

CAZA MOSCAS

REVISTA FILOSÓFICA Y LITERARIA

Año 12 / Nº. 13 / ISSN Virtual 2500-610X





Editada y diagramada por lxs estudiantes del semillero de Edición, archivo y cultura digital de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Caldas

Cazamoscas	Manizales - Colombia	Año 12	Nº. 13	pp. 133	Julio - Diciembre	2022	ISSN Virtual 2500 - 610X
------------	----------------------	--------	--------	---------	-------------------	------	--------------------------





Ana María López Maestri
Mateo Martínez Montero
Juan Camilo Montenegro Buriticá
Mayra Alejandra Mora Corredor
Mateo Ospina Patiño
Jacobo Rivera Tejada
Juan Pablo Rodríguez Urriago
Luis Fernando Salazar Arias
Mateo Salazar Sánchez

Traducciones

Aoife Itziar Bernal M^cGee

Dirección creativa

Carlos Manuel Imbol Álvarez

Comité de diseño

Laura María García Vásquez
Carlos Manuel Imbol Álvarez
Santiago Orozco Rivera

Ilustraciones

Carlos Manuel Imbol Álvarez
Santiago Orozco Rivera

ISSN en papel: 1909-6704

ISSN virtual: 2500-610X

Año 12 N° 13 enero-diciembre 2021

Editada por

Programas de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía
Facultad de Artes y Humanidades
Semillero de Edición, Archivo y Cultura digital.
Universidad de Caldas
Manizales - Colombia

Coordinador de semillero de investigación

Nicolás Duque Buitrago

Dirección y edición

Aoife Itziar Bernal M^cGee

Comité editorial

Mariana Aguirre Martínez
Camila Arango Hoyos
Daniela Giraldo Hernández
Daniel Giraldo Orozco
Daniela Hernández Buriticá

Correspondencia e información de la Revista

Cazamoscas

Programas de Filosofía y Letras
Universidad de Caldas - Sede Palogrande
Carrera 23 #58-65, Manizales - Colombia
Apartado Aéreo 275
Teléfono: (+6) 8862720 Ext. 21151
Fax: (+6) 8862720 Ext. 21151
revistacazamoscas@ucaldas.edu.co
revistacazamoscas.com
<https://issuu.com/revistacazamoscas>
Facebook e Instagram: Revistacazamoscas

Venta

Universidad de Caldas
Librería Universidad de Caldas
Sede Palogrande, primer piso
Teléfono: (+6) 8781500 Ext. 21150
libreriauniversitaria@ucaldas.edu.co

PRESENTACIÓN 8

ZONA ARTICULAR

Antígona: frente al país político y el país nacional de Jorge Eliécer Gaitán

16

El cómic y el arte abstracto como exigencias reflexivas en el sentido artístico actual

26

El debate en torno al reduccionismo y antireduccionismo de la justificación en la epistemología del testimonio

38



Sedimentos literarios

Ojalá

86

Inocencia

94

Sensaciones líquidas

96

Aire o muerte

102

In-modestia

104

Reconstrucción

106



ESPANTAMOSCAS

El encuentro entre los cuerpos y luces de bengala: Seda (1996) de Alessandro Baricco

52

Simón Bolívar, Lucas Ochoa, Fernando González y yo

62

Whitman camina acompañado con Jesús y con la muerte: reflexiones sobre el Yo en algunos poemas de Hojas de hierbas (1969)

74



TRADUCCIONES

La voluntad de creer 110

TREMENTINA PARA MOSCAS

La histeria como enfermedad del conocimiento femenino: el caso de *El empapelado amarillo* (1892) de Charlotte Perkins Gilman

116

Presentac

«Lo que cuenta en una vida humana no son los sucesos que la dominan a través de los años —o incluso de los meses— o incluso de los días. Es el modo en que se encadena cada minuto con el siguiente, y lo que le cuesta a cada cual, en su cuerpo, en su corazón, en su alma —y por encima de todo, en el ejercicio de su facultad de atención— para efectuar minuto por minuto este encadenamiento» (Simone Weil, *Ensayos sobre la condición obrera*, 1962).

Queridas lectoras,

La importancia de la vida radica en el minuto a minuto y parece que se nos está olvidado, debido al afán. A continuación, les presento el décimo tercer número de la *Revista Cazamoscas* para que, de esta manera, ustedes puedan disponerse a disfrutar una lectura que les permitirá olvidarse, aunque sea por un momento, del ritmo tan apresurado que llevamos. Como es costumbre, se trata de una colección de contribuciones que puede ser leída sin un orden establecido, las invito a ir y volver entre los relatos y poemas cuando quieran tomarse un descanso; a releer los artículos —filosóficos y literarios— cuando estén por empezar una jornada pesada para entretejer la mente por un rato; a revisar las palabras traducidas de Cioran cuando quieran terminar un día pesado; y a opinar sobre edición cuando estén hartas del mundo. Me dispondré a contarles un poco sobre cada escrito para que puedan afianzar sus decisiones e ir en búsqueda del texto óptimo para el momento de lectura.

Un fragmento de *La mosca* (2006) da inicio a la *Zona articular*, sección que está compuesta por tres artículos filosóficos de temas actuales y representativos de la filosofía, pero variados entre ellos, estos son: la política, la estética y la epistemología. Comienza con *Antígona: frente al 'país político' y el 'país nacional'* de Jorge Eliécer Gaitán, un escrito de Óscar Mauricio Becerra Bernal en el que se estudia el discurso de Gaitán a la luz de conceptos como *ley*

ión

natural y *ley positiva*, abordados por Sófocles en la personificación de Antígona. Esta es una reflexión que da cuenta de la vigencia de los textos clásicos y la forma similar en la que continúa funcionando la política. Se encuentra en este escrito una lectura relevante para Colombia, sin importar el momento en el que se lea.

Continúa *El cómic y el arte abstracto como exigencias reflexivas en el sentido artístico actual*, artículo en el que Jimmy Esteban Moreno Rojas le da respuesta a la pregunta-problema de la exdirectora de *Cazamoscas*, Daniela Mesa, sobre si el cómic puede ser arte (2014). Para responder este interrogante, Moreno-Rojas hace uso de la ontología y analiza si «cualquier cosa pueda ser arte»; al tiempo que dialoga con la tesis de Arthur Danto (1999, 2005) sobre *el fin del arte* y los postulados de Władysław Tatarkiewicz (1987) sobre la idea del arte. Se trata de un texto en el que se presentan los postulados teóricos, pero no se pierde de vista la postura de quien se encuentra respondiendo el interrogante.

Finalmente, Felipe Alejandro Álvarez Osorio nos permite leer sus reflexiones en *El debate en torno al reduccionismo y antireduccionismo de la justificación en la epistemología del testimonio*, artículo en el que se da cuenta de los debates modernos-tempranos —con David Hume (2001) y Thomas Reid (1823)— y contemporáneos —con Axel Gelfert (2014), Sanford Goldberg (2016) y Jennifer Lackey (2006)— sobre las preguntas ¿estamos justificados en creerle a otro agente epistémico?, y ¿podemos depender de la palabra de otro agente epistémico para adquirir justificación o conocimiento? Con estos interrogantes dilucida las características de la postura reduccionista y antireduccionista, en ambos momentos históricos, e insta a un estudio riguroso de la epistemología del testimonio.

Acto seguido, una alusión a *Historias de Cronopios y de Famas* (1962) marca el inicio de *Espantamoscas*, sección compuesta por tres artículos literarios. El primero es *El encuentro entre los cuerpos y luces de bengala: 'Seda' (1996) de Alessandro Baricco*, texto que le da sentido a la portada de este número. En él, Natalia Martínez Calderón evalúa dos aspectos —la exotización y erotización de la mujer oriental— bajo los parámetros de un tercero —las novelas orientalistas— para definir el papel que tienen en una escritura como la de la novela *Seda* (Baricco, 1966). Se trata de un artículo dotado de sensibilidad y de un cuestionamiento permanente sobre cómo funciona el contacto que tenemos con las otras.

Luego, van a encontrar *Simón Bolívar, Lucas Ochoa, Fernando González y yo* de Andrés Isaza Giraldo. Un escrito en el que se revisa la cualidad de ensayo que tiene el escrito *Mi Simón Bolívar* de Fernando González (2015), al tiempo que se replica la polifonía tan característica de este autor envigadeño. Leer este artículo representa la aceptación del juego para identificar quién habla, quién nos habla y cómo aplica el *método emocional*. Además, es una invitación a buscar las respuestas de estos interrogantes por medio de la película que Isaza-Giraldo produjo sobre el escritor y filósofo trabajado en esta contribución.

Esta sección cierra con un escrito de Johny Andrés Martínez Cano. En *Whitman camina acompañado con Jesús y con la muerte: reflexiones sobre el Yo en algunos poemas de 'Hojas de hierbas' (1969)*, se estudia el yo poético de Walt Whitman, uno de los personajes más importantes del verso libre, y se reconstruyen los argumentos para mostrar cómo el «yo» de *Hojas de hierbas* (1969) puede tanto acercarse a lo profético y preocuparse por el dolor y sufrimiento de todos los seres humanos, como reconciliarse con la muerte y hacer consciencia de la soledad, para entenderla como un

elemento inherente a la existencia y, por lo tanto, a la poética.

Los *Sedimentos literarios* de este número están introducidos por una cita de *El criterio de las moscas* (2012) y se encuentran compuestos por cuatro relatos, dos poemas y una selección de poemas de temática relacionada. *Ojalá* de Luis Fernando Vélez Osorio da inicio a esta sección, se trata de un escrito que habla de la sensibilidad y la entrega de una mujer para recibir el dolor de las demás personas. En una poética alusión a su madre, Vélez-Osorio nos recuerda el siamés que trae consigo el nacer, a saber, el sufrir; y nos lleva a pensar en aquellas personas que, con su habitar por el mundo, suavizan la existencia de las otras al liberarlas de su dolor y tomarlo como propio.

Sigue la contribución de Carlos Ancizar Salazar Ríos, a la cual no le hace falta título para manifestar el agobio que puede sentir una persona a la hora de sentarse a escribir y la multiplicidad de situaciones que puede desencadenar su deseo de ser publicado. Este cuento, que podríamos titular *El reloj destinado al fracaso* —para seguir la indicación de Pablo, el protagonista—, propone una óptica íntima, realista y cruda de lo que implica escribir por encargo para alguien, cuando solo el alcohol sirve de musa para hacer salir las palabras y las ansias que llega a sentir una escritora, o cualquier persona, por encontrar un ser o una situación que sea capaz de poner el punto final a esa historia, a la que narra el desasosiego humano.

Luego, Pablo Carreño Uribe nos conduce a pensar en las nubes con *Inocencia*, un cuento que surge del propósito de atrapar una nube para, posteriormente, morderla. En voz de un protagonista anónimo, el autor cuenta las formas que tienen los algodones esponjosos que adornan el cielo y lo fácil que sería la tarea de alcanzarlas si tan solo los humanos o hasta los perros emprendieran

tal hazaña. Sin embargo, con el desarrollo de la historia nos daremos cuenta de que, únicamente, algunas personas están hechas para cumplir este empedernido fin.

Sensaciones líquidas concluye la subsección de relatos. Rafael Eduardo Ruiz Vergara nos ofrece una historia angustiante y aterradora sobre una sustancia oscura que empieza a atormentar la vida de un hombre. Este cuento nos conduce, cada vez más, a un estado de preocupación que nos pedirá llegar hasta el final del relato para saber qué es lo que ocurre, descubrir la causa de este mal y la razón por la que el sujeto se comporta de esa manera. Además, nos permitirá saber la influencia que tiene este comportamiento cuando se produce en privado, con un grupo pequeño o en un entorno público.

Para continuar, *Aire o muerte* es el primer poema de este número. Andrés Felipe Pérez Álvarez llega como una bocanada de aire en el momento en el que sentimos que nos estamos asfixiando. Con sus letras cotidianas y familiares nos conduce a resignificar y volver extraño un elemento que hemos hecho parte de nuestra costumbre hasta invisibilizarlo: el aire. Un elemento de la naturaleza que, a diferencia de los demás, no podemos ver. Este poema resalta la importancia que tiene el aire en la vida humana y en las acciones diarias, como es el caso de la comunicación.

John Jairo Quitian Murcia nos ofrece la lectu-

ra de *In-modestia*. Por medio de la antítesis poética, se configura un texto bastante sugestivo que estimula la imaginación de la lectora. Las numerosas imágenes que acompañan las palabras de Quitian-Murcia nos conducen a generar hipótesis sobre el elemento que inspira la escritura de este poema.

La sección finaliza con *Reconstrucción* de Andrés David Rodríguez Ardila. Compuesta por «Magdalena», «Usted», «Labranza y tierra», «Devastación» y «Olvido», esta selección de poemas trata sobre la historia del país, narra sus crónicas de guerra, sus dolores y sus reproches, pero, a su vez, retrata la amistad, el cariño y la esperanza de aquellas que creen que todavía existe la posibilidad de vivir bien en Colombia.

A través de un fragmento de *La compañía de las moscas* (2004) se abre una sección que hace muchos números no se presentaba: *Traducciones*. Maryury García Arenas nos brinda la posibilidad de leer La voluntad de creer, un texto— escrito, originalmente, en rumano y, posteriormente, traducido al francés— de Emil Cioran (2004). Este pertenece a las obras de joven del filósofo, las cuales han sido poco traducidas; de ahí que esta traducción representa un avance para la comunidad hispanohablante.

Ternera acosada por tábanos abre *Trementina para moscas* (s. f.), una sección que hace su segunda aparición con este número. Aquí les comparto una pequeña reflexión sobre la histeria, esta extraña «enfermedad» sobre la cual se ha dicho mucho,

pero poco sabemos realmente. Aquella que parece tener una debilidad por la producción de conocimiento femenino. En este caso, la revisaremos bajo las palabras de Charlotte Perkins Gilman, en *El empapelado amarillo* (1892), y se invitará a que se cuestione en las de Virginia Woolf, con *La señora Dalloway* (2017). Y con esta contribución se hace el cierre de este número inigualable.

Por finalizar con esta introducción y permitirles deleitarse con estos maravillosos escritos, en nombre de *Cazamoscas*, le agradezco a cada una de las personas que participó en la convocatoria del décimo tercer número de nuestra Revista. Mis más sinceros agradecimientos a cada una de las autoras de este número por su interés, su paciencia y las voces que sumaron a este diálogo. Gracias también a las personas que participaron en el número 13.5, el cual se encuentra publicado de forma virtual (https://issuu.com/revistacazamoscas/docs/13.5_final).

Junto a ellas, agradezco a la Universidad de Caldas, la Facultad de Artes y Humanidades, al Departamento de Filosofía y los programas de Filosofía y Letras por el interés genuino y el honesto respaldo. Y, con el mismo cariño de siempre, les recuerdo a nuestras lectoras que cada uno de estos números es posible por la dedicación y el esfuerzo del Comité editorial y el Comité de diseño de *Cazamoscas*. Así que muchas gracias a ellas también, tanto a las personas que permanecen como a aquellas que culminaron su proceso mientras este número estaba en construcción.

Aoife Itziar Bernal M^cGee

Directora

Revista Cazamoscas

«Quizás detrás de esta mosca se encuentre Dios, piensa el hombre. Quizás la mosca sea ella misma Dios. Ha perdido el equilibrio intentando batir en vuelo ese zumbido desesperante. Ahora está allí tirado, con el rostro pegado al piso, pensando. Utilizó su bastón como matamoscas y cayó. Con su cuerpo estirado de lleno sobre el suelo recuerda todas las muertes que ha tenido a lo largo de su vida. La niñez en Colombia, la guerra en España, la búsqueda de una novela imposible cuya historia le fue contada por un canadiense que vio morir en combate. Ya está viejo y ha dejado atrás muchas cosas. Cree habérselas visto en otras ocasiones con esta mosca, le parece reconocerla de otra época, rozándose sobre otros cuerpos agonizantes, como ahora sobre el suyo. No puede moverse, está visto. Tan sólo puede mover los ojos y nada más. Quisiera poder levantarse y aplastarla. Pero con los recuerdos va apareciendo la tranquilidad. Ahora parece comprender, lentamente, que aquella mosca es Dios, sí. Dios que asiste a su último momento, Dios que escribe la última línea de su historia en este mundo. La mosca. Y de pronto ya no la ve más.»

