín.com*. (25 de marzo de 2021). El Museo Británico, en jaque por los reclamos de los países que piden que les devuelvan sus reliquias robadas. *Clarín*. https://www.clarin.com/internacional/museo-britanico-jaque-reclamos-paises-piden-devuelvan-reliquias-robadas_0_7OdVPhPjr.html
- Duncan, V. (11 de junio de 2021). La deuda colonial de los museos Una conversación con Walter Mignolo y Francisco Carballo. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/la-deuda-colonial-de-los-museos-una-conversacion-con-walter-mignolo-y-francisco-carballo/>
- Duncan, V. (14 de mayo de 2022). El poder de los museos. *La Razón*. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/museos-482537>
- El Economista*. (12 de septiembre de 2022). Slim y socios son dueños del 15% de la BMV. <https://www.economista.com.mx/mercados/Slim-y-socios-son-duenos-del-15-de-la-BMV-20220911-0058.html>
- EVE Museos e Innovación* (21 de julio de 2020). Museos y Su Actual Supervivencia. <https://evemuseografia.com/2020/07/20/museos-y-su-actual-supervivencia/>
- (25 de enero de 2019). Museos: Principales Riesgos, Desafíos y Factores de Éxito. <https://evemuseografia.com/2018/07/06/museos-principales-riesgos-desafios-y-factores-de-exito/>
- Excelsior*. (17 de mayo de 2019) México, el segundo país de Latinoamérica con más museos. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/mexico-el-segundo-pais-de-latinoamerica-con-mas-museos/1313606>
- Expansión*. (11 de mayo de 2015). Mercado del arte, paraíso para la evasión fiscal. <https://expansion.mx/negocios/2015/05/11/mercado-del-arte-paraíso-para-la-evasion-fiscal>

- González, P. (22 de abril de 2020). ¿Qué es el duty free y cómo aprovecharlo en nuestros viajes? *Público* [Viajes]. <https://www.publico.es/viajes/que-es-el-duty-free-y-como-aprovecharlo-en-nuestros-viajes/>
- ICOM España. (2022). Definición de museo. <https://www.icom-ce.org/definicion-de-museo/>
- Infobae. (11 de junio de 2019). Los museos secretos donde los ricos esconden obras de arte para no pagar impuestos. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/06/11/los-museos-secretos-donde-los-ricos-esconden-obras-de-arte-para-no-pagar-impuestos/>
- (1 de septiembre de 2022). Por cuántos millones superan las tres personas más ricas del mundo a los tres mexicanos más ricos. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/09/01/por-cuantos-millones-superan-las-tres-personas-mas-ricas-del-mundo-a-los-tres-mexicanos-mas-ricos/>
- Iniesta, F. (2001). *El planeta negro. Aproximación histórica a las culturas africanas*. España. La Catarata.
- International Council of Museums. (25 de enero de 2022). Día Internacional de los Museos: El poder de los museos. <https://icom.museum/es/news/dia-internacional-de-los-museos-el-poder-de-los-museos/>
- Juega, I. B. (1995). La organización y gestión de Museos. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=50959>
- Montero, I. Q. T. D. (26 de enero de 2021). Papalote Museo del Niño en quiebra, ruina filantrópica y precarización laboral. *La Izquierda Diario - Red internacional*. <https://www.laizquierdadiario.mx/Papalote-Museo-del-Nino-en-quiebra-ruina-filantropica-y-precarizacion-laboral>
- Prieto, E. (23 de octubre de 2019). Museos, ¿diplomacia, exceso, trampa o solución política? *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/10/23/5da99c5721efa-036608b465b.html>
- Puebla, S. E. Z. J. |. de. (2022, 4 agosto). Museos de Puebla: ¿qué recinto genera más ingresos? *El Sol de Puebla*. <https://www.elsoldepuebla.com.mx/finanzas/museos-de-puebla-que-recinto-genera-mas-ingresos-8687941.html>
- Real Academia de la Lengua Española. (2010). Diccionario esencial de la lengua española RAE - ASALE. <https://www.rae.es/desen/pol%C3%ADtica>
- Riaño, P. H. (14 de diciembre de 2017). El arte manchado por la corrupción enriquece el museo. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/arte/20161208/176732967_0.html
- SinEmbargo MX. (20 de octubre de 2021) Miscelánea fiscal topa donativos de ONGs y aumenta los precios de pasaportes y museos. <https://www.sinembargo.mx/19-10-2021/4043268>
- Universo - Sistema de noticias de la UV. (20 de mayo de 2018). Museos deben ser accesibles física e

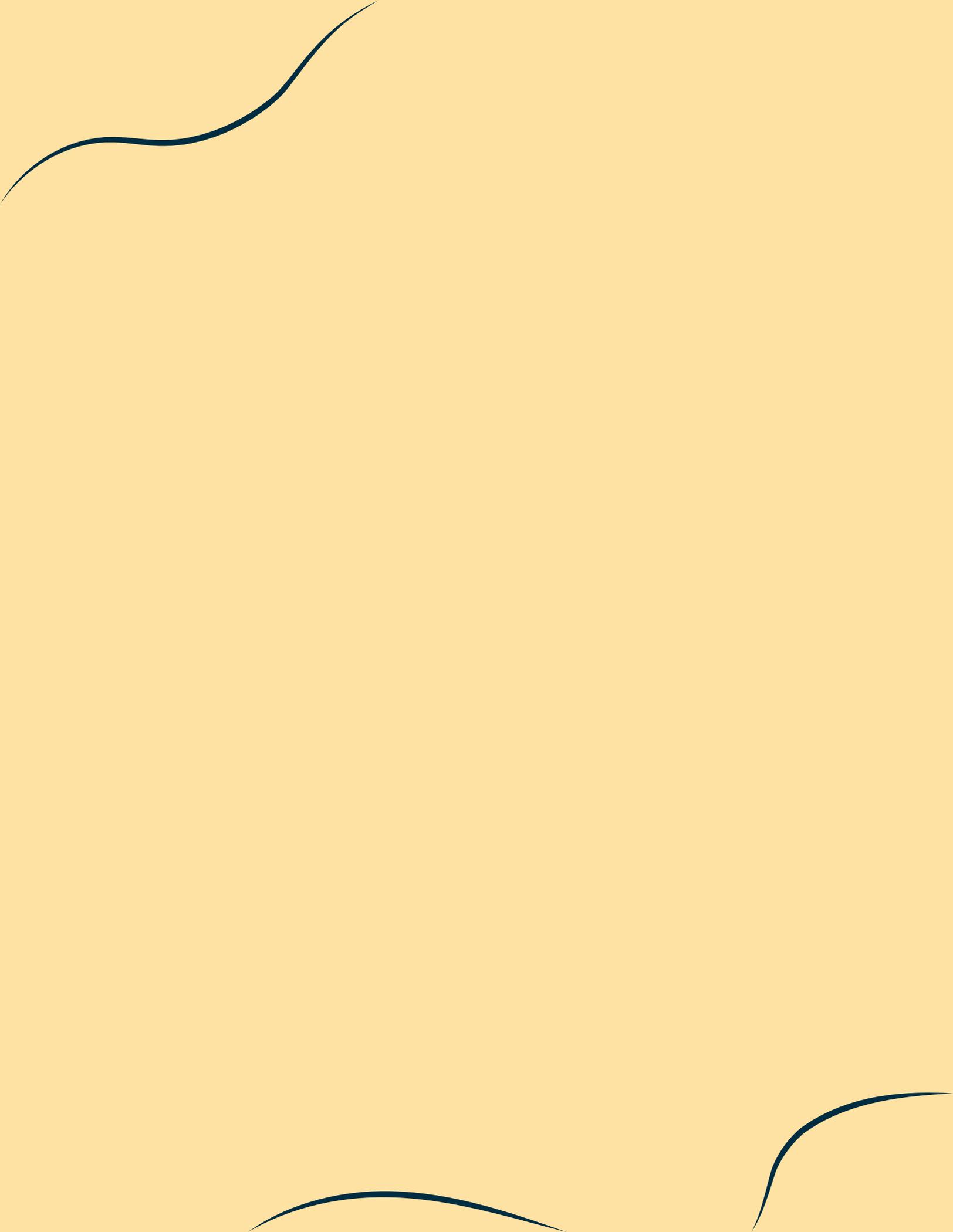
intelectualmente: Paul Capriotti. <https://www.uv.mx/prensa/entrevista/museos-deben-ser-accesibles-fisica-e-intelectualmente-paul-capriotti/>

Vergara, R. (17 de diciembre de 2015). La Casa Blanca de Peña será el museo de la corrupción: AMLO. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2015/12/17/la-casa-blanca-de-pena-sera-el-museo-de-la-corrupcion-amlo-156594.html>



RESEÑA





LA CELDA MÁGICA: RELATOS SOBRE LOS ORÍGENES DE QUINTANA ROO

Hernán Medina Ceceña
Universidad Autónoma de Guadalajara

Medina Ceceña, H. (2022). *La celda mágica: Relatos sobre los orígenes de Quintana Roo*. Edición Kindle.