La mosca, Ricardo Cano Gaviria (2006).





Zona articular



Óscar Mauricio Becerra Bernal

oscarbecerra2303@hotmail.com

Estudiante de filosofía

Universidad Industrial de Santander

Citación (APA, 7.º): Becerra-Bernal, Ó. M. (2022). Antígona: frente al país político y el país nacional de Jorge Eliécer Gaitán. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 16-25

Citación (*Cazamoscas*): Becerra-Bernal, Óscar Mauricio. (2022). Antígona: frente al país político y el país nacional de Jorge Eliécer Gaitán. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 16-25.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo relacionar *Antígona*, de Sófocles (1981), y *El país político y el país nacional*, en el discurso de Jorge Eliécer Gaitán (1946), para abordar los problemas políticos de Colombia que, según sugiero, puede comprenderse a la luz de las dos obras. Para lograr lo propuesto se hará lo siguiente: (I) Se explicará el debate entre Antígona, defensora de la *ley natural*, y Creonte, propulsor de la *ley positiva*, propia de la costumbre. (II) Seguidamente, se expondrá la dicotomía propuesta por Jorge Eliécer Gaitán, a saber, *el país político y el país nacional*. (III) Para finalizar, se establecerá una relación discursiva entre las dos obras para evidenciar que, en esencia, ambas comparten una misma dualidad. Para realizar lo propuesto, se tienen en cuenta las siguientes fuentes: *Antígona* de Sófocles (1981); el artículo de Javier Barbieri (2011), *Physis frente a Nómos: el eterno retorno*; el artículo de Andrés Botero (2016), *La tragedia colombiana vista desde el cine: Edipo alcalde*; y el texto de Jorge Eliécer Gaitán (1946), *País nacional y país político - a propósito de la llamada "revolución en marcha"*.

Palabras clave: ley positiva, ley natural, país político, país nacional.

Abstract

The present work aims to relate *Antigone*, by Sophocles (1981), and Jorge Eliécer Gaitán's speech (1946), *El país político y el país nacional*, to address the political problems of Colombia that, as I suggest, can be understood in the light of the two works. To achieve what is proposed, the following is done: (I) the debate between Antigone, defender of *natural law*, and Creon, promoter of the *positive law* proper to custom, will be explained. (II) Next, the dichotomy proposed by Jorge Eliécer Gaitán will be exposed, namely, the *political country* and the *national country*. (III) Finally, a discursive relationship is established between the two works, showing that, in essence, both share the same duality. To carry out the following proposal, the sources are taken into account: *Antigone* by Sophocles (1981); Javier Barbieri's article (2011), *Physis in front of Nómos: the eternal return*; an article by Andrés Botero (2016), *La tragedia colombiana vista desde el cine: Edipo alcalde*; and the text of Jorge Eliécer Gaitán (1946), *País nacional y país político - a propósito de la llamada "revolución en marcha"*.

Keywords: positive law, natural law, political country, national country.

Introducción

En los últimos años, la política colombiana ha demostrado cierto interés en el establecimiento de leyes en beneficio del progreso social. El reciente tratado de paz con el antiguo grupo armado FARC es un ejemplo de este interés; *grosso modo*, su objetivo es, además de terminar el conflicto armado, garantizar la no repetición de los horrores de la guerra. Por ello, se ha establecido una política de reincorporación para los involucrados en el conflicto, entre otras cosas. Ahora bien, la estructuración de las leyes suele hacerse de manera sólida, pero su aplicación, en muchas ocasiones, no concuerda con lo escrito. Si la intención primaria es el beneficio social, la estructuración y aplicación de las leyes; debe lograrse en la misma medida.

En *Antígona* (1981), Sófocles explica, de manera implícita, qué es la *ley positiva* y qué es la *ley natural*. La primera es la que sigue la costumbre emitida por el pueblo con el fin de agradar a los dioses y no caer en maldición; y la segunda es la ley eterna, inmutable y universal, propia de cada individuo. Antígona acude a la *ley natural* para enterrar a su hermano, quien fue considerado traidor. En este sentido, se desvela un antagonismo entre los intereses de Antígona y los de Creonte, el rey de Tebas, quien quería impedir el entierro. En esta misma línea de ideas, en el discurso de Jorge Eliécer Gaitán (1946) se puede distinguir un conflicto de intereses similar al de la obra griega. Mientras que el *país político* deja a un lado los intereses del pueblo, el *país nacional*

mantiene su interés en el pueblo colombiano. Así, pues, se relaciona la posición de Antígona con el discurso emitido por Gaitán, de modo que se intenta vincular la noción de *ley natural* con la noción del *país nacional*.

I. La *ley positiva* y la *ley natural* a partir de la tragedia de Sófocles (1981)

Para comprender la tragedia de Sófocles (1981) es necesario contextualizar sus personajes y sus vínculos. En vista de que aquí se tiene un mayor interés por Antígona, concierne recordar su árbol genealógico: primero está Meneceo, padre de



La estructuración de las leyes suele hacerse de manera sólida, pero su aplicación, en muchas ocasiones, no concuerda con lo escrito. Si la intención primaria es el beneficio social, la estructuración y aplicación de las leyes; debe lograrse en la misma medida.



Yocasta y de Creonte; Yocasta se comprometió con el rey de Tebas, Layo, unión de la que nació Edipo. Posteriormente, Edipo mató a su padre y se casó con su madre, Yocasta. De la unión de ellos nacieron Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene. Creonte se comprometió con Eurídice, con quien tuvo a Hemón, prometido de Antígona. Creonte obtuvo el poder tras la muerte de los dos hijos de Edipo, a saber, Eteocles y Polinices. Al primero se le rindieron honores, pues murió heroicamente al defender la ciudad de Tebas. Su sepultura fue digna y con «todos los ritos sagrados que acompañan abajo a los cadáveres de los héroes» (Sófocles, 1981, párr. 195). A Polinices, quien se comportó como un traidor, no le fue otorgado ningún tipo de consideración. Fue enterrado según el tratamiento dado a los abyectos del reino, debido a que formó parte del bando de los enemigos que atacaron la ciudad (Sófocles, 1981). Ante esta onerosa situación, Antígona decidió darle sepultura a su hermano traidor, sin embargo, fue sorprendida por un guardián del reino que rápidamente la llevó ante la presencia del rey Creonte:

(A Antígona de nuevo.) Y tú dime sin extenderte, sino brevemente, ¿sabías que había sido decretado por un edicto que no se podía hacer esto? Antígona. — Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto. Creonte. — ¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos? (Sófocles, 1981, párr. 440)

Este es el eje central de la tragedia, en la que se plantea la dicotomía entre la *ley positiva* y la *ley natural*. La primera son los decretos hechos por los seres humanos para el goce del pueblo y el castigo es lo propio para quienes desobedecen tales decre-

tos. La segunda, por el contrario, no es propia de un pueblo o individuo específico, es eterna e innata. La *ley positiva* y la *ley natural* son los conceptos que han puesto en marcha el debate iusfilosófico¹ que se explicará a continuación. El jurista Javier Barbieri afirma lo siguiente sobre la obra de Sófocles:

Esta obra se hace cargo por entero del problema del νόμος. La ley divina está por encima de la voluntad humana. En magníficos versos, la heroína de la obra justifica ante Creonte la necesidad de cumplir con el rito exequial debido a su hermano. (Barbieri, 2011, p. 76)

Antígona apeló a la ley divina para enterrar a su hermano, no obstante, Creonte se lo impidió porque él, como rey de Tebas, había emitido un orden que debía cumplirse en tanto que es acorde a la costumbre; en otras palabras, es la tradición que se expresa en ley, cuyo objetivo es exhortar al pueblo de Tebas a evitar ser castigados por los dioses. En esta misma línea se encuentra Andrés Botero (2016), quien sostiene que la decisión de Creonte de no enterrar a los traidores se debió a dos motivos: por un lado, reducir la incertidumbre, o sea, el temor a los castigos de los dioses y, por otro, seguir la costumbre generalmente aceptada por los tebanos.

¹ La *iusfilosofía* hace referencia al derecho objetivo.

En la discusión entre Creonte y Antígona se puede notar que la hijastra del rey se refiere de manera reiterada a la *ley natural* como parámetro superior de unificación para su actuar. A primera vista, la actitud de Antígona parece arrogante, pues se proclama como la representante de los dioses ante los seres humanos, lo que constituye un equívoco porque el lenguaje de los dioses (*φύσις*) no es accesible a los seres humanos. De ahí que su actuar fuera visto como un ultraje para el pueblo de Tebas. Aun así, es destacable la parresia de Antígona porque —siendo mujer y con todo lo que esto implicaba y restringía en la sociedad de la época— tuvo el valor de hablar ante Creonte, aunque le estuviera prohibido. He aquí un breve fragmento en el que se hace evidente este suceso:

Antígona. — No considero nada vergonzoso honrar a los hermanos.

Creonte — ¿No era también hermano el que murió del otro lado?

Antígona — Hermano de la misma madre y del mismo padre.

Creonte — ¿Y cómo es que honras a éste con impío agradecimiento para aquél?

Antígona — No confirmará eso el que ha muerto.

Creonte — Sí, si le das honra por igual que al impío.

Antígona — No era un siervo, sino su hermano, el que murió.

Creonte — Por querer asolar esta tierra. El otro, enfrente, la defendía.

Antígona — Hades, sin embargo, desea leyes iguales. (Sófocles, 1981, párr. 510.520)

En conclusión, la tragedia de Sófocles pone de relieve el deseo del ser humano por actuar dentro de parámetros de justicia superiores a los que dictan



sus iguales y que se materializan en deseos como el de brindar sepultura a su hermano cuando este ha sido un traidor de la patria; por la misma razón, desconoce y se rebela contra las leyes emitidas por criterios humanos. La obra de Sófocles (1981) plantea, en un sentido literario, las contradicciones que se pueden presentar cuando colisionan distintas percepciones del derecho en una sociedad. Por un lado, la *ley positiva* que es emitida por el legislador de carácter expreso y, por otro, la *ley natural*, propia de las características vitales del ser humano. Con todo, se considera meritorio trasladar el debate a un ámbito pragmático en el que se analicen las consecuencias prácticas y reales de índole política que en un país como Colombia ha producido aquella colisión de percepciones y que ha marcado la tragedia del pueblo. Esa colisión de percepciones se ve reflejada en el discurso *País nacional y país político - a propósito de la llamada "revolución en marcha"*, proferido por Gaitán en 1946.

II. El conflicto político colombiano a partir del discurso de Gaitán

El discurso de Gaitán sigue un modelo experimental de carácter metódico en el que se abordan cuestiones propias del momento político que se vivía en Colombia, a mitad del siglo XX, de una manera cauta, desprevénida y minuciosa. Uno de sus primeros interrogantes apunta a desentrañar por qué la política colombiana parece un sinsentido de opiniones cambiantes y acciones que se contraponen, confunden y defraudan al pueblo colombiano. Para ello, se basa en ejemplos propios de la época que exponen serias contradicciones. En primer lugar, la revolución

promovida durante el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo pretendía ser ejecutada por un conservador a ultranza, además, se planteaban reivindicaciones de índole social que nunca se dieron y que defraudaron las expectativas del pueblo. En segundo lugar, se le indicaba a los ciudadanos que no existían fronteras entre partidos; pero, a su vez, se le incitaba al más profundo odio bipartidista, del que se deriva otra contradicción, a saber, que liberales y conservadores podían odiarse de la manera más desproporcionada posible, aunque en determinados momentos se unían sin ningún tipo de resquemor. Estos dos casos condujeron a Gaitán (1946) a pensar que no existían diferencias políticas o estructurales de fondo entre los partidos políticos, sino meras rencillas de índole banal y pasajero.

Ahora bien, ¿obedecen las contradicciones, aparentemente ilógicas y absurdas, a factores realmente objetivos que justifiquen dichas diferencias políticas? Según la situación del país y valiéndose de la psicología política de la cual era precursor, Gaitán concluyó que los motivos que separan y generan las disputas en el ámbito político colombiano se deben a intereses momentáneos tendientes a la monopolización del poder. No obstante, este argumento solo da razón de por qué aquellas diferencias son ilógicas y por qué no tienen ningún soporte de orden ideológico y conceptual. Sobre esto último, Gaitán (1946) cuestiona e indica:

Debo ahora preguntar ante vosotros: ¿cómo es posible que estos hombres cambien tan fácilmente de opiniones? ¿Por qué este comercio de firmas alrededor de la Presidencia de la República? Por una

razón terriblemente sencilla: es que el hombre no puede incendiarse sino por grandes ideales; no puede sentir pasión sino por las cosas que tengan perspectiva histórica. (p. 7)

En otras palabras, el ser humano, en esencia, solo puede sentir pasión por las cosas por las cuales tiene una perspectiva histórica porque se aferra a aquello que le da razón a su vida. La falta de pasión en la política hace que el ser humano no sepa de ideales, su lucha es por lo inmediato, por lo efímero, por tanto, cambia de opinión fácilmente. Por eso, la política carece de sentido para el ciudadano colombiano. Según Gaitán (1946), en Colombia existen dos países, un *país político* y un *país nacional*:

En Colombia hay dos países: el país político, que piensa en sus empleos, en su mecánica y en su poder y el país nacional que piensa en su trabajo, en su salud, en su cultura, desatendidos por el país político. El país político tiene rutas distintas a las del país nacional. (p. 6)

El *país político*, que es la oligarquía misma, tiene como principal objetivo mantenerse en el poder y acaparar todas las estructuras del Estado. Su finalidad está pensada de manera que no va más allá de su propio ámbito endógeno, de modo que deriva en una banalización de la política colombiana y la vuelve inoperante; además, le asiste a la clase política colombiana un desprecio infundado por el otro país. El *país nacional* o el pueblo lucha por verdaderos intereses colectivos para cambiar la realidad del país. Se preocupa por la agroindustria y su crecimiento, por una educación que abandone las estructuras conservadoras y por la protección de la pequeña y mediana industria nacional. La relación entre derecho y políti-

ca es de interdependencia y de existencia mutua. Así, el derecho genera ciertas dinámicas de orden político y la política funda de igual manera dinámicas jurídicas.



El país político, que es la oligarquía misma, tiene como principal objetivo mantenerse en el poder y acaparar todas las estructuras del Estado. (...) El país nacional o el pueblo lucha por verdaderos intereses colectivos para cambiar la realidad del país.



III. La voz del pueblo: el vínculo discursivo entre Antígona y Gaitán

Como se ha insistido, el discurso de Antígona (1981) posee un carácter reivindicador del pueblo, algo semejante a la noción gaitanista del *país nacional* (1946). Si bien cada uno de ellos obedece a contextos diferentes, tienen en común el valor de no acallar su voz. Antígona, siendo mujer, no le molestó confrontar a su padrastro y apelar a

la *ley natural*. Y Gaitán, al denunciar la corrupción política de los liberales y conservadores de su momento, fue amenazado y posteriormente asesinado. Muy a pesar de las consecuencias y los impedimentos iniciales, tanto Antígona como Gaitán apelaron a nociones que superan el *status quo*: aquella quería enterrar a su hermano, algo que le estaba prohibido, y este mejorar las condiciones de vida de la sociedad colombiana, una pretensión complicada en un país con una política desinteresada por el pueblo.

Según la relación de interdependencia entre el derecho y la política, y los distintos matices que tiene esta última, se puede plantear toda una fenomenología relacional entre ambos países; sin embargo, es menester analizar tan solo una de ellas y es aquella que se presenta cuando la política de un país determinado se basa exclusivamente en el derecho positivo, que se materializa en la *ley positiva* expedida por el legislador. Estas leyes son similares a las esbozadas en *Antígona* (1981), defendidas por Creonte y que derivan en la ignorancia absoluta de las realidades sociales de los ciudadanos o, peor aún, las contradicen; es precisamente esta contraposición la que se puede evidenciar en la tragedia y que nos conduce a resultados desastrosos.