Género: Narrativa / Fantasía / Realismo / Relatos históricos / Cuentos mexicanos

La celda mágica contiene nueve relatos breves de ficción histórica, cuyos hechos suceden en torno a la Guerra de castas de Yucatán; conflicto bélico entre los yucatecos mayas y descendientes de españoles. Algunos estudiosos del tema han llamado a tal conflicto “la rebelión indígena más exitosa del continente americano”, pues no hubo otra que se prolongara durante tantos años y tuviera tantas repercusiones: fue una guerra de más de cincuenta años que derivó en la conformación de la frontera sur del país y la división de la península de Yucatán, al crear el estado de Quintana Roo en el territorio bastión de los mayas insurrectos: la selva oriental yucateca.

Dicho conflicto hunde sus raíces en el pasado colonial de México y llega hasta fechas muy recientes. Fue hasta 1902, después de la toma de Chan Santa Cruz por el general Ignacio Bravo, cuando se decretó la creación del territorio federal de Quintana Roo, en el área selvática donde se concentraron los mayas insurrectos, rica en recursos naturales como la madera y el chicle. El gobierno de Porfirio Díaz pretendía con eso, por un lado, quitar el derecho de explotación de esos territorios a los yucatecos blancos y otorgarlo a la federación, y por otro, apaciguar a los mayas bravos, quienes aborrecían el control de los yucatecos blancos, para poder establecer acuerdos con los últimos sobre dicha explotación. Finalmente, dada la gran resistencia maya a las ambiciones de los invasores – europeos y criollos–, Quintana Roo sería declarado como estado hasta el año 1974, por lo cual hoy es, junto con Baja California Sur, la entidad federativa más joven de la república mexicana.

La celda mágica es una antología de cuentos que abarca un amplio período histórico: va del pasado colonial de la península yucateca a la explotación de los recursos naturales de la selva oriental de la misma, a principios del siglo XX. Cada cuento narra una historia distinta, ubicada en un momento

cronológico también distinto; y aunque algunos relatos tienen una estructura lineal, la estructura del conjunto no lo es. El conjunto rompe el orden cronológico y sigue uno, digamos, más subjetivo. Y es la selva misma uno de los principales personajes.

En los relatos, no se hacen referencias directas a las fechas donde los hechos suceden, dejando que sean éstos los que hablen de su época por sí mismos; también dejando espacio al lector para imaginar o detectar esa, y otras cosas. Aunque son cuentos realistas, al ser narrados desde la naturalidad de las cosmovisiones tanto mayas como españolas (y de herencia occidental) de su tiempo, muchas circunstancias parecerán al lector actual fantásticas. Puede decirse que los cuentos son realistas a la manera en que Cortázar entendía el realismo: una amalgama de hechos reales y fantásticos. Al narrarlos, y estructurarlos de tal manera, se busca una apertura a diversas lecturas que —sin ser narradas explícitamente— hablen de realidades pasadas que han permeado la actual, tanto en la península de Yucatán, como, por extensión, en México y el resto de Latinoamérica.

En este libro, el autor ha captado el fascinante contexto histórico mencionado. En él se encuentran excursiones del ejército y rebeliones de mesías indígenas; tradiciones culturales como el banquete de las ánimas y transformaciones tecnológicas de la modernidad; sangrientas riñas en campamentos de chicleros y el frágil amor de una familia de la época porfiriana; apariciones de maliciosos demonios parleros y el brutal proceso inquisitorial de los españoles; entre otros elementos.

Sin duda, *La celda mágica* es un libro de relatos que disfrutará si le gusta la historia, la fantasía, la cosmovisión maya y la siempre atrapante cuentística latinoamericana. Además, esta antología contiene un enriquecedor glosario de términos regionales, así como bellas ilustraciones realizadas por el propio autor, en suma, deleitables.

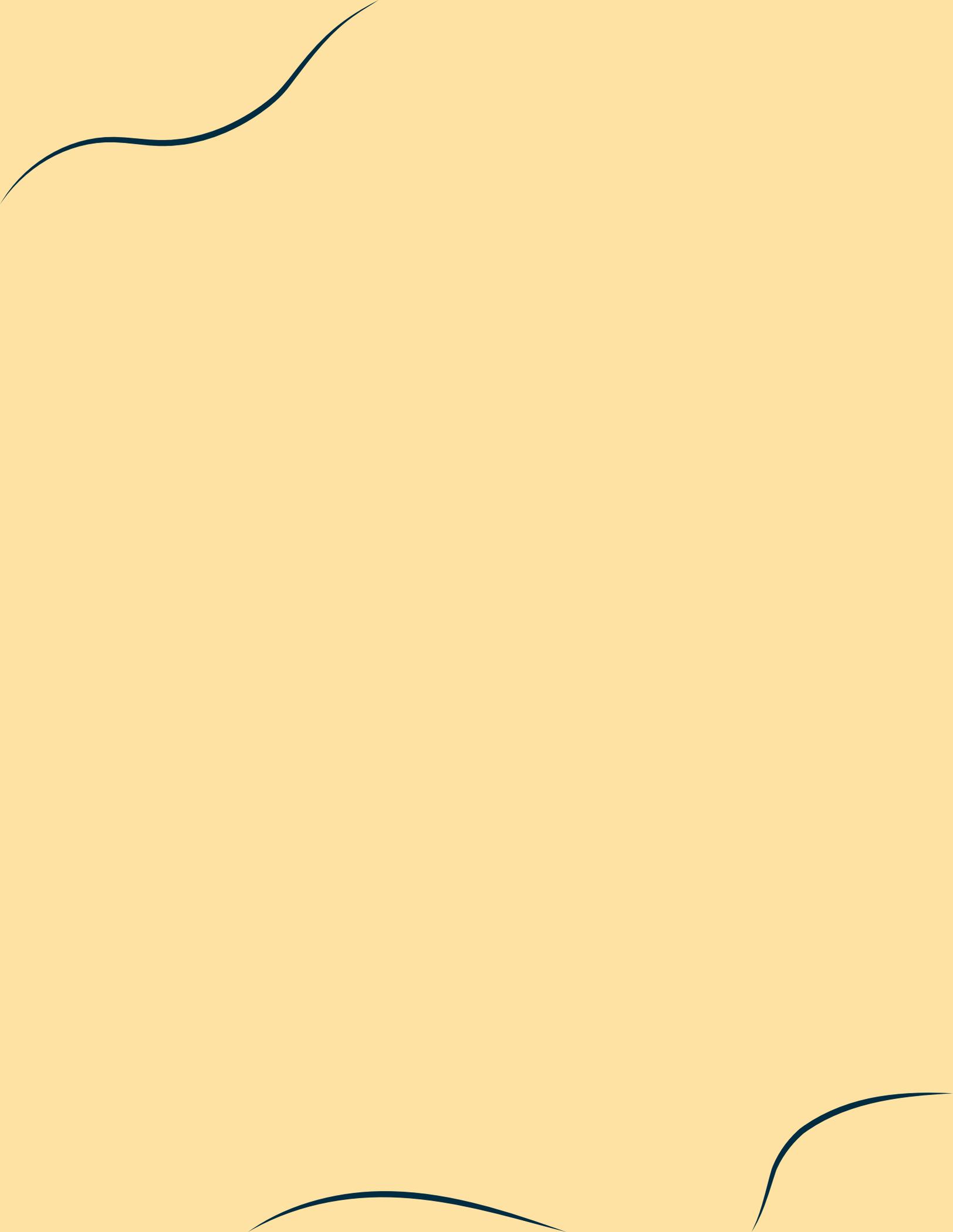


Hernán Medina Ceceña

LA CELDA MÁGICA

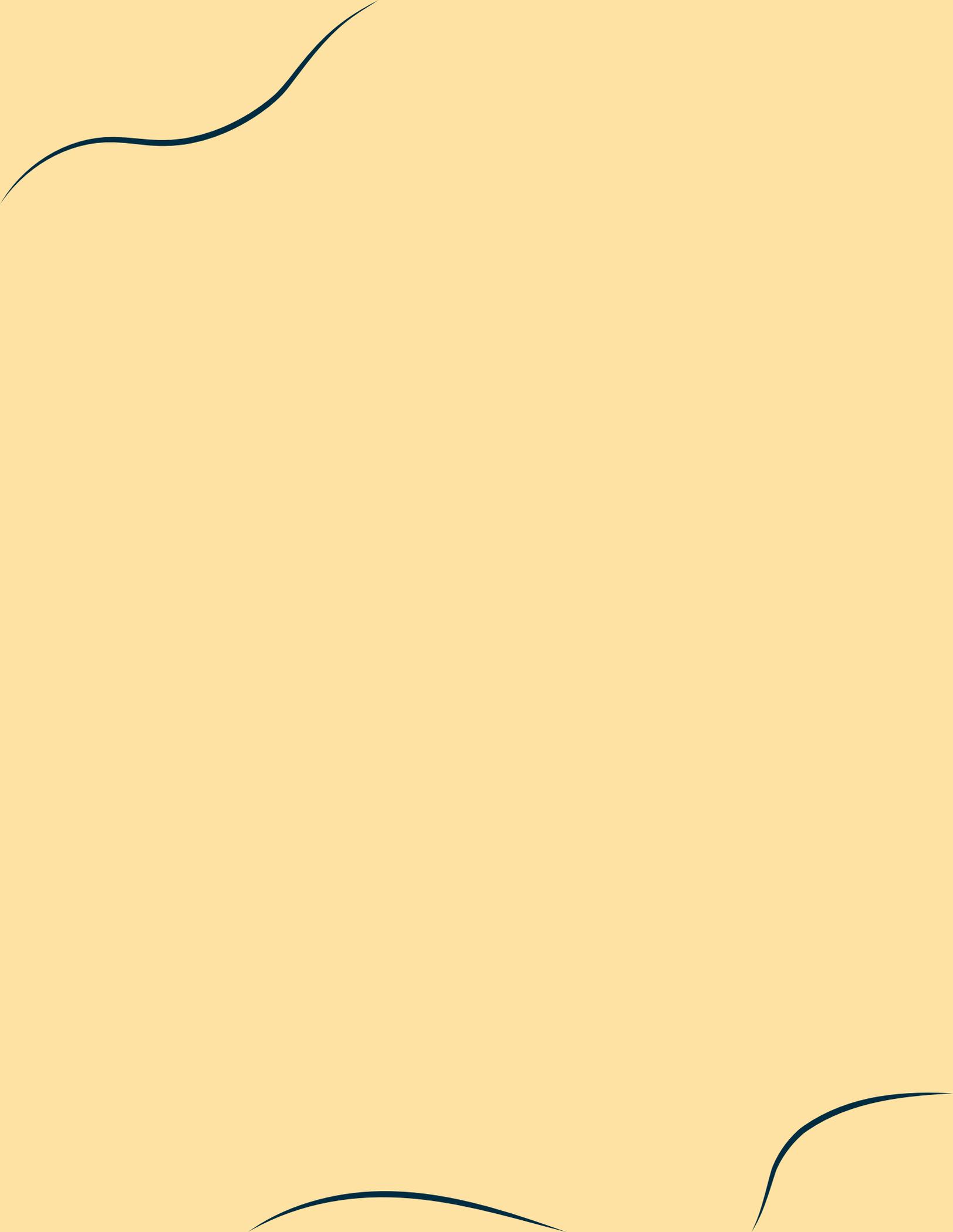
*Relatos sobre los orígenes
de Quintana Roo*