Pero, ¿por qué ocurre este fenómeno? Esto sucede en la medida en que el derecho positivo goza de una naturaleza ideal, en otras palabras, la ley indica que A debe comportarse como A y no como B; pero, en la sociedad, A puede comportarse como B, C y D sin ningún tipo de dificultad. Precisamente, esa discordancia vital es la que crea tensiones estructurales entre lo fáctico y la política, y lleva a dos mundos totalmente distintos, llenos de antagonismo y antítesis, cuando en su ámbito endógeno debería ser un solo sistema que funcione en perfecta armonía.

Ahora bien, si se tiene en cuenta que las realidades políticas dependen de dinámicas jurídicas y que la naturaleza de aquellas depende de la naturaleza de estas, se puede inferir que la política colombiana es de índole positiva. Una política de índole positiva fue precisamente lo que incitó a Antígona a rebelarse y a enterrar a su hermano. ¿Tiene el pueblo colombiano, al igual que Antígona, el derecho de rebelarse cuando la *ley positiva* es desbordada por sentimientos superiores de justicia?



Muy a pesar de las consecuencias y los impedimentos iniciales, tanto Antígona como Gaitán apelaron a nociones que superan el *status quo*: aquella quería enterrar a su hermano, algo que le estaba prohibido, y este mejorar las condiciones de vida de la sociedad colombiana, una pretensión complicada en un país con una política desinteresada por el pueblo.



IV. Conclusiones

Al relacionar las dos obras se puede evidenciar que el *país nacional* de Gaitán es similar al deseo de Antígona de enterrar a Polinices. Sin embargo, el *país nacional* ya no apela a la ley divina, sino a la política que emana de su propio seno. El deseo de lo real, de lo humano y de las vivencias cotidianas es la ontología que revela el sentir del pueblo; el deseo de sepultar a su hermano en terreno sagrado son los intereses ideales de la nación. Es aquí donde el texto de Gaitán muestra las consecuencias políticas que se generan cuando la *ley positiva*, que deriva en una política de la misma naturaleza, prima sobre el derecho natural, esto es, el derecho de un pueblo a darse su propia política. De esta manera, hay que indicar que así como la *ley divina* debe prevalecer sobre la *ley positiva* o humana, de la misma manera hay que indicar que la política del *país nacional* debe prevalecer sobre la política del *país político*, de lo contrario, la tragedia ya no será la de Antígona, sino la de Colombia.



Así como la *ley divina* debe prevalecer sobre la *ley positiva* o humana, de la misma manera hay que indicar que la política del *país nacional* debe prevalecer sobre la política del *país político*, de lo contrario, la tragedia ya no será la de Antígona, sino la de Colombia.



Referencias

- Barbieri, Javier. (2011). Physis frente a Nómos: el eterno retorno. *Revista Díkaion*, I(20). <http://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/issue/view/149>
- Botero, Andrés. (2016). La tragedia colombiana vista desde el cine: Edipo alcalde (1996). *Revista de Derecho* (45), 294–326. [dx.doi.org/10.14482/dere.45.7980](https://doi.org/10.14482/dere.45.7980)
- Gaitán, Jorge Eliecer. (1946). *País nacional y país político - a propósito de la llamada "revolución en marcha"*. https://issuu.com/elsalmonurbano/docs/pais_nacional_y_pais_politico
- Sófocles. (1981). *Tragedias*. Traducción de Assela Alamillo. Editorial Gredos.





El cómic y el arte abstracto como exigencias reflexivas en el sentido artístico actual

Jimmy Esteban Moreno Rojas

jimmymoro@unisabana.edu.co

Estudiante de filosofía

Universidad de la Sabana, Chía

Citación (APA, 7.º): Moreno-Rojas, J. E. (2022). El cómic y el arte abstracto como exigencias reflexivas en el sentido artístico actual. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 26-37.

Citación (*Cazamoscas*): Moreno-Rojas, Jimmy Esteban. (2022). El cómic y el arte abstracto como exigencias reflexivas en el sentido artístico actual. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 26-37.

Resumen

En este artículo me gustaría señalar el problema en decir que «cualquier cosa puede ser arte» y cómo esto trae consigo exigencias reflexivas acordes con la naturaleza del arte, es decir, su ontología; adicionalmente, señalar que la ontología del arte es incompatible con las propiedades teóricas del arte. Para guiar las exigencias reflexivas que surgen, presentaré un caso particular, manifestado en la falta de identidad a puertas del posmodernismo, a partir de dos vanguardias artísticas que están en consideración de ser arte: el cómic y el arte abstracto. Y gracias a fuentes en el asunto como Arthur Danto (1999, 2005) y Wladyslaw Tatarkiewicz (1987), quienes proponen distintas consideraciones del estilo artístico actual, trataré de mostrar posturas como el argumento de Daniela Mesa, en el que se sostiene que el cómic puede ser considerado arte, pero el arte abstracto no. Finalmente, aunque se hallen varias consideraciones teóricas, señalaré cómo las teorías artísticas no pueden estar en sincronía con la ontología del arte, pues ambas derivan de distintos supuestos. Esto abre un nuevo camino a la luz de la filosofía, según Danto (1999), que guía la investigación ontológica fuera de un campo teórico algo inestable y peligroso de seguir.

Palabras clave: arte, cómic, arte abstracto, ontología, teoría artística, vanguardia.

Abstract

In this paper, I would like to focus on the statement that says that “anything can be art” and how this brings reflexive elements according to the nature of art, that is, of its’ ontology. Additionally, I would like to point out that ontology of art is incompatible with its theoretical properties. To guide these reflexive demands, I will present a case in which there is a lack of art identity *ad portas* of postmodernism, taking as reference two artistic vanguards that are considered as art: comic and abstract art. Based on Arthur Danto (1999, 2005) and Wladyslaw Tatarkiewicz’s (1987) different considerations of current artistic style, I will try to show Daniela Mesa’s position, who argues that the comic can be considered art whereas abstract art cannot. Finally, although there are many theoretical considerations, I will show how artistic theories cannot be in agreement with art ontology since both come from different assumptions. According to Danto (1999), this leads down a new path in the light of philosophy towards an ontological investigation of art out of the unstable and dangerous theoretical field.

Key words: art, comic, abstract art, ontology, artistic theory, vanguard.

Introducción

Esta investigación no pretende ser ambiciosa ni valiente en tratar de definir qué es el arte. Más que eso, trata de distinguir dos cosas: la primera, la estela artística actual, que ha tenido un nuevo tratamiento desde la década de los sesenta del siglo pasado, pero que ha provocado un debilitamiento en el sentido artístico; la segunda, a partir del problema anterior, mostrar cómo ha sido necesario, en el arte, separar las consideraciones teóricas y lo que es por sí mismo arte (su ontología). Al poder distinguir estos dos asuntos —como lo hace Danto (1999) en *Después del fin del arte*— se podrán dar nuevas bases de cómo entender el arte, actualmente. Todo esto será guiado por un caso particular, presente en la distinción entre el cómic y el arte abstracto, siendo ambos compatibles en ser vanguardias nuevas en el oficio artístico.

Al desarrollar un poco más este caso particular, se observa, específicamente, qué tipo de vanguardias podrían categorizarse en un sentido arte —tal es el caso del cómic, puesto en análisis gracias a la *pregunta-problema* de Daniela Mesa (2014)— y cuáles no —el caso del arte abstracto, puesto en duda por Danto—; este desarrollo, también se examinará bajo un estudio histórico de gran autoridad propuesto por Tatarkiewicz (1987) y su libro *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Al detallar los preceptos anteriores, se señalarán, acertadamente, cuáles son los criterios que logran un acercamiento más adecuado al concepto artístico derivado de sus propiedades. En este

caso, y para no ser apresurado en las conjeturas que se logran hasta este punto, se mostrará cómo puede aplicarse el sentido etimológico de la palabra *arte* para hallar más sentido en los criterios artísticos y que encajan, perfectamente, con nuestro caso particular.

Al mostrar estos criterios e investigaciones en torno a teorías que pueden seguirse para denominar algo como arte, hay que señalar también cómo todo esto confluye —dice Danto (1999), cuando se refiere a su tesis de *Después del fin del arte*— en una reflexión interna sobre lo que es por sí mismo el arte, ante lo irreconciliable que es tener en cuenta una teoría del arte. Este trabajo quiere ser un motor para proponer nuevas consideraciones del trabajo artístico bajo una lupa ontológica que es iluminada por la filosofía. Cada punto versará sobre el panorama artístico actual.

I. El origen de la inestabilidad en el sentido artístico del siglo XX

Ya señalamos la controversia que surge en la definición de arte en el siglo XX, que en la década de los sesenta tuvo su auge, de acuerdo con la colección de libros de Danto acerca del fin del arte. Danto empezó su tesis acerca de el *fin del arte* a partir del fenómeno expresionista del arte en décadas pasadas¹. El final del *expresionismo abstracto* confluyó en varias manifestaciones artísticas —el art pop, la abstracción geométrica, el neorrealismo, el minimalismo, etc. (Danto,

¹ El *expresionismo abstracto* fue un movimiento vanguardista que surgió en Estados Unidos en la década de los cuarenta y se enfocó en estilos formales con grandes formatos.

1999)—, la mayoría recurrentes en Estados Unidos. Pero Danto (1999) centró su atención en una de estas manifestaciones que surgió en la década de los sesenta y que cuestionó los modelos artísticos de la modernidad —siendo el modelo más importante, el de la originalidad de una obra artística, que muestra huellas únicas y singulares: el arte conceptual—.

Este arte trajo una vanguardia artística que, como detalla Danto (1999), «demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte» (p. 35). El ejemplo favorito del autor para detallar los rasgos distintivos del arte conceptual son las *Cajas de Brillo* (1964) de Andy Warhol: estas cajas fueron confeccionadas en un museo para una exposición de arte y se caracterizaban por tener prismas de madera con dimensiones similares. Para Danto, el hecho de ver *Cajas de Brillo* en una exposición de arte y que fueran consideradas por sí mismas arte —cuando en un supermercado se podía ver las mismas cajas de brillo— trajo un agotamiento al concepto artístico (Danto, 1999).

Arthur, al ver esta exposición y quedar inquieto ante aquel escenario que se le presentaba, empezó a cuestionarse sobre lo que realmente es una obra de arte. Las *Cajas de Brillo* provocaron una profunda reflexión en él que confluiría en su tesis de *Después del fin del arte* (1999), en la que los artistas seguían creando, pero el desarrollo narrativo que se había usado hasta ese momento había terminado. Con esta incógnita, asignó como modelos artísticos las *Cajas de Brillo*, no en cuanto a su cualidad artística, sino más bien en su facultad de reflexión en torno a lo que es en sí arte.

Aun así, el autor señala el problema artístico de un periodo histórico concreto —el de nuestro análisis—. Por ello, es importante observar cómo se ha



comportado el fenómeno histórico del arte, elemento que tiene en cuenta Tatarkiewicz al momento de reflexionar sobre el mismo problema, es decir, la inestabilidad del concepto artístico: «Durante mucho tiempo no se había dispuesto de conceptos y términos con los que referirse a todas las bellas artes: ² fue necesario crear estos conceptos» (Tatarkiewicz, 1987, p. 47), dice como punto central de esta discusión. Con esto, Tatarkiewicz quiere afirmar que el problema no ha sido pasajero y ha presentado modificaciones de tipo circunstancial. El problema de la teoría artística parece limitarse a un problema de identificación del concepto, frente a la circunstancia.

A partir de lo anterior, parece que el concepto artístico en el siglo XX tuvo aún más nudos para generar una teoría del arte. En esa medida, los artistas transgredieron cada vez más las barreras que se habían tratado de construir, de acuerdo con una circunstancia patente en la originalidad. Las teorías del arte, en nuestros días, tienen criterios suficientes para determinar qué propiedades pertenecen al arte, pero no necesarias, por lo cual difícilmente podrán seguirse en la concepción artística.

II. El cómic como vanguardia y trabajo artístico

Luego de detallar el problema de las vanguardias descrito por Danto, sería importante ver si el cómic pertenece a este caso. Si se quiere considerar al cómic como una obra artística, es necesario ver sus rasgos distintivos; pero, más que eso, su íntima

² Entiéndase a las *Bellas artes* (en época renacentista) como oficios prácticos, que tenían como único objetivo la belleza de un objeto. Las *Bellas artes* fueron cinco en esa época: la pintura, la escultura, la música, la poesía y la danza. Solo estas podían ser calificadas como arte.

relación con una teoría artística, para así contrastar si, en verdad, pertenece al problema de las vanguardias descrito por el autor. Para empezar, escritores como Scott McCloud (1995) defienden que el cómic está enfocado a un trabajo artístico de extrema rigurosidad y comentan que: «Los cómics son un género artístico tan valioso como los demás y un medio con una cantidad infinita de posibilidades en muy distintos contextos» (p. 11).

Al querer mostrar que el cómic es una técnica



Los artistas transgredieron cada vez más las barreras que se habían tratado de construir, de acuerdo con una circunstancia patente en la originalidad. Las teorías del arte, en nuestros días, tienen criterios suficientes para determinar qué propiedades pertenecen al arte, pero no necesarias, por lo cual difícilmente podrán seguirse en la concepción artística.



ca de gran práctica, se requiere un análisis más detenido y minucioso al momento de ser leído y apreciado —consistencia de eso, es su materialidad y ser: un objeto visual palpable—. En esa medida, en el cómic pueden hallarse rasgos inter-

pretativos a través de su lenguaje y es esa *asociación del lector y el cómic* la que logra hacer una fuerte conexión con sus propiedades artísticas. Al seguir la teoría conceptual, al cómic se le define como: «Ilustraciones y otro tipo de imágenes yuxtapuestas en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector» (McCloud, 1995, p. 9). Con la anterior definición, retomamos *esa asociación* que se halla entre el cómic y el lector, y que logra que el mismo lector del cómic esté en conexión con una forma estética original y fabricada, además de detallar con atención cada rasgo artístico que el cómic pueda contener —siguiendo a Danto, es un objeto visualmente palpable, lo que permite este tipo de suposiciones—.

Al tener referenciada *esa asociación*, esta que logra la íntima conexión entre el cómic y el arte, valdría decir que el lenguaje es el medio por el que se logra. Para McCloud es de vital importancia el tema del lenguaje en el cómic y es, por esa misma línea conceptual, que se logran definir los rasgos propios del cómic, lo que resalta aún más su pertinencia en el arte. De modo que «en el lenguaje del cómic, una imagen puede ser usada para representar a una persona, un lugar, una cosa o una idea» (McCloud, 1995, p. 27); se presenta así una narrativa coherente a las teorías artísticas clásicas, como la mimesis, que no estaba tan presente en el arte conceptual. A partir de esta posible interpretación del lenguaje, utilizado en el cómic, puede decirse que es precisamente la representación del cómic la que permite que la persona sienta diferentes emociones al leer y apreciar un cómic. Con ello, pueden darse pequeños pasos hacia la búsqueda del cómic dentro de un bosquejo artístico.

III. Potencialidad del cómic como arte

Al ver cómo en el comic pueden darse pequeños criterios sobre su consistencia en el arte —de acuerdo con sus propiedades—, Daniela Mesa en el texto *¿Puede ser el cómic arte?* (2014) trata de nivelar el sentido artístico del cómic al de una obra artística, bajo criterios ontológicos, siguiendo la línea argumentativa de Danto. Por esto, vale la pena analizar el método que emplea Mesa para sostener la consideración del cómic dentro del mundo artístico. En el texto de Mesa (2014), una herramienta argumentativa para sostener la noción de que el cómic es arte, es un método constante de comparación. Por ello, utiliza tres rasgos que son necesarios en la estela artística actual: la belleza, la representación mimética y la materialidad del objeto. Gracias a estas comparaciones entre la técnica y el objeto del cómic, logra argumentar que el cómic está en consideración de ser estudiado como posible objeto artístico; y, a pesar de ser rasgos poco generales dentro de la teoría del arte, detalla ciertos parámetros al momento de definir a un objeto como *artístico*.