CUENTOS
ILUSTRADOS



CREACIÓN

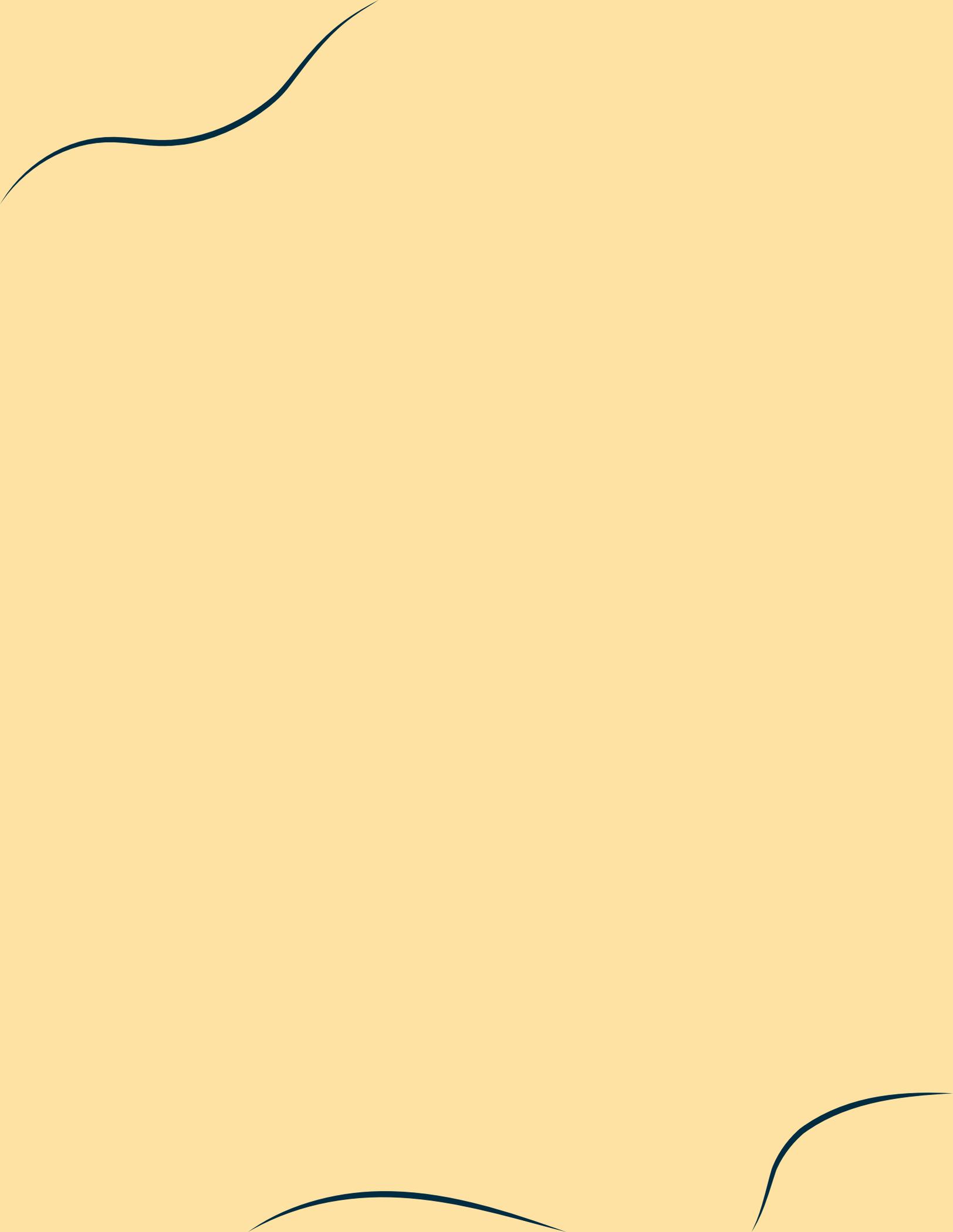




EL MAR ME LLAMA

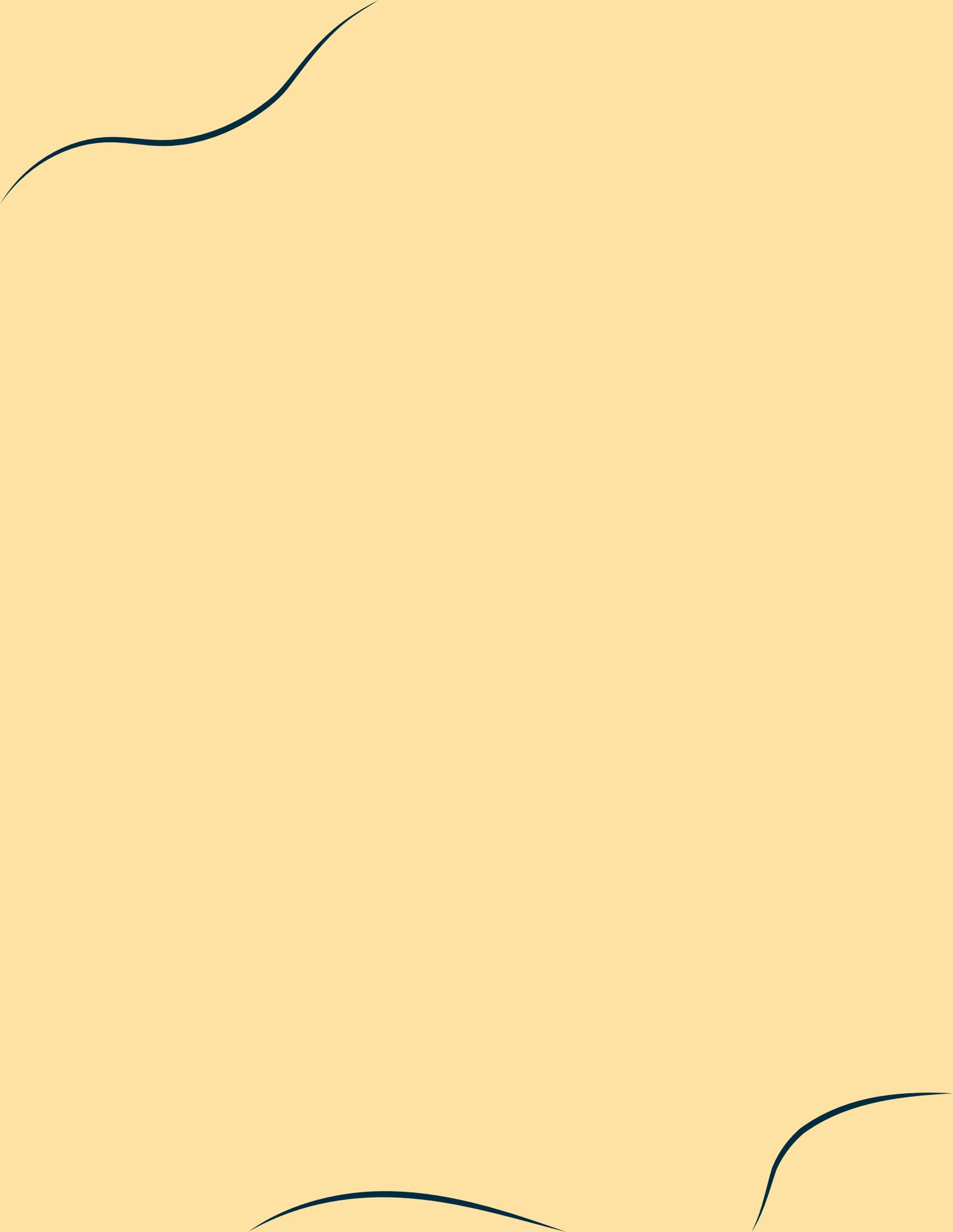
María Paula González Ojeda
Universidad Autónoma de Yucatán