Si se sigue este método de comparación, Tatarkiewicz observó una característica general de la figura artística que puede motivar una consideración del arte presente en el cómic: «La función del arte no es expresar algo, sino impresionar» (Tatarkiewicz, 1987, p. 46). Es él quien señala la capacidad impresionista presente en cada obra artística y que, de este modo, el sujeto pueda definir parámetros artísticos, siendo capaz de hallar *esa asociación* entre el lector y el cómic. Adicional a esto, parece que Tatarkiewicz no estaba

muy de acuerdo con la capacidad expresionista de un objeto —como es propio en el arte conceptual—, sino que más bien la figura artística intenta manifestar una capacidad impresionista y no está deliberada bajo un juicio artístico algo rebuscado. Dicha capacidad impresionista recae en la realización artística y en el encargado directo de lograr esta labor. Ya había afirmado Mesa (2014) que era importante reconocer —en el caso del cómic— si el historietista era consciente de su labor artística, pero esta no profundiza mucho en ese punto.

Danto (2003) comenta del tema: «Se podía hacer arte sin ser artista, o ser artista sin hacer el arte por el que uno aspiraba a ser reconocido» (p. 62). Este autor, al tratar el problema del fin del arte en el siglo XX, quiere comentar que este tipo de vanguardias artísticas trajeron cambios drásticos —presentes más que todo en el arte abstracto—, entre ellos, que el artista no hiciera arte y, al mismo tiempo, que alguien que no fuera artista hiciera arte.

Por su parte, Tatarkiewicz, al momento de definir cinco áreas de la idea de arte moderno, nombra la labor del artista y comenta que «un objeto puede considerarse que es o no una obra de arte dependiendo de que consideremos el propósito o el logro de su productor» (Tatarkiewicz, 1987, p. 54). Sin embargo, dice que, en numerosos casos, los artistas no son conscientes del rumbo de su obra; también, que el objeto —a pesar de nunca ser considerado obra artística— se convierte como tal en arte (Tatarkiewicz, 1987).

Con todo lo anterior, podría quedar descartada la opción de que un artista, realmente, sea consciente de que está haciendo arte y pueda fabricar un objeto artístico. En cierta medida, el historietista puede estar trabajando en un cómic sin que esté precavido

en tratar de ejercer una labor artística. Aun así, veremos hasta qué punto puede descartarse la labor del historietista dentro del oficio artístico y cómo este criterio puede crear una teoría del arte un poco más consistente.



Podría quedar descartada la opción de que un artista, realmente, sea consciente de que está haciendo arte y pueda fabricar un objeto artístico. En cierta medida, el historietista puede estar trabajando en un cómic sin que esté precavido en tratar de ejercer una labor artística.



IV. Criterios etimológicos del arte para una labor artística

Al poner de relieve la labor del artista dentro del trabajo artístico actual, vale señalar el sentido etimológico de arte —la *τέχνη* [téchne] griega—

para esta consideración. Sería algo así como *técnica* o habilidad. Contextualizándonos más, *τεχνη* —tomando a Aristóteles como referencia— vendría a ser una labor u oficio que nace a partir de la memoria y experiencia del ser humano³ y que busca la fabricación o producción de algo. Con lo anterior, el arte griego tiene en cuenta más al productor que a su producto —en el oficio de la zapatería es reconocido el zapatero y no el zapato—, lo que resulta determinante en la enseñanza práctica de tareas u oficios particulares. Este concepto encaja perfectamente con el criterio que tiene Tatarkiewicz (1987), pues «el arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque» (p. 67).

Todo esto cambia a puertas del Renacimiento —como comenta el mismo Tatarkiewicz (1987)—, pues su sentido se detalla en actividades que estuvieran cercanas a labores de belleza, se ve fragmentado el sentido general de un arte como labor y, más que todo, el sentido *memorístico-experimental* del artista. De este modo, el giro renacentista produce el quiebre con el sentido clásico y emparenta el arte y la estética. Esta unión no tendría conflicto alguno, hasta que las vanguardias artísticas del siglo XX mostraron un rechazo imperante a lo bello y estético, frente a la labor artística —tales movimientos como el Dadaísmo, Surrealismo o Cubismo—. Estos últimos lograron evolucionar de tal modo que se llega al arte abstracto en la segunda mitad del siglo XX, lo que rompió todos los sentidos artísticos: la estética o belleza del objeto y, también, la labor en la fabricación del objeto.

Como dijimos en el punto anterior, en conjunción al sentido etimológico del arte, el historietista tiene una labor artística en cuanto ha experimentado y ha producido los cómics, independientemente de que su objetivo sea estético. Pero este no es el caso de las *Cajas de Brillo*, pues estéticamente no son bellas —son varias cajas, en las que se pierde un sentido de identidad entre ellas—, ni tampoco son arte —el artista que las presenta, que sería Andy Warhol, no tiene práctica ni labor en lo que ha fabricado—. De este modo, el arte abstracto parece no encajar en ninguna teoría, lo que ocasiona admiración y des-



El giro renacentista produce el quiebre con el sentido clásico y emparenta el arte y la estética. Esta unión no tendría conflicto alguno, hasta que las vanguardias artísticas del siglo XX mostraron un rechazo imperante a lo bello y estético, frente a la labor artística —tales movimientos como el Dadaísmo, Surrealismo o Cubismo—. Estos últimos lograron evolucionar de tal modo que se llega al arte abstracto en la segunda mitad del siglo XX, lo que rompió todos los sentidos artísticos: la estética o belleza del objeto y, también, la labor en la fabricación del objeto.



³ Cfr.: *Metafísica*, I 980b 5-10 y *Ética Nicomachea*, VI 1140^a 5-10.

concierto a todo aquel que observa una caja en una exposición de arte, como fue el caso de Danto.

V. La teoría artística amenazada por el cambio

Al seguir el criterio etimológico de la *τέχνη* griega, podría descartarse el arte abstracto dentro del estudio artístico. Aun así, es difícil apresurarse a este tipo de conjeturas, pues ya observamos cómo ha cambiado el sentido de la palabra arte y lo que ha provocado en la inestabilidad teórica.

Esta inestabilidad se induce al pensar que «cualquier cosa pueda ser arte», lo que permite hallar un quiebre no solo con una tradición fuerte —de más de 2.500 años—, sino en la forma de concebir cualquier objeto; es decir, si el concepto *arte* parece ser inestable y no maneja criterios teóricos —siendo estos metamórficos—, fácilmente, se podrá aceptar a una *Caja de Brillo* como arte. Sin más, se abre la posibilidad de que todo objeto sea arte, lo que perjudica y quita importancia a la teoría del arte. Con este punto de vista, vale la pena cuestionarse si una teoría del arte serviría de algo dentro de un esquema ontológico que permita detallar la naturaleza del arte.

Lo que provoca una crisis de identidad del arte parece ser el cambio en la teoría, aunque no despreciado del todo por Tatarkiewicz (1987), al decir: «La esencia del arte es la novedad. Asimismo, las opiniones sobre el arte deberían ser nuevas. El único sistema que beneficia al arte es la revolución permanente» (p. 73). Parece ver una esencia del arte frente a la teoría: la continua renovación. Y, en ese sentido, es comprensible, pues es imposible tratar de definir criterios del arte que sean necesarios, ya que una teoría del arte sería irracional y errónea (Tatarkiewicz, 1987).



Los criterios que antes he mencionado parecen salirse de nuestra balsa investigativa al verse nubados por la novedad o cambio, frente a los rasgos que eran esenciales para orientar una teoría del arte, quiero decir, los criterios etimológicos y los rasgos particulares —como el arte mimético, la belleza y la materialidad—. Porque como dice Tatarkiewicz (1987): «La Historia nos enseña que todo cambia: así puede suponerse la necesidad de cambiar, tan viva hoy en día, desaparecer antes o después» (p. 73). Desde esta postura, hay una separación teórica del arte y se da paso a la renovación como punto fundamental del sentido ontológico del arte.

VI. Conclusión

Cuando damos criterios de que una cosa es arte, realmente, debe tratarse con cuidado en aquello que quiere catalogarse como tal. Creería que el problema del arte parece ser una reconciliación de una teoría frente al cambio de tipo circunstancial, es decir, la circunstancia impide que se forme una teoría artística que fije parámetros necesarios dentro del estudio del arte. Las dos vanguardias, puestas a análisis bajo criterios artísticos, no parecen estar de acuerdo con una teoría del arte porque delimitan un oficio artístico, además de cerrar la libertad en este tema, en otras palabras, una metodología libre.

Con lo anterior, parecen construirse dos posturas: 1) el arte como teoría —propuesta por una tradición artística que busca criterios necesarios—; 2) el arte que tiene esencia en el cambio y se construye a partir de su circunstancia —posible la postura de Tatarkiewicz—. Pero hay una adicional, que propone Mesa (2014) basándose en el argumento de Danto (1999) en *Después del fin del arte*: construir una

nueva denominación de que una cosa es arte, en la medida en que requiere de una reflexión de la obra de arte y esta reflexión lleva a un estudio teórico del mismo.

Más que querer señalar una teoría del arte y ubicar ciertas vanguardias dentro de un denominativo artístico, lo que quería señalar con este caso particular, es la exigencia reflexiva que surge para el trabajo artístico. Y no es del todo malo, como dice Mesa (2014) al referirse al cómic, pues «un estudio de este tipo, en el cual el cómic es objeto de cuestionamiento teórico, puede ser fructífero y puede terminar por mostrarnos que, en sí, el cómic puede ser una obra de arte» (p. 4).



Construir una nueva denominación de que una cosa es arte, en la medida en que requiere de una reflexión de la obra de arte y esta reflexión lleva a un estudio teórico del mismo.



La reflexión de lo que es arte parece no solo el punto de partida, sino también el denominativo para considerar que una cosa sea arte —descubrir realmente su carácter ontológico, en cierta medida—. Al seguir la estela de Danto (2005), se comenta una posible solución: que la filosofía del arte no se podrá dar, sino hasta que termine la historia del arte; es decir, realmente las teorías artísticas tienen criterio después de la reflexión, pero no en la ontología del arte que requiere un tratamiento distinto en su estudio. El *fin del arte* que propone Danto (1999) da fin a las teorías artísticas como criterios sólidos, pero trae la reflexión como un nuevo motor en la búsqueda del trabajo artístico. Y esta reflexión va en conjunto con la filosofía, como dice Mesa. En esa medida, no cualquier cosa podrá ser arte.



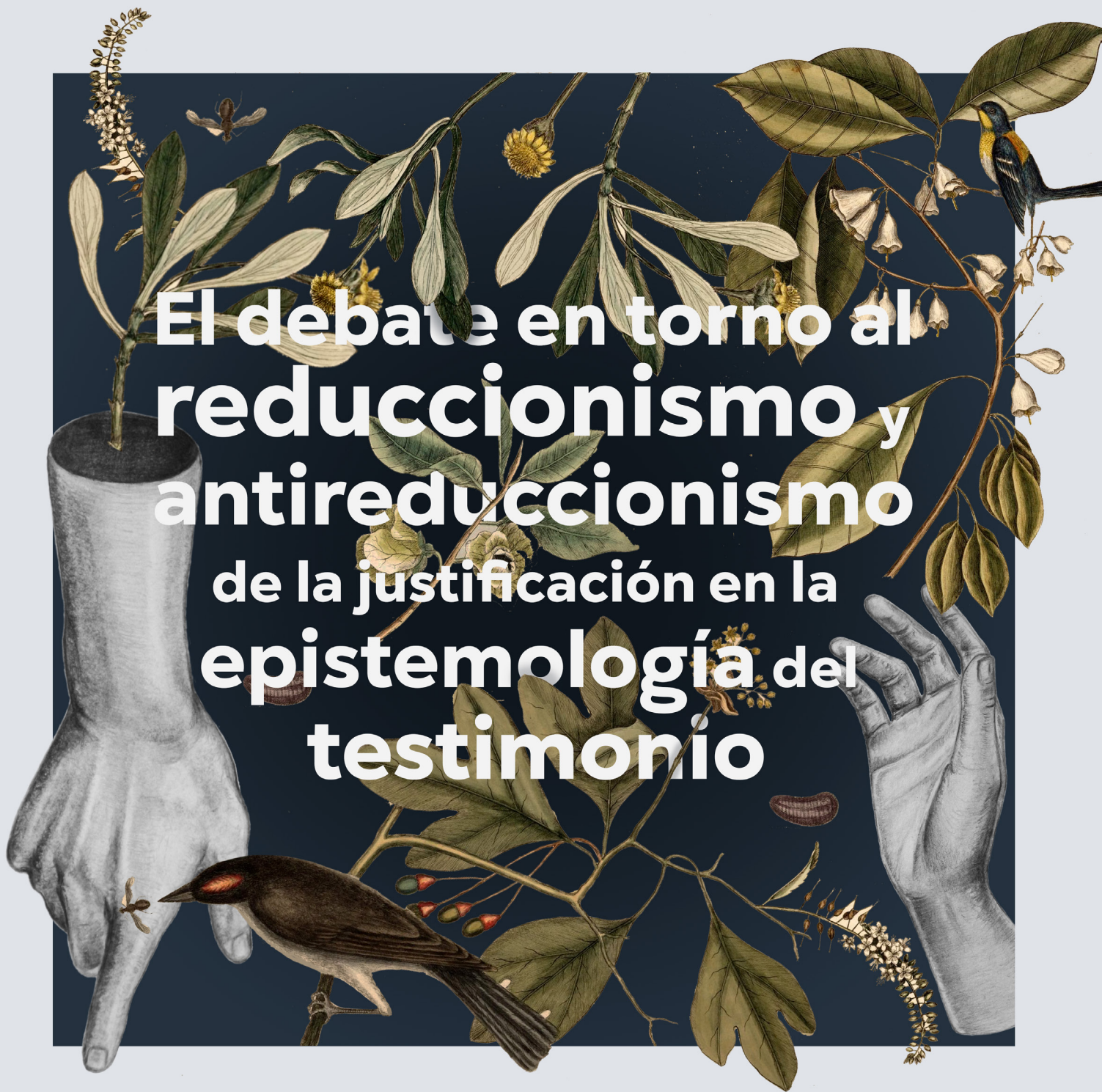
La filosofía del arte no se podrá dar, sino hasta que termine la historia del arte; es decir, realmente las teorías artísticas tienen criterio después de la reflexión, pero no en la ontología del arte que requiere un tratamiento distinto en su estudio.



Referencias

- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo. Biblioteca Clásica Gredos.
- Aristóteles. (2009). *Ética a Nicómaco*. Trad. Julio Pallí. Biblioteca Clásica Gredos.
- Mesa, Daniela. (2014). ¿Puede ser el comic arte? *Cazamoscas*, (07).
- Danto, Arthur. (1999). *Después del fin del arte*. Paidós.
- Danto, Arthur. (2005). *El Abuso de la Belleza*. Paidós.
- McCloud, Scott. (1995). *Entender el cómic: el arte invisible*. (Abulí, Enrique Trad.) Astiberri. (Trabajo original publicado en 1994 con el título *Understanding Comics: The Invisible Art* por Harper Paperbacks).
- Tatarkiewicz, Władysław. (1987). *Historia de Seis Ideas*. Tecnos (grupo Anaya S.A).





El debate en torno al reduccionismo y antireduccionismo de la justificación en la epistemología del testimonio

Felipe Alejandro Álvarez Osorio

Universidad Andrés Bello
f.lvarezosorio@gmail.com

Citación (APA, 7.º): Álvarez-Osorio, F. A. (2022). El debate en torno al reduccionismo y antireduccionismo de la justificación en la epistemología del testimonio. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 38-48.

Citación (*Cazamoscas*): Álvarez-Osorio, Felipe Alejandro. (2022). El debate en torno al reduccionismo y antireduccionismo de la justificación en la epistemología del testimonio. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 38-48.

Resumen

En este trabajo se pretende señalar en qué consiste el debate entre reduccionismo y antireduccionismo, respecto de la justificación testimonial, en la epistemología del testimonio. Para esto, se procederá de la siguiente manera: se expondrán las consideraciones epistemológicas de Hume (2001) y Reid (1823) sobre el testimonio, para dar cuenta del reduccionismo y el antireduccionismo en la filosofía de la modernidad-temprana; y, luego, se expondrá cómo se ha desarrollado dicho debate en la epistemología contemporánea. De esta manera, se pretende presentar una visión sistemática de las posturas involucradas en el debate entre reduccionismo y antireduccionismo en la epistemología del testimonio.