Caminando en la orilla del mar, sintiendo la arena bajo los pies, escuchando cómo las olas chocan con las piedras, sintiendo la brisa sobre las mejillas y los hombros, el mar me llama a navegarlo y explorarlo, de pronto, en lugar del mar, se escuchan quejidos; incomodidad entre las piernas, dolor en el alma, cuerpo violentado, gritos ahogados por una mano que cubre casi toda mi cara, no dejo de forcejear, no me puedo soltar, no dejo de escuchar "quieta, que te va a gustar", y yo sólo quiero escuchar el mar y sentir la arena bajo los pies, pero ahora eso se siente lejano, me han quebrado y no sé si pueda remediarlo. Calor, los movimientos se vuelven más bruscos, cierro con fuerza los ojos y aprieto los dientes, el gran cuerpo se despega de mí, donde había incomodidad, ahora hay ardor, escucho la hebilla de su cinturón tintinear, mis ojos permanecen cerrados, lo escucho acomodarse la ropa y murmurar "tómame algo, (por)que te he llenado". Silencio, llanto, sollozos y de pronto, al fondo escucho el mar, me vuelve a llamar. Levanto los pedazos de mi alma, o al menos los que pude encontrar. Me encuentro frente al mar de nuevo, remojo los pies en el agua que ahora está fría, me siento hipnotizada por su ir y venir, tan bello y hermoso; ahora la frialdad de sus olas masajea mis piernas, sigo avanzando y lo siento en mi estómago, no me doy cuenta en qué momento, pero ahora me acaricia los hombros. El mar me llama a navegarlo, a explorarlo, a formar parte de él y no me puedo negar, me sumerjo y me dejo llevar. El mar me llevará a la parte más recóndita del mundo, a un lugar donde pueda descansar.



NORMAS EDITORIALES





NORMAS EDITORIALES

La *Revista Yucateca de Estudios Literarios*, editada por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, es una publicación especializada en el área de las humanidades que privilegia las aportaciones en las disciplinas de la Literatura, la Filosofía y la Lingüística. Se interesa por las interpretaciones y el análisis de los discursos socioculturales de todas las épocas y de todas las regiones.

La revista incluye artículos producto de investigación, notas críticas, ediciones críticas y reseñas. Todos los materiales propuestos a esta *Revista Yucateca de Estudios Literarios* son sometidos a dictamen por dos especialistas anónimos. El resultado final de la evaluación será notificado al autor en un plazo de sesenta días hábiles a partir de la fecha de recepción de la obra. En el caso de los artículos, el autor deberá incluir, en español y en inglés, un resumen de 60 a 100 palabras y entre 4 y 6 palabras clave, así como la traducción a la lengua inglesa del título del trabajo. Un autor no puede colaborar en dos números consecutivos. Los evaluadores tampoco dictaminan trabajos para dos números consecutivos.

Criterios generales:

- Artículos: entre 15 y 30 cuartillas.
- Notas críticas: entre 6 y 14 cuartillas.
- Ediciones críticas de obras no mayores de 25 cuartillas.
- Reseñas: entre 2 y 6 cuartillas. Debe incluir al inicio del texto la ficha bibliográfica del texto reseñado. En archivo aparte enviar la carátula del libro reseñado en formato JPG con resolución de 300 ppp a color.
- Tipografía: Times New Roman 12 puntos, interlineado sencillo. Sangría de 0.5 cm.