Palabras clave: testimonio, reduccionismo, antireduccionismo, epistemología del testimonio.

Abstract

In this paper I aim to explain the debate between reductionism and non-reductionism with regard to the issue testimonial justification in the epistemology of testimony. In order to achieve this: first, I will treat Hume's (2001) and Reid's (1823) epistemological considerations about testimony to explain reductionism and antireductionism in early-modern philosophy. Secondly, I will explain how this debate has been developed in contemporary accounts on the topic. Therefore, I intend to present a systematic vision of the postures involved in the debate between reductionism and antireductionism in the epistemology of testimony.

Key words: testimony, reductionism, non-reductionism, social epistemology.

I. Introducción

El debate entre reduccionismo y antireduccionismo, respecto de la justificación epistémica en torno a la creencia con base en testimonios, ha sido un tópico de debate tanto para la epistemología moderna-temprana, como para la epistemología contemporánea. En efecto, la disputa en torno a la naturaleza epistémica de la justificación testimonial —a saber, si estamos justificados en creerle a alguien que «p» a priori o si nuestra justificación debe ser reducida a otras clases de conocimiento fundadas



En efecto, la disputa en torno a la naturaleza epistémica de la justificación testimonial —a saber, si estamos justificados en creerle a alguien que «p» a priori o si nuestra justificación debe ser reducida a otras clases de conocimiento fundadas no-testimonialmente—, abarca desde los postulados de Hume (2001) a Reid (1823) como, a su vez, se encuentra en discusión entre distintos epistemólogos contemporáneos.



no-testimonialmente—, abarca desde los postulados de Hume (2001) a Reid (1823) como, a su vez, se encuentra en discusión entre distintos epistemólogos contemporáneos. Este debate, aún sin ser superado del todo, versa sobre alguna de las preguntas fundamentales de la epistemología social y, en específico, de la epistemología del testimonio: ¿estamos justificados en creerle a otro agente epistémico? y ¿podemos depender de la palabra de otro agente epistémico para adquirir justificación o conocimiento?

Este artículo, lejos de responder tales preguntas, pretende dar cuenta del estado de este debate y señalar las características de la postura reduccionista y antireduccionista, en su vertiente moderna-temprana y actual; de modo que pueda servir al lector como una recopilación sistemática de la discusión mencionada. Para lograr dicho objetivo, en primer lugar, se expondrán las características del reduccionismo de Hume (2001) y del antireduccionismo de Reid (1823). En segundo lugar, se expondrá cómo ha sido llevada esta discusión en la epistemología del testimonio contemporánea. De esta manera, se espera caracterizar con precisión los preceptos epistemológicos de ambas posturas.

II. El reduccionismo en Hume

En el capítulo “On miracles” de su *An enquiry concerning human understanding*, David Hume (2001) señaló que «no hay un tipo de razonamiento más común, más útil o incluso más necesario para la vida humana que el derivado de los testimonios de los hombres y de los in-

formes de los testigos presenciales y de los espectadores» (p. 149). No obstante, a pesar de dotar a las creencias testimoniales de gran importancia para la vida cotidiana, Hume (2001) nos advirtió luego que «(l)a razón por la que damos algún crédito a testigos e historiadores no se deriva de una *conexión* que percibimos *a priori* entre testimonio y realidad, sino porque solemos encontrar conformidad entre ellos» (p. 150), es decir, solemos otorgar credibilidad a las creencias testimoniales por su concordancia con los hechos. Esta postura en relación con el testimonio ha sido identificada por Coady como *la tesis reduccionista*¹ y consiste en que «S» se encuentra justificado epistémicamente para creer en un testimonio si, y solo si:

Tr) el testimonio sobre *p* coincide coherentemente con la realidad de *p*.

En otras palabras, el criterio de delimitación de nuestra justificación epistémica en la creencia testimonial se basa en la correspondencia de nuestra experiencia con el contenido de la proposición aseverada. No obstante, esto nos deja la siguiente pregunta: ¿debemos contrastar el contenido particular de cada testimonio con la experiencia? Para Hume esto no es necesario, puesto que los seres humanos están inclinados, naturalmente, hacia la verdad, tenemos experiencia de que el testimonio regularmente es honesto. Asimismo, dado que el testimonio no es una fuente de conocimiento *sui generis* y ya, que reposa en las relaciones inferenciales, Hume (2001) señaló que:

Todas las inferencias que podemos sacar del uno al otro están meramente fundadas

en nuestra experiencia de regularidad y constancia de su conjunción, es evidente que no debemos hacer una excepción de este principio en el caso del testimonio, cuya conexión con otro suceso cualquiera parece en sí misma tan poco necesaria como cualquier otra conexión. (p. 150)

Por lo tanto, de acuerdo al planteamiento de Hume, no es suficiente con, simplemente, dar por sentado al testimonio como una fuente de justificación en sí, sino, más bien, debemos aproximarlos a este por medio de la ejecución de un breve gesto escéptico; independientemente de la con-



Independientemente de la confianza que podríamos tener en quien nos emite un testimonio, debemos sospechar si el contenido de este se relaciona de forma coherente con la experiencia que tenemos de cómo son las cosas en la experiencia, sea en relación con la inclinación natural a la verdad o sea la relación de la concordancia del contenido proposicional con el estado de cosas en el mundo al que refiere.



¹ Cfr.: Coady, C. A. J. (1973). Testimony and observation. *American philosophical quarterly*, 10 (2), 149-155.

fianza que podríamos tener en quien nos emite un testimonio, debemos sospechar si el contenido de este se relaciona de forma coherente con la experiencia que tenemos de cómo son las cosas en la experiencia, sea en relación con la inclinación natural a la verdad o sea la relación de la concordancia del contenido proposicional con el estado de cosas en el mundo al que refiere. En otras palabras, tal como señaló Paul Faulkner (1998):

En primer lugar, el mero hecho de que un hablante haya expresado inteligiblemente una proposición no nos proporciona ninguna razón para creerla. En segundo lugar, es sólo en la medida de que una audiencia posee razones para creer que un testimonio es creíble que está justificado para aceptarlo. (pp. 305-306)

De esta manera, el llamado *reduccionismo* de Hume constituye una postura de la justificación en la que, como indicó Faulkner (1998), «el criterio de justificación para el conocimiento empírico es una constancia de la conjunción entre la creencia y su evidencia» (p. 311); siendo así, el testimonio da una fuente de justificación epistémica siempre y cuando la conexión entre el testimonio y la realidad de su contenido sea coherente.

III. El antireduccionismo en Reid

A diferencia de la propuesta habitualmente atribuida a Hume en relación con las creencias testimoniales², en el apartado “Of the analogy between

perception and the credit we give to human testimony” de *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Thomas Reid (1823) nos señaló que, en torno a la veracidad de los testimonios, «ninguna persona sensata pensó alguna vez en tomar la palabra de un hombre por su honestidad: cuando confiamos en la palabra de alguien o en una promesa, obviamente estamos dando ya por sentado su veracidad» (p. 235). En otras palabras, Reid nos indicó que, contrario a la propuesta de Hume, la veracidad y, por ende, la justificación de una creencia testimonial no se *reduce* a la relación entre esta y la realidad a la cual refiere, sino más bien nos indica que al creer en el testimonio de alguien, confiamos de antemano en que el contenido de la proposición que profiere el emisor del testimonio posee una conexión con la verdad, lo cual justifica nuestra creencia en ello.

De esta manera, el autor sostiene esta postura a partir de los siguientes principios: en primer lugar, señaló que poseemos «una propensión a decir la verdad y a usar los signos del lenguaje para transmitir nuestros pensamientos reales. Esto opera de una forma poderosa, inclusive en los más grandes mentirosos; por cada mentira que cuenta dicen cien veces la verdad» (Reid, 1823, p. 236). En segundo lugar, indicó que «una segunda fuerza original es implantada en nosotros por Dios, el ser supremo; es una disposición a confiar en la veracidad de los demás y a creer lo que ellos nos dicen» (Reid, 1823, p. 237). De

² Se da cuenta de la interpretación reductivista de Hume en torno a las creencias testimoniales. No obstante, el delimitar

si Hume fue o no reduccionista y cuáles son los límites de dicho reduccionismo son aún temas de discusión en la literatura de la epistemología del testimonio. Para una crítica al respecto, véase Gelfert. (2010). Hume on testimony revisited. *Logical analysis and history of philosophy*, 13.

acuerdo con estos principios, el ser humano posee tanto la facultad innata de confiar en el testimonio ajeno, como de testificar en conformidad con la verdad —o al menos tiende a hacerlo en la mayoría de los casos—.

Estas facultades innatas o principios *a priori* condicionan que creamos en una proposición emitida testimonialmente solo en virtud de nuestra naturaleza, sin tener que recurrir por ello a un elemento externo que sirva de verificador para dicha creencia. A pesar de esto y en virtud del primer principio señalado, la tendencia a creer coopera con la tendencia a decir en la mayoría de los casos la verdad. Por lo tanto, tal como afirmó Stevenson (1993), «en cada caso, la verdad es generalmente (aunque no siempre) alcanzada: y en la ausencia de cualquier contraindicación en un caso particular, nosotros po-

demos razonablemente seguir nuestra tendencia natural a creer» (p. 443).

De este modo, la postura *antireduccionista* de la justificación encarnada en las reflexiones de Reid posiciona al sujeto epistémico en una relación de confianza con su interlocutor, es decir, con aquel que emite un testimonio. Dicha relación le permite al sujeto epistémico asumir como verdadero el contenido proposicional del testimonio de su interlocutor y, a su vez, encontrarse justificado para creerlas por la tendencia de la naturaleza humana a no emitir testimonio falso. Si consideramos el caso anterior, en el cual se emitía testimonialmente una proposición referida a una experiencia milagrosa, entonces podríamos afirmar que, de acuerdo al enfoque epistemológico de Reid, yo me encontraría en posición de tener una creencia justificada al respecto e, independientemente de que esta sea verdadera, puedo —en virtud de la relación de confianza *a priori* entre mi interlocutor y yo— confiar en que lo que me dice es cierto, sin tener que recurrir a una prueba que evidencie la realidad del caso.



Al creer en el testimonio de alguien, confiamos de antemano en que el contenido de la proposición que profiere el emisor del testimonio posee una conexión con la verdad, lo cual justifica nuestra creencia en ello.



IV. Consideraciones contemporáneas del reduccionismo testimonial

En su artículo titulado *Reductionism and the distinctiveness of testimonial knowledge*, Sanford Goldberg (2006) señaló —en torno al debate entre *reduccionismo* y *antireduccionismo*— que «el punto importante para el reduccionismo es simplemente que la justificación de la creencia de “A” en lo que otro hablante “S” dice no apela a ningún principio epistémico único para el caso

del testimonio» (p. 130). Esto es de suma importancia, pues, como se ha visto en el apartado anterior con la postura humeana, en el enfoque reduccionista, el testimonio no constituye una fuente de conocimiento *sui generis*, sino, más bien, relega la justificación epistémica de la creencia transmitida a otras fuentes de tales conocimientos. Esto fue evidenciado también por Lackey (2006), en su artículo titulado *It takes two to play tango: beyond reductionism and non-reductionism in the epistemology of testimony*, en el que mencionó que el enfoque reduccionista se compone de dos elementos: *el componente de razones positivas* y *el componente de reducción*.

La justificación es conferida a las creencias testimoniales por la presencia de razones *positivas apropiadas* por parte de los oyentes. Puesto que estas razones no pueden ser por sí mismas fundadas testimonialmente, deben depender de recursos provistos por otras fuentes epistémicas —típicamente percepción sensorial, memoria e inferencia inductiva—, esto es dado por un segundo componente que podríamos llamar *el componente de reducción*. Ya que la justificación de las creencias testimoniales es provista por estas razones positivas no-testimonialmente fundadas, se dice que la justificación testimonial se reduce a la justificación de la percepción sensorial, memoria y la inferencia inductiva (Lackey, 2006).

A partir de esta caracterización, Lackey (2006) señaló que han existido dos maneras de entender cómo opera la reducción en la epistemología contemporánea: en la primera, llamada *reduccionismo global*,

La justificación del *testimonio como una fuente de creencia* es reducida a la justificación de la percepción sensorial, memoria e inferencia inductiva. En particular, el reduccionismo global mantiene que (...) un oyente debe tener

razones positivas basadas no-testimonialmente para creer que el *testimonio* es *generalmente confiable*. (2006, p. 161)

En otras palabras, el *reduccionismo global* nos indica que podemos tener la seguridad de creer en los testimonios de la gente de manera universal, siempre y cuando el motivo por el cual justificamos nuestras creencias en el contenido proposicional de los testimonios no recaiga en el mismo testimonio en cuestión —como si el mero acto testimonial fuese suficiente para generar una justificación epistémica apropiada—, sino



La justificación es conferida a las creencias testimoniales por la presencia de razones positivas apropiadas por parte de los oyentes. Puesto que estas razones no pueden ser por sí mismas fundadas testimonialmente, deben depender de recursos provistos por otras fuentes epistémicas —típicamente percepción sensorial, memoria e inferencia inductiva—, esto es dado por un segundo componente que podríamos llamar el componente de reducción.



que pueda ser referido a una fuente de conocimiento legítima como la percepción, memoria o inferencia inductiva.

Y nos encontramos con una segunda postura, denominada *reduccionismo local*, la cual sostiene que:

La justificación de *cada reporte particular de una instancia testimonial* es reducida a la justificación de instancias de percepción sensorial, memoria e inferencia inductiva. Específicamente, el reduccionismo local afirma que (...) un oyente debe tener razones positivas basadas no-testimonialmente para aceptar el *reporte particular en cuestión*. (Lackey 2006, p. 162)

De acuerdo con esta postura, contrario del *reduccionismo global*, no es posible considerar al testimonio como generalmente confiable con base en la reducción de su justificación a instancias no-testimoniales. En el *reduccionismo local*, el oyente atiende a los reportes de los hablantes evaluando, en su singularidad, si se encuentran justificados por instancias de conocimiento no-testimonialmente fundadas para creer lo «S» afirma al testificar que «P».

V. Consideraciones contemporáneas del antireduccionismo testimonial

Al igual que el enfoque reduccionista, su contraparte, el *antireduccionismo*, ha sido precisado por las nuevas posturas que, siendo herederas de los postulados de Reid, han actualizado su tesis acerca de la *fuerza originaria divina*. Dejando de lado el vocabu-

lario teológico, pretenden demostrar la relevancia epistémica del testimonio como una fuente de conocimiento confiable e independiente. Esto puede verse reflejado en la caracterización que realizó Gelfert (2014) al respecto: «es una fuente de justificación y conocimiento *sui generis*: una creencia testimonial es imbuida con justificación epistémica (...) simplemente en virtud del entendimiento del oyente del enunciado del hablante como ejemplo de un relato» (p. 100). Asimismo, Goldberg (2016) señaló que «A posee el derecho epistémico a confiar en la opinión de S mientras A no posea (doxásticos, normativos o factuales) *defeaters* para la afirmación de que la opinión de S es confiable» (p. 130). Además de lo dicho y con un grado mayor de precisión al respecto, Lackey (2006) mencionó que:

Lo que los no-reduccionistas sostienen es que los oyentes están justificados en aceptar el testimonio de los hablantes en tanto que dos condiciones sean satisfe-



Pretenden demostrar la relevancia epistémica del testimonio como una fuente de conocimiento confiable e independiente.



chas: i) el reporte tiene que ser producido de forma confiable normalmente por el hablante, teniendo por ello un creyente competente y un testificante sincero y ii) el oyente en cuestión no puede tener *defeaters* relevantes —esto es, ninguna *contracreencia* o *contraevidencia*— para dicho reporte. (p. 166)

El principio común a estas tres caracterizaciones del *antirreduccionismo contemporáneo* —es decir, la admisión preliminar del testimonio como una fuente epistémica en virtud de su entendimiento del derecho epistémico de confiar en otros—, lo podemos encontrar en las definiciones «laxas» del testimonio³. En estas, el testimonio se corresponde con una *expresión de pensamiento* y que no se exige ningún tipo de acreditación en el acto de testificar, independientemente del acto mismo; el aceptar el testimonio como fuente de conocimiento bajo dicho parámetro supone, de algún modo, aceptar *a priori* la credibilidad de este y, por ende, aceptar que el hablante es sincero al aseverar que «p» —siempre y cuando no nos encontremos con motivos para pensar lo contrario—. Por ejemplo, si «S» testifica que ha visto a «A» comprando en el almacén del barrio, de acuerdo al *antireduccionismo contemporáneo*, es posible asumir dicho testimonio como verdadero, debido a que tenemos el derecho a confiar en la sinceridad del hablante al momento de testificar que «p» si, y solo si, no nos encontramos en posición de tener una creencia contraria al reporte de «S» o si bien no poseemos alguna evidencia que niegue lo que «S» asevera al testificar.

³ Para más información respecto del debate en torno a la constitución ontológica del testimonio en la epistemología social y los distintos tipos definiciones que se han realizado al respecto, véase Lackey, J. (2008). *Learning from words. Testimony as a source of knowledge*. "The nature of testimony". Oxford University Press.



VI. Conclusiones

Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, el debate entre reduccionismo y antireduccionismo plantea sus inicios en las consideraciones epistemológicas respecto del testimonio de Hume y Reid, siendo el primero un reduccionista y el segundo un antireduccionista sobre la justificación testimonial. Por una parte, Hume (2001) postuló que el testimonio debe ser reducido a otras fuentes epistémicas; mientras que, por otra parte, Reid (1823) señaló que el testimonio es confiable *a priori*. Además de esto, hemos dado cuenta del estado de la discusión en la epistemología contemporánea al señalar cómo se han desarrollado ambas propuestas: por una parte, el reduccionismo ha derivado en dos vertientes, a saber, una perspectiva global respecto de la reducción y una propuesta local. Por otra parte, el *antireduccionismo contemporáneo* ha dejado de lado el vocablo teológico de Reid y ha decantado por una descripción estrictamente epistemológica del asunto en cuestión.

En última instancia, se ha mostrado a lo largo de este trabajo el desarrollo filosófico de una propuesta que es de suma importancia para la epistemología del testimonio y que sirve de piedra angular para discusiones posteriores respecto de la naturaleza de la justificación testimonial, a saber, posturas duales respecto de la justificación de las creencias basadas en testimonios.



Por una parte, el reduccionismo ha derivado en dos vertientes, a saber, una perspectiva global respecto de la reducción y una propuesta local. Por otra parte, el antireduccionismo contemporáneo ha dejado de lado el vocablo teológico de Reid y ha decantado por una descripción estrictamente epistemológica del asunto en cuestión.



Referencias

- Faulkner, Paul. (1998). David Hume's reductionist epistemology of testimony. *Pacific philosophical quarterly*, 79(4), 302-313.
- Gelfert, Axel. (2014). *A critical introduction to testimony*. Bloomsbury.
- Goldberg, Sanford. (2006). Reductionism and the distinctiveness of testimonial knowledge. Lackey y Sosa. *The epistemology of testimony*. Oxford University Press.
- Hume, David. (2001). *Investigación sobre el conocimiento humano*. Alianza.
- Lackey, Jennifer. (2006). It takes two to play tango: beyond reductionism and non-reductionism in the epistemology of testimony. Lackey y Sosa (Ed.). *The epistemology of testimony*. Oxford University Press.
- Reid, Thomas. (1823). *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*.
- Stevenson, Leslie. (1993). Why believe what people says. *Synthese*, 94, 429-451.





«Inventaron un cristal que dejaba pasar las moscas. La mosca venía, empujaba un poco con la cabeza y, pop, ya estaba del otro lado. Alegría enormísima de la mosca.»

Historias de Cronopios y de Famas,
Julio Cortázar (1962).



Espan



ntamoscas



El encuentro entre los cuerpos y las luces de bengala:

Seda (1996)

Alessandro Baricco

Natalia Martínez Calderón

Universidad Nacional de Colombia

Citación (APA, 7.º): Martínez-Calderón, N. (2022). El encuentro entre los cuerpos y luces de bengala: *Seda* (1996) de Alessandro Baricco. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 52-61.

Citación (Cazamoscas): Martínez-Calderón, Natalia. (2022). El encuentro entre los cuerpos y luces de bengala: *Seda* (1996) de Alessandro Baricco. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 52-61.

Cualquier encuentro con otro cuerpo es una experiencia extraña. Sentir que otras manos me recorren hace que piense, de inmediato, en cómo se sentirá mi piel, si estará rasposa o suave; si a ese otro cuerpo le estará pareciendo igual de raro el encuentro o estará perdido en un calor no propio. Esa sensación de extrañeza puede fácilmente convertirse en un fetiche: lo abyecto puede atraer. Ya no los besos, sino el frío contacto con el látigo, por ejemplo; o el contraste del color de piel, puedo imaginar cuántas búsquedas existen en páginas web porno de latinos, coreanos, árabes, africanos, etc. Es más, no hay que ir tan lejos: el mundo de la moda busca mujeres y hombres cada vez menos comunes. Eso quiere decir que las mezclas están de moda: un hombre moreno con ojos azules, una mujer con vitiligo o una afroamericana albina pueden triunfar en el mundo del modelaje o en aplicaciones como Instagram porque su belleza excede lo típico y genera una fascinación casi voyerista por ver a lo diferente, por el exotismo.

Esta actitud contemporánea no dista mucho de la descrita por Edward Said en *Orientalismo* (1978), cuando hace referencia a la erotización de Oriente y de, sobre todo, la mujer oriental en muchos de los textos orientalistas. Para ello, da los ejemplos de Flaubert y su *Salammbó* (2015) y también sus textos sobre Kuchuk Hanem (citado por Said, 2002), al igual que los de George William Curtis (citado por Said, 2002). En ellos, la mujer aparece como una tentación, pero esta es una mujer muy diferente a la occidental, muy diferente a Eva. Hay muchos misterios, envueltos en sus velos. Me interesa analizar esta actitud —de

exotización y erotización— en una novela contemporánea como *Seda* de Alessandro Baricco (2013). ¿Existe? Y, de ser así, ¿cómo se asume?, ¿es la novela de Baricco un texto orientalista que reproduce esa imagen de mujer exotizada?

I. La mujer: luz de bengala en el orientalismo del siglo XIX

Kuchuk Hanem fue una bailarina y concubina egipcia famosa por su desparpajo y su baile sensual. Seducía a Flaubert, según sus escritos, por *su grosería no inteligente* (Said, 2002), su olor nauseabundo y la forma en que lograba envolverlo con su delicadeza y desdén. Los encuentros con ella influyeron en la creación de *Salammbó* (2015) y *Salomé*, según Said (2002):

Kuchuk es menos una mujer que un despliegue de feminidad emocionante, aunque inexpresivo verbalmente, es el prototipo de la Salambó y de la Salomé de Flaubert, así como de todas las versiones de la tentación carnal femenina de su San Antonio. (p. 254)

Sobre la mujer oriental, Flaubert afirmaba en sus cartas: «no es más que una máquina; no distingue entre un hombre y otro» (Said, 2002, p. 255). Esa visión del sexo libre asustaba al orientalista porque estaba acostumbrado a la mujer occidental, sobre todo, a la cristiana, quien para ser considerada noble solo podía tener sexo dentro del matrimonio. Para Flaubert ese encuentro era temible, pero a la vez le generaba una curiosidad inusitada. ¿Cómo explicar esa misteriosa sensualidad? Es este el tipo de misterio que asusta porque revela un deseo desconocido, ajeno, que se pensaba de otro y no de sí mismo



Said explica que no solo Flaubert tuvo esa asociación de Oriente con una sexualidad descontrolada —pero infértil, pues «estas mujeres están condenadas a no dejar descendencia» (Said, 2002, p. 257)—, también es una actitud común de otros orientalistas:

Flaubert no fue el primero en hacer esta asociación, ni el que exageró más un motivo que persistía notablemente en las actitudes occidentales hacia Oriente. (...) ¿por qué parece que Oriente todavía sugiere no solamente la fecundidad, sino también la promesa (y la amenaza) sexual, una sensualidad infatigable, un deseo ilimitado y unas profundas energías generatrices? (Said, 2002, p. 257)

Oriente, en este caso, es para los orientalistas una fuerza sensual y sexual que hay que dominar, aplacar, domar como a un animal. Said hace alusión a la imagen del camello:

La razón de Lewis es evidentemente reducir el valor que hoy en día tiene la re-



volución a una imagen que no es muy noble (o muy bella) como es la de un camello que se va a levantar del suelo. La revolución es agitación, sedición, es el establecimiento de una soberanía menor y nada más; el mejor consejo (que presumiblemente un erudito o caballero occidental puede dar) es «espera hasta que la agitación se calme». (...) La agitación revolucionaria entre «los árabes» tiene más o menos las mismas consecuencias que un camello que se levanta, y llama la atención tanto como las habladurías de los patanes. (2002, p. 415)

La sexualidad puede ser aplacada, mientras que el orgasmo no dura para siempre. Deje que el orgasmo pase —pues no dejará descendencia—, deje que la agitación del sexo termine porque no se puede estar en éxtasis para siempre. Así, los orientalistas reducen la fuerza del oriental, la fuerza de su cultura y de su revolución, a una bengala que se lanza, no llega muy alto y se va desvaneciendo. A la larga, Kuchuk Hanem termina siendo una mujer que no puede expresarse por sí misma y, por eso, debe ser representada por Flaubert y por los demás orientalistas:



**Esa visión del sexo libre
asustaba al orientalista
porque estaba
acostumbrado a la mujer
occidental, sobre todo,
a la cristiana, quien para
ser considerada noble
solo podía tener sexo
dentro del matrimonio.**



Todo esto es particularmente evidente en los escritos de los viajeros y novelistas, en los que las mujeres son habitualmente creaciones del poder-fantasia del hombre. Ellas expresan una sensualidad sin límites, son más bien estúpidas y, sobre todo, son complacientes y serviciales. (Said, 2002, p. 279)

El silencio es lo primordial de su misterio, la imposibilidad de comunicarse en la lengua del orientalista las hace ignorantes —inferiores— y, a pesar de la fuerza de su sensualidad, no pueden expresarse y quedan reducidas a ser una sola imagen/caricatura estática que observa y sonríe de forma pícaro:

El personaje de Kuchuk Hanem, de Flaubert, es el prototipo de esta caricatura que, por otra parte, era bastante común en las novelas pornográficas (como Aphrodite, de Pierre Louys). Además, la concepción masculina del mundo, cuando se trata de la actividad práctica del orientalista, tiende a ser eternamente estática, congelada y fija. Se le niega a Oriente y al oriental incluso la más mínima posibilidad de desarrollo, de transformación, de movimiento humano —en el sentido más profundo de la palabra— como un conocimiento y últimamente poseedores de una cualidad inmóvil e improductiva, Oriente y el oriental llegan a ser identificados con un tipo mal entendido de eternidad: de ahí que, cuando Oriente merece cierta aprobación, se recurre a frases tales como la “sabiduría de Oriente”. (Said, 2002, p. 280)

Oriente permanece estático. Su sabiduría está obsoleta porque no se transforma —como sí lo hace la occidental que avanza hacia el progreso—; su misterio es siempre el mismo. Y así es como a Kuchuk

Hanem y a todas las otras mujeres orientales se les termina por homogeneizar.

Sin embargo, más adelante, la imagen de estas mujeres y de Oriente darán un leve giro hacia el escapismo en Flaubert (2015) y en Nerval (citado por Said, 2002) hacia la pérdida:

Oriente es el símbolo de la búsqueda onírica de Nerval y de la mujer fugitiva y esquiva que está en el centro de aquella como un deseo y como una pérdida. «Vaisseau d'Orient» —nave de Oriente— se refiere enigmáticamente a cualquiera de los dos, tanto a una mujer como a una nave que contiene Oriente o quizá a la propia nave de Nerval para Oriente, su Viaje en prosa. En ambos casos Oriente se identifica con una ausencia conmemorativa. (Said, 2002, p. 251)

No obstante, esto no quiere decir que lo que significa Oriente y la mujer oriental haya cambiado, sigue siendo estático. Simplemente, ya no está al alcance y se le recuerda precisamente como esa luz de bengala que se va fundiendo, como la estela de un cometa que se aleja, como la memoria de algo que tuvo fuerza, ya no la tiene y la va teniendo cada vez menos.

II. *Seda* (2013): la mujer eternizada en el instante

Seda (2013) es una novela corta [*nouvelle*] que Alessandro Baricco escribió en 1996, pero cuya trama sucede históricamente en el siglo XIX. Trata de Hervé Joncour, proveniente de Lavilladieu, un pueblo famoso por su industria tex-

til, quien comercia huevos de gusanos de seda. Tras una plaga que azota a los huevos en Arabia, se ve obligado a viajar repetidas veces a Japón a buscarlos. Allí conoce al hombre que se los proporciona y a la mujer de la que siempre va acompañado, su concubina, de quien Joncour se enamora perdidamente y no puede olvidar.

¿Es esta una novela histórica? Podría parecer caprichosa la pregunta y un desvío de la atención de lo que nos concierne. Sin embargo, es importante formularla porque tiene que ver con la posición que asume Baricco frente a la época que está representando. La época es la apertura del comercio entre Occidente y Oriente, y el claro acercamiento hacia el oriente lejano —Japón en el caso de la novela—. La novela hace parte, aparentemente, de la tradición de textos orientalistas —a los que Said (2002) hace referencia— que pretendían relatar los viajes maravillosos hacia Oriente próximo y cada vez más lejano. Robert Rushing (2003) en su ensayo *Alessandro Baricco's Seta: Travel, Ventroloquism and the Other* lo plantea de esta forma:

So might begin a story whose outlines are generally familiar to most readers: the European male traveler goes abroad to the mysterious Orient, and there discovers his exotic, erotic Other. Their impossible love (...), although very romantic, endangers the protagonist's 'domestic' identity: he might be tempted to "go native", to leave his wife, Helene, or he might return to a Lavilledieu or a Helene changed beyond recognition. The danger looms, the Other threatens to erupt into our safe domestic space, but in the end, this impossible love is just too impossible; the traveler comes home an older and wiser man, more sure of his place in the world, more sure

of his love for his faithful wife.¹ (p. 210)

Pareciera, según esta descripción, que la novela de Baricco se adapta perfectamente al modelo del viaje del occidental hacia el Oriente desconocido, en donde, más que enamorarse, se infatúa de una nativa exótica, misteriosa, sensual y callada. Pues, parte de la imposibilidad de la realización de su amor es que no son capaces de hablar la misma lengua y no pueden expresarse sus deseos.

¿Es mutuo realmente?, ¿cómo saber si ella también está perdidamente enamorada y quiere escapar de su cruel dueño oriental para irse con Joncour?, ¿cómo saberlo si no pueden hablar? Una noche pareciera que una casera les hace el favor de proveerles un espacio y un tiempo para poder consumir el amor, pero Joncour nunca estuvo seguro de si, en verdad, era ella la muchacha que amaba o cualquier otra, pues la luz era confusa y las pieles indistinguibles.

El lenguaje de señas es una duda para el occidental, necesita la certeza que le provee la palabra. Por ello, cuando le entregan una carta de su supuesta amada pone en esta todas sus esperanzas de regresar a ella, de acabar con la nostalgia que le genera la mujer que se le escurre por entre

¹ N. de T.: Así podría comenzar una historia cuyos contornos son generalmente familiares para la mayoría de los lectores: el viajero europeo viaja al misterioso Oriente y allí descubre su Otro exótico y erótico. Su amor imposible (...). Aunque muy romántico, pone en peligro la identidad *doméstica* del protagonista: puede sentirse tentado a «volverse nativo», a dejar a su esposa, Hélène; o puede volver a un Lavilledieu o una Hélène cambiada más allá del reconocimiento. El peligro acecha, el Otro amenaza con irrumpir en nuestro espacio doméstico y seguro. Pero, al final, este amor imposible es demasiado imposible; el viajero llega a casa como un hombre mayor y más sabio, más seguro de su lugar en el mundo, más seguro de su amor por su fiel esposa (Rushing, 2003).



las manos, de poder volver a Japón a atrapar de una vez por todas esa delicada y resbaladiza piel de seda. Busca como sea traducirla y, cuando lo logra, nos enteramos —al final de la novela— de que ha sido su mujer, Hèlène, quien la ha escrito y mandado a traducir—pues está en japonés—; la Penélope que siempre lo esperó y lo amó cuánto pudo. Pero, ¿en qué momento Baricco se des-
pega de la tradición orientalista del relato de viaje y planta la duda?