No se utiliza separación interparrafal. Los números romanos y las siglas se escriben con versalitas, cuyo tamaño equivaldrá a fuente 11 para cuerpo del texto, nueve para párrafo sangrado y 8 para notas al pie, o pies de imágenes. Los acrónimos se escriben con inicial mayúscula y las demás en minúsculas. Para destacar conceptos se usa cursivas.

Las notas explicativas deben escribirse al pie de la página, con fuente tamaño 9, y estar numeradas. Al final de la colaboración aparecerá la sección de Bibliografía citada.

Las citas de cuatro o menos líneas se escriben en el cuerpo del texto entre comillas, a partir de cinco líneas, en párrafo sangrado, con letra de 10 puntos, precedidas de dos puntos, separadas del cuerpo del texto. A cualquier cita sigue su referencia (apellido del autor, año de la edición: número de página). Todas las obras mencionadas deben ser referidas en el cuerpo de texto y en la bibliografía final. No se utilizan locuciones latinas.

Los cuadros y tablas son enviados tanto en el cuerpo del texto (mismo que puede estar en Word o en ODT), como en archivo aparte, con formato de PDF (esto por si se deformaran los cuadros y las tablas durante el proceso de edición, tuviéramos la versión original). Planos, dibujos y fotografías, son enviados en formato JPG con una resolución a partir de 300 ppp.

Las imágenes, planos y fotos, llevan al pie de sí mismos su referencia en fuente tamaño 9 con negritas y centrada. Si tiene título el pie de imagen abarcará dos líneas, una para él otra para la referencia. Van separadas del texto anterior por una línea vacía, y del texto consecutivo por dos.

Para las ediciones críticas, las notas originales de la obra irán tal como en esta aparezcan; las introducidas por el editor estarán marcadas con números romanos.

Las transcripciones de las obras (para el caso de las ediciones críticas) se realizan en fuente Arial de 11 puntos.

Bibliografía

Para el formato de citación como de referencias, la revista se apega al formato de las *Normas APA 7º edición*, como se presenta en los siguientes ejemplos:

Formato para ficha de libro completo

Apellido(s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título del libro*. Lugar de edición. Editorial. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor, año de la primera edición].

Ejemplo:

Cocom Pech, J. (2001). *Secretos del abuelo*. México. Universidad Autónoma de México.

Para citar dos obras de un mismo autor

Apellido(s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título del libro*. Lugar de edición. Editorial. (formato para fichas de libro completo) [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

--- (año). *Título del libro*. Lugar de edición. Editorial. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición]. (Se ordena de la edición más antigua a la más reciente).

Ejemplo:

Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. México. Editorial RM.

--- (2006). *El llano en llamas*. México. Editorial RM.

Formato para capítulo en un libro

Apellido(s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. En Apellido(s), Inicial del nombre(s). (editor/director/coordinador). *Título del libro*. Lugar de edición. Editorial,

página de inicio-página de término. [Traducción: Nombre(s) Apellido(s) del traductor; año de la primera edición].

Ejemplo:

Martí, J. (2008). Carta de Nueva York. En Pedraza, G. (directora). *Grandes crónicas periodísticas*. Argentina. Editorial Comunicarte, 44-51.

Formato para ficha de artículo en revista

Apellido (s) del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). Título del artículo específico. *Título de la Revista, Volumen*(número de la revista), número de página inicio – numero de pagina fin. (en caso de ser un recursi en línea y contar con doi se agrega; si no, se añade el enlace de donde se recupera).

Ejemplo:

García Loaeza, P. (2021). Dasein y desengaño en El Zarco, Los de abajo y Pedro Páramo. *Literatura Mexicana*, 32(1), 97-119. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.32.1.2021.1173>

Formato para sitios web

Apellido (s) del autor, Inicial del nombre. (Fecha de publicación, lo más precisa posible). *Título del artículo de la página web*. Nombre del sitio web. <https://url.com>

Ejemplo:

Sánchez, C. (5 de febrero de 2020). *¿Cómo citar una Página Web?* Normas APA actualizadas (7° Edición). <https://normas-apa.org/referencias/citar-pagina-web/>

El autor enviará una síntesis curricular que incluya:

Nombre completo. Grado académico por la institución donde lo obtuvo. Adscripción institucional actual, país. Publicaciones recientes (máximo tres); correo electrónico.

Estructura del nombre del archivo

Al enviarse el trabajo a revisión, el autor de dicha colaboración deberá enviar su archivo nombrado de la siguiente forma:

RYEL_apellido1_nombre_titulo_de_colaboración (sin nexos)

Ejemplo:

RYEL_Cortés_Rocío_imagen_mujer_novela_histórica_Justo_Sierra_O'Reilly