Al respecto, Rushing nos dijo:

Still, there are many reasons to suspect that *Seta* is not a simple 'feel-good', Orientalist story that conjures up the threat of Other only to then dissipate it, leaving its presumably Western readers reassured. In fact, the novel seems acutely aware of the Orientalist tradition of travel literature that it belongs to, and the stereotypical imagery of the East (the inscrutable Asian man, the eroticized and infantilized Asian female) only serves to underscore that awareness. Ultimately, Baricco seems to be critical of this model of identity and travel (encountering the Other only to banish it and re-affirm the Self) as narcissistic, a wholly imaginary encounter with difference. The dissipation of the threat is not at all effortless in *Seta*, and leaves deliberate and constant traces of its erasure, in particular, the specter of difference *within* rather than difference *between*. That is, finding the Other within the Self (and vice-versa) suggests that it impossible to establish a secure bulwark against 'otherness' at novel's end. (2003, p. 211) ²

² N. de T.: Aun así, hay muchas razones para sospechar que *Seda* no es una simple historia orientalista que «hace

Es claro que Baricco tiene muy presente la tradición a la que está apelando. Esa conciencia hace que sea capaz de jugar con los códigos, de usar la ironía a través de la brevedad y concisión de sus palabras. Por ejemplo, comienza el primer capítulo diciendo: «Era 1861. Flaubert estaba escribiendo *Salammbó*, la luz eléctrica era todavía una hipótesis y Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo una guerra cuyo final no vería» (Baricco, 2013, p. 7). Se ubica claramente en un contexto, hace referencia a Flaubert y su *Salammbó* (2015) para dar a entender que esta historia que contará tiene que ver con la literatura de corte orientalista. Sin embargo, se desprende de esa corriente al mirarla de cerca y develar sus maneras y, como ya dije, ironizarlas: Hervé Joncour, en medio de su aventura, no es un héroe, tampoco es muy brillante, es simplemente un hombre que se deja llevar por un viento que va hacia el este, un suave viento poético que es la escritura de Baricco. Esto la hace una novela histórica que juega con la historia, que no desea ser fiel a ella, sino, por el contrario, crear nuevas versiones, nuevas sensibilidades.

La segunda parte más importante del planteamiento de Rushing (2003) es que al irse disipando

sentir bien» y que evoca la amenaza del Otro solo para luego disiparla, dejando tranquilos a sus presumiblemente lectores occidentales. De hecho, la novela parece muy consciente de la tradición orientalista de la literatura de viajes a la que pertenece y la imaginaria estereotipada de Oriente (el inescrutable hombre asiático, la mujer asiática erotizada e infantilizada) solo sirve para subrayar esa conciencia. En última instancia, Baricco parece ser crítico con este modelo de identidad y viaje (encontrarse con el Otro solo para desterrarlo y reafirmar el Yo) como narcisista, un encuentro totalmente imaginario con la diferencia. La disipación de la amenaza no es nada fácil en *Seda*, y deja rastros deliberados y constantes de su borrado, en particular, el espectro de la *diferencia dentro* más que la *diferencia entre*, es decir, encontrar al Otro dentro del Yo (y viceversa) sugiere que es imposible establecer un baluarte seguro contra la «otredad» al final de la novela (Rushing, 2003).



Hervé Joncour, en medio de su aventura, no es un héroe, tampoco es muy brillante, es simplemente un hombre que se deja llevar por un viento que va hacia el este, un suave viento poético que es la escritura de Baricco.



de a pocos del Otro —la muchacha japonesa y, en general, el oriente feminizado—, al acercarnos a Hèleée y la revelación; se reafirma el Yo, se reafirma lo occidental y sus maneras de proceder: su dependencia en lo verbal y su tradición. Sin embargo, lo que logra decirnos de la otredad es que no hay una diferencia *between* [entre], entre una cosa y otra, sino *within* [dentro de], dentro de una cosa. El Otro, finalmente, se reafirma dentro del Yo que lo imagina, lo recrea, lo representa; no por fuera —como harían los orientalistas—, sino dentro suyo, como parte de sí. El Yo se reafirma en el Otro que se va diluyendo en él, no para anularlo, no para silenciarlo, sino para que se borren las fronteras entre el uno y el otro. Si bien sí existe una exotización de Oriente y de la mujer oriental en la novela, solamente está allí para cumplir el papel de un código que luego se va desbaratando y develando sus costuras.

Me gustaría acabar citando la famosa carta traducida del japonés, que pensamos que ha escrito la muchacha japonesa, pero que en realidad ha sido Héléne, la mujer de Joncour:

Sigue así, quiero mirarte, yo te he mirado mucho, pero no eras para mí, ahora eres para mí, no te acerques, te lo ruego, quédate donde estás, tenemos una noche para nosotros, y yo quiero mirarte, nunca te he visto así, tu cuerpo para mí, tu piel, cierra los ojos, y acaríciate, te lo ruego, (...) es hermosa tu mano en tu sexo, no te detengas, a mí me gusta mirarla y mirarte, amado señor mío, no abras los ojos, todavía no, no debes tener miedo, estoy cerca de ti, ¿me sientes?, estoy aquí, te puedo rozar, esto es seda, ¿la sientes?, es la seda de mi vestido, no abras los ojos y tendrás mi piel (...) mi cuerpo sobre el tuyo, tu espalda que me alza, tus brazos que no dejan que me marche, los golpes dentro de mí, es violencia dulce, veo tus ojos que buscan en los míos, quieren saber hasta dónde hacerme daño, hasta donde quieras, amado señor mío, no hay final, no acabará, ¿lo ves?, nadie podrá borrar este instante que sucede, para siempre (...). Lo que era para nosotros, lo hemos hecho, y vos lo sabéis. Creedme: lo hemos hecho para siempre. Preservad vuestra vida resguardada de mí. Y no dudéis un instante, si fuese útil para vuestra felicidad, en olvidar a esta mujer que ahora os dice, sin añoranza, adiós. (Baricco, 2013, pp. 110-114)

Este fragmento le da la vuelta de tuerca a la erotización de la muchacha japonesa. Ahora tiene voz, aunque no sea la de ella, sino la de la esposa. Héléne hubiera dado todo por ser esa muchacha (Baricco, 2013), en otras palabras, la mujer occidental hubiera

dado todo por ser la oriental; y lo logra por medio de la escritura, de la creación de la ficción, de un personaje que es y, a la vez, no es ella misma. La carta oscila entre la imaginación y lo posible, la masturbación y la penetración. El encuentro entre dos cuerpos siempre es extraño, suscita preguntas; pero hay un instante, un momento de éxtasis, una luz se lanza e ilumina para siempre —a diferencia de lo que creería un orientalista—, por el tiempo que queramos en la memoria, en el que no podemos distinguir quién es quién. Su mano es la de ella en la imaginación, la seda es lo mismo que la piel. A veces sucede que el extrañamiento se va olvidando y queda solamente la duda de no saber dónde empieza y dónde acaba el cuerpo del uno y del otro. Solo a veces. Pocas veces.



**El encuentro entre
dos cuerpos siempre
es extraño, suscita
preguntas; pero hay un
instante, un momento de
éxtasis, una luz se lanza
e ilumina para siempre
—a diferencia de lo que
creería un orientalista—,
por el tiempo que
queramos en la memoria,
en el que no podemos
distinguir quién es quién.**



Referencias

- Baricco, Alessandro. (2013). *Seda*. Editorial Anagrama.
- Flaubert, Gustave. (2015). *Salammbó*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rushing, Robert. (2003). Alessandro Baricco's "Seta": Travel, Ventriloquism and the Other. *MLN*, 118 (1), 209-236. <http://www.jstor.org/stable/3251577>
- Said, Edward. (2002). *Orientalismo*. Random House Mondadori.



Andrés Isaza Giraldo

isazag@gmail.com

Director y curador de cine
Maestría en Arte Multimedia
Universidade de Lisboa

Citación (APA, 7.º): Isaza-Giraldo, A. (2022). Simón Bolívar, Lucas Ochoa, Fernando González y yo. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 62-72.

Citación (*Cazamoscas*): Isaza-Giraldo, Andrés. (2022). Simón Bolívar, Lucas Ochoa, Fernando González y yo. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 62-72.

No podría decir con certeza quién habla ahora, si eres tú Lucas, si es Fernando o si soy yo. Si no pudiera convencerlos de eso, hablaremos a continuación de una novela. Pero eso no sería propósito cierto, pues mi empresa es convencernos de que *Mi simón Bolívar* (González, 2015) es, pese y gracias a sus niveles de ficción, un ensayo.

Mi Simón Bolívar (2015) es, como parece evidente, un libro sobre Simón Bolívar. O, más bien, un libro que precede la biografía de Simón Bolívar, pues la biografía sería el segundo volumen. Si ese volumen se hubiese terminado, se habría llamado *El Libertador*¹ y contendría una grandeza del tamaño de Suramérica. El primer volumen, publicado en 1930, es una meditación que pudiese equivaler a Simón Bolívar en Jamaica o a los últimos días de Jesús en el desierto (González, 2015): meditaciones anteriores a una gran obra vital.

Lucas Ochoa² es un hombre de método y de ello da evidencia desde que a los ocho años escribió su primer ensayo psicológico sobre el *Dolor* (González, 2015). Para escribir *Mi Simón Bolívar* ha usado un método que llamó el *método emocional*. Ochoa se propuso, en carne y espíritu, revivir a Bolívar, vivirlo en sí y dejar que Bolívar viva en él sin perder

«de vista que el universo es el objeto y que no debemos ser poseídos» (González, 2015, p. 3). Este método podría ser justo eso, revivir a Bolívar — de ahí que el título lleve el posesivo *mi*—, pero parece ser un proceso más complejo que lo que el libro pudiera vislumbrar y que pretende hacer inseparable la sustancia presente de Ochoa de la sustancia histórica de Bolívar y, a su vez, de la sustancia de Fernando González, el autor de este libro. ¿Cómo se vive con un gran héroe adentro, con una conciencia del tamaño de Suramérica como la tuvo Bolívar?, ¿a qué prudencia y con cuál régimen debe uno someterse para meditar la profunda crisis que fueron sus días gloriosos?

¹ Esta información fue dada por Fernando González en conversaciones privadas. Para mayor información, se pueden revisar las cartas publicadas en el artículo *¿Y al fin qué pasó con el “Simón Bolívar II” de Fernando González?* (Bedoya-Muñoz, s.f.), ver <https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/vida/bedoya-frank-3/>

² «Lucas de Ochoa y Tirado, tatarabuelo de Fernando González, es el personaje que a la manera de un sosias o *alter ego* figura en algunas de sus obras, principalmente en *Mi Simón Bolívar* (1930) y el *Libro de los viajes o de las presencias* (1959)» (Henao-Hidró, 1994).



¿Cómo se vive con un gran héroe adentro, con una conciencia del tamaño de Suramérica como la tuvo Bolívar?, ¿a qué prudencia y con cuál régimen debe uno someterse para meditar la profunda crisis que fueron sus días gloriosos?



Lucas cuenta su vida dejando en evidencia los retos para superar la vanidad y el egoísmo y así, aceptando su bajeza, puede dar justa proporción al máximo héroe suramericano. Si bien este método no es *in stricto sensu* riguroso, recuerda cualidades propias del género ensayístico: la experimentación formal-temática, la interrelación del texto con el panorama vivencial del autor y el presente crítico desde el que se enuncia. A este respecto, diría Max Bense:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que

el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura. Quien 'intenta' algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema. (2004, p. 25)

La primera parte del primer volumen fue escrita por Fernando González y este decidió esbozar «la biografía de Lucas Ochoa, para que así pueda entenderse mejor la que hizo él de don Simón Bolívar» (González, 2015, p. 4). Fernando encomendó a Lucas ambos libros para asegurarse una pequeña fortuna editorial el siguiente año, durante el centenario de la muerte del héroe. Cuenta así el extraño camino que siguió Lucas Ochoa que, expulsado por los jesuitas y por la universidad, viajó a Nueva York para, supuestamente, convertirse en el hombre respetable que hubiese querido de él su padre. Aprendió poco de negocios y casi nada de estadística. En cambio, al perseguir la idea de separar el deseo y la conciencia, fue al encuentro con una viuda que hubo de enseñarle yoga, meditación y concentración. Luego, de vuelta en su natal Antioquia, Lucas se convirtió en profesor de psicología, escritor y sabio.

Entre los inventos de Ochoa, se destaca un método psicológico capaz de medir la grandeza de hombres y mujeres. Era un hombre de método. Tuvo especial reconocimiento en la academia

norteamericana y fue llamado *metro Lucas*. Existen, según el autor, siete niveles con los que se puede medir la conciencia: orgánica, familiar, cívica, patriótica, continental, terrena y cósmica. Estos niveles explican a cuán gran escala puede concebir un ser humano, su mundo y su papel fundamental en él. La escala a la cual él y su mundo se hacen indisolubles.

Para Ochoa, Bolívar había logrado algo que ningún otro ser humano pudo vislumbrar antes en esta tierra, había llegado a una conciencia continental, una tan grande como sería la de Napoleón. Estaba fuera de los esquemas con los que pensaba el pueblo. Ochoa podría pensar que este luchó solo contra los españoles y contra el pueblo mismo al que quería liberar, pues los mestizos y mulatos lucharon como peones de las tropas peninsulares. A su campaña fueron adhiriéndose, primero, algunos criollos y extranjeros, y, luego, guio al pueblo entero. En su análisis de la *Carta de Jamaica* (citado en González, 2015), Lucas señaló uno de los propósitos de los textos de Bolívar: «De ahí fue preciso separar psicológicamente a España de América, antes de



Bolívar había logrado algo que ningún otro ser humano pudo vislumbrar antes en esta tierra, había llegado a una conciencia continental, una tan grande como sería la de Napoleón. Estaba fuera de los esquemas con los que pensaba el pueblo.



poderlas separar políticamente. ¿Cuál era el medio? Crear entre españoles y americanos un odio más grande que el océano Atlántico; decretar, como lo hizo en 1813, la guerra a muerte» (González, 2015, p. 118). Ochoa vio a un hombre con tal conciencia continental que no solo fue capaz de disociar, teóricamente, al imperio del Nuevo Mundo, sino que al hablar de América pareciera hablar de sí mismo y que a donde fuera llevaba tanto el triunfo, como a Suramérica en idea y efecto.

¿Qué hay de los otros próceres y grandes hombres de la patria? Nariño, que era parte de la intelectualidad santafereña, no pudo ver mucho más allá de Bogotá. En Torres o San Martín, la independencia la traía Bolívar. A Santander y Páez está dedicado el libro, pero su conciencia llega apenas al nivel patriótico, que no es poca cosa; Santander es Colombia y Páez es Venezuela, pero solo Bolívar es Suramérica. Ochoa se encargó de reconfigurar la historia del Libertador y buscó no solo cómo entenderlo, sino cómo poner en crisis la historia desde la perspectiva de la conciencia idealista bolivariana. Para Bense (2004), «el ensayo surge del carácter crítico de nuestro espíritu, cuya complacencia en el experimentar es sencillamente una necesidad propia de su índole, de su método. Más aún, el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu» (p. 27). Lucas se precipitó hacia la obra de Bolívar y la agitó, la convulsionó. El presente lo hace crítico, tanto la distancia, como el estado de las cosas. Y buscando a Bolívar, Lucas revisó también a sus hombres y a su tiempo, lo que a él lo acometía y al placer de fumarse tres cigarrillos al día.

Estas disertaciones críticas que Ochoa hizo en la segunda parte del primer volumen, llamada *Ensayo de la mensura de Bolívar*, posan sobre la

base de tres textos del Libertador: *Manifiesto de Cartagena*, *Carta de Jamaica* y *Discurso de Angostura* (González, 2015). Lucas Ochoa citó los textos completos incorporándolos al libro y los comentó siguiendo los apuntes de los biógrafos del Libertador y de su propia experiencia vital. Finalmente, dedicó un capítulo adicional, llamado *El hombre que se documenta*, para hacer una suerte de retrato digresivo de Simón Bolívar, para explicar el funcionamiento de su método, cómo habla y camina con él, y casi no puede separarlo de sí.

Una voz pareciera aflorar de los textos de Ochoa, una voz propia que, sin poder diferenciarse de la suya, se vuelve e increpándolo llama su nombre:

Oye, Lucas: yo crezco a expensas tuyas.
A medida que te atormento y venzo y desprecio, crezco yo, el divino. Así es como el Dios nace del cerdo, del vencimiento del cerdo. No hay ascensión sino mediante lucha; en ella se perfecciona el hombre.
(González, 2015, p. 46)

A esta voz la llamó primero Bolaños; después, Jacinto; finalmente, padre Elías. Aquí personifica Lucas toda su facultad racional y crítica. Jacinto es un asceta, trasciende el placer, pues no entiende de fisiología. Jacinto, como gran ideal de Lucas, recuerda lo que hubiera sido Jesucristo para San Ignacio de Loyola, cuyos *Ejercicios espirituales* pide que le sean enviados mientras estudia a Bolívar.

Es Jacinto el comienzo del *método emocional*, pero Lucas dijo que «Hasta hoy estuve equivocado en la aplicación de mi método.

Creaba yo el personaje, y resulta que éste debe ser real, independiente de nosotros, para asimilarnos su belleza» (González, 2015, p. 54). Así pues, es que decidió estudiar y vivir un nuevo ideal: Simón Bolívar. En *El Libertador*, Lucas no espera encontrarse a sí mismo, no propiamente en el inquieto que cruzó ríos y montañas y bailó vals en las noches de descanso. La belleza que buscaba Lucas estaba fuera de él, era la energía de Bolívar que estaba regada por el universo.

Pero, para colmo de males, Lucas Ochoa es un cierto invento de ese que hemos llamado el autor máximo, Fernando González. González fue un pensador envigadeño, también un místico, juez, cónsul, quizás literato o filósofo. Toma el nombre y la figura prestados de su tatarabuelo, Lucas Ochoa Tirado, y se aprovecha del personaje en este libro y, años después, en el *Libro de los viajes o de las presencias* (1959). Ahora bien, la vida narrada de Ochoa se parece irremediabilmente a la de González, al igual que sus ideas. Ambos expulsados de colegios jesuitas, ambos jueces, ambos con un hijo llamado Simón, ambos obsesionados con los *Ejercicios espirituales*, con las libretas, con un tal padre Elías, etcétera, etcétera. Ochoa pareciera acomodarse no a un personaje tercero, sino a un alter ego idealizado. Lucas es para Fernando como Jacinto es para Lucas. Al crear a Lucas, Fernando es quien pone a prueba el *método emocional*, es él quien vive a su maestro, un hombre de mayor inteligencia emocional, castidad y concentración. Uno con las facultades para crear y perfeccionar el *método* y poder usarlo para vivir a otro todavía más grande, Bolívar.

Ideas y términos de González se repiten como replicándose en boca de Lucas. Ideas que enuncia Lucas sobre la vanidad, el heroísmo o sobre la



González vive a Lucas y, a su vez, vive imaginariamente a Bolívar.



apariencia guardan impresionante similitud con esas de Fernando, su discípulo. Lucas dice, por ejemplo: «¡En este continente aparecerá el gran mulato! En este horno en que se funden las razas hay indicios ya de que aparecerá el tipo armonioso» (González, 2015, p. 16). Esta idea del gran mulato adaptado en el que convergen armónicamente las razas aparecerá en libros de Fernando publicados posteriormente: en la misma década, en *Don Mirócleles* (1932), *Mi compadre* (1934) y *Los negroides* (2014), publicado originalmente en 1938, y más tarde en el *Libro de los viajes* (2018) de 1959. Dice Fernando en *Los negroides: Ensayo sobre la Gran Colombia*, por ejemplo, que: «El deber de los tres gobernantes consiste en dirigir biológicamente la mezcla de sangres, de grupos. Crear institutos biológicos que tengan el cuidado de ello y que regulen la inmigración» (González, 2014) o «Suramérica será la cuna del Gran Mulato» (González, 2014). La semilla de estas ideas podría ser el mismo Bolívar cuando, en el *Discurso de Angustura*, dice: «La sangre de nuestros ciudadanos es diferente: mezclémosla para unirla» (Bolívar citado en González, 2015, p. 141). Una sola voz pareciera

unir todas, la voz de una misma idea de grandeza con la que González, Ochoa, Jacinto y Bolívar ven el deber ser y deber devenir, una cierta superación personal última:

No todos los hombres nacen igualmente aptos a la obtención de todos los rangos, pues todos deben practicar la virtud, y no todos la practican; todos deben ser valerosos, y no todos lo son; todos deben poseer talentos y no todos lo poseen. (González, 2015, p. 140)

Y ellos, cada uno, luchan por la virtud de ese que ven más virtuoso. González ve sus vicios y bajezas sin poder ver bien las de Lucas y Lucas ve las propias incapaz de ver las de Bolívar.

¿Cómo media la ficción en la obra? Es difícil diferenciar la frontera que existe acá entre la ficción de Ochoa y la verdadera voz de Fernando, que pareciera hablar a través suyo. Un doble presente ocurre en todo ensayo. Por un lado, el presente contingente que está en crisis, es decir, el momento sociocultural desde el que Lucas revisa la historia, reinterpretándola y reconfigurando el tiempo del Libertador y al Libertador mismo. Por otro lado, está el presente del autor desde el que vive y aflora el pensamiento, el flujo mismo de su espíritu que convierte en ideas concretas y plasma en un flujo de palabras. Inalienablemente, este presente autoral le corresponde a Fernando y al citado Bolívar, pero... ¿y a Ochoa?, ¿y qué si la vida de Ochoa es un artificio al igual que sus métodos, inventos y reconocimientos?, ¿acaso eso lo hace indigno de sus presentes autorales?, ¿y qué si a la vez no deja de guardar justa relación con la vida de González, sus ideales y formas de ser?, ¿acaso vive Fernando no solo su presente autoral, sino también ese de Lucas?,



¿acaso no vive Fernando la vida de Lucas a través del *método* o al menos le presta su vida para que lo habite?



**No se pueden diferenciar
con certeza en toda la
obra de González las
formas específicas
de lo ficcional y esas
específicas del discurso.**



No se pueden diferenciar con certeza en toda la obra de González las formas específicas de lo ficcional y esas específicas del discurso. Incluso en sus obras más íntimas, donde no está mediado por ningún otro personaje, sino solo por su vitalidad, entremezcla sus experiencias con lo plenamente imaginativo. Y hasta sus obras más serias están llenas de ideas que parecen falaces y contradictorias. ¿Pero no es pues el invento una forma recurrente en cualquier ensayista o en cualquier vida?, ¿qué verdadero juicio puede aflorar de cuestionar si lo que se tiene en frente fue realmente vivido o vivido imaginativamente o solo inventado? En *Carta a Leo Popper*, Georg Lukács (1975) dijo que:

El ensayista sólo necesita la forma como experiencia, y precisa únicamente de su vida

y de la realidad anímica comprendida en ella. Y esta realidad se puede encontrar en toda manifestación inmediata y sensible de la vida, leer a partir de ella y hacia ella; a partir de un esquema semejante de vivencias, es posible vivir y conformar la vida misma. (...) No obstante, (...) la forma de la vida no es más abstracta que la de un poema. También allí la forma se manifestará sólo mediante la abstracción y su verdad no es tampoco aquí más fuerte que la fuerza con la que fue vivida. (p. 233)

De ahí que la forma del ensayo no se hace frágil, sino etérea. Pero esa misma fragilidad hace posible tan complejo andamiaje retórico. Es pues el cometido del ensayista la sensibilidad que pone a las ideas, más que las ideas mismas. Lucas —que tiene que conocer a Bolívar a través de biografías y estatuas— sabe cuán redundantes y vacías son las formas. Y es por ello tan importante para el libro este *método emocional*: hacer de Bolívar como me hago yo o hacerlo mío. Es, pues, hacer la idea con el hacer la vida. Vivir, imaginar y pensar como una sola unidad.

No se puede separar la vida de Fernando de la de Lucas, pues no son fundamentalmente diferenciables. Pero sí se siente aflorar la vida de Lucas —y quizás tras ella la de Fernando— de sus digresiones y la forma misma de estas. Al principio, Fernando mezcla la biografía de Lucas con las libretas que este le entrega, en las que se siente con fuerza también el presente vital de Lucas. De estas notas surge la vida de Lucas, sus poemas, sus conversaciones con Fernando, sus reflexiones de método y sus innumerables

listas. Lucas, a su vez, cita los textos completos del Libertador. Esta forma polifónica, en la que las diversas voces varían erráticamente y, en el diseño editorial, solo se reconocen distintos los textos de Bolívar, arroja al lector a perderse entre los niveles desde los que le hablan. Cuando Lucas se llama a sí mismo en el texto, o lo llama Jacinto, solo se agravan las tensiones entre los autores y las voces: la de Jacinto que es la misma de Lucas y la de Lucas que sale de la de Fernando.

La combinación entre los discursos y cartas del Libertador, las digresiones de Lucas, las citas a los biógrafos, las libretas con sus múltiples estilos y la voz de Fernando que engloba todo, recuerda otra característica común al ensayo: «un *ars combinatoria* literaria, en la cual en el lugar de conocimiento puro se coloca la imaginación. Pues mediante esta fuerza imaginativa no se muestran nuevos objetos, sino configuraciones para los objetos, y estas aparecen no como una necesidad deductiva sino experimental» (Bense, 2004, p. 29). Más aún que las ideas puestas, es la combinación la que les da sentido. Y acá de nuevo

vemos la fragilidad del ensayo como género que, a diferencia de los otros géneros, no está hecho de convenciones, sino de rupturas. Y así, de alguna manera tautológica, es un género que hace lo que no cabe en lo genérico. Es en la polifonía en la que *Mi Simón Bolívar* (2015) encuentra su mayor profundidad y haya hondas rupturas: en la multiplicidad de voces que se mezclan y disocian, en los personajes que enuncian y viven, siendo que enuncian, a la vez, parecido y distinto, y que viven casi lo mismo y no.

Al final, Lucas se sometió al retiro con el que revivirá a Bolívar, pero se cansó de él y de su grandeza, de la imagen inmaculada e inmarcesible que es la única que aflora de los biógrafos, de las estatuas y de su propia elucubración. Lucas aceptó, fatalmente, que solo se propuso a la obra por la aspiración económica y se dedicó a los *Ejercicios Espirituales* ignacianos de los que quizás podía salir el segundo volumen. Lucas se propuso a recorrer toda la tierra que pisó el Libertador, a estudiarlo como si fuera una universidad, a vivirlo con intensidad plena que ya no pudiera negarlo ni distinguirlo. Así pudo haber empezado el segundo volumen que nunca fue publicado ni se terminó de escribir. Y de esas páginas inéditas no queda mucho que decir, pues hablan todavía más por su ausencia. Porque cuando apenas empezaba el segundo volumen, ya Lucas prometía dos cosas: que ese libro no sería como Fernando lo esperaba y que, además, quedaría faltando todavía un tercer volumen. Así pues, se acentúa y se prolonga la ausencia. La vocación de esta obra es la de hacerse inconclusa. Con ello quizás se pueda demostrar cuán ambicioso y esquivo es el uso de este *método*. Cuán difícil es



Acá de nuevo vemos la fragilidad del ensayo como género que, a diferencia de los otros géneros, no está hecho de convenciones, sino de rupturas.





La vocación de esta obra es la de hacerse inconclusa. Con ello quizás se pueda demostrar cuán ambicioso y esquivo es el uso de este método. Cuán difícil es ver y pensar fuera de sí.



ver y pensar fuera de sí.

¿Y yo?, ¿qué hay de mí? Yo, «directorsucho», parado noventa años delante de esta obra y que solo viene a presentarse a estas alturas del texto. ¡Ay, Lucas!, no puedo ocultar mis intenciones ni que llevo ya años empeñado en hacer una películita con Fernando como personaje principal. Que he leído sus obras, consultado sus biografías, visto a sus discípulos, visitado su casa. He inventado una y otra vez sus palabras en mi cabeza, en las innumerables versiones del guion ni hablar de las tareas de actores. Pocos como el Teatro Matacandelas (2011) podrían describirlo: «Muchas veces hemos tratado de traer al escenario al mago de Otraparte, pero él, tal vez por motivos místicos, se niega. De antemano sabemos que un hombre como él, honesto, desnudo y verdadero, ofrece excesivas resistencias a la representación, se niega a dejarse adornar por los ropajes falsos del teatro» (p. 11).

Mi Simón Bolívar (2015) me demuestra que el

ideal de la representación no es la imitación o la reverencia, que no se puede mirar al cielo para hacer en la tierra y que todo lo que hacemos se ve trastocado por nuestras sucias manitas: nada sale de nosotros siendo algo diferente que nosotros mismos. No se puede, entonces, viajar el camino de otro, pensar el pensamiento de otro ni vivir la vida de otro. Cuánto se reirían estos envigadeños viendo a los supuestos ‘actores de método’ gringos, estudiados todos en el Actor’s Studio, que parecen porcelanas y se pasan los días fingiendo ser Abraham Lincoln y en las noches fingen soñar con matar sureños esclavistas. Se reirían también de mí, de mi obra y la del Matacandelas, por andarnos con pendejadas. Y, finalmente, se reirían de usted por leerse este ensayo y de este ensayo por tomarse tan en serio a un mamagallista de primera.



Nada sale de nosotros siendo algo diferente que nosotros mismos.



Referencias

- Bense, Max. (2004). Sobre el ensayo y su prosa. Traducción de Martha Piña. Revisión de Liliana Weinberg. *Cuaderno de los seminarios permanentes*. UNAM.
- Colectivo Teatro Matacandelas. (2011). *Fernando González: Velada Metafísica*. Tragaluz Editores.
- González, Fernando. (2014). *Los negroides*. Fondo Editorial Universidad Eafit – Corporación Otraparte.
- González, Fernando. (1932). *Don Mirócleles*. Le Livre Libre.
- González, Fernando. (1934). *Mi compadre*. Editorial Juventud S. A.
- González, Fernando. (2015). *Mi Simón Bolívar*. Ediciones Otraparte.
- González, Fernando. (2018). *El libro de los viajes o las presencias*. Editorial EAFIT.
- Henao-Hidrón, Javier. (1994). *Fernando González, filósofo de la autenticidad*. Edt. Marín Vieco Ltda.
- Lukács, George. (1975). Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper). En *El alma y las formas y Teoría de la novela*, 15–39. Grijalbo.







Whitman

camina acompañado
con Jesús y con
la muerte

reflexiones sobre el Yo en
algunos poemas de *Hojas de
Hierbas* (1969)

Johny Andrés Martínez Cano

johamartinezcan@unal.edu.co

Citación (APA, 7.^o): Martínez-Cano, J. A. (2022). Whitman camina acompañado con Jesús y con la muerte: reflexiones sobre el Yo en algunos poemas de *Hojas de hierbas* (1969). *Cazamoscas*, 12(13), pp. 74-83.

Citación (*Cazamoscas*): Martínez-Cano, Johny Andrés. (2022). Whitman camina acompañado con Jesús y con la muerte: reflexiones sobre el Yo en algunos poemas de *Hojas de hierbas* (1969). *Cazamoscas*, 12(13), pp. 74-83.

La gran obra de Walt Whitman está encabezada por el *Canto a mí mismo* (2006), un poema cuyo impulso vitalista, celebratorio y democrático hace que todos los elementos del Nuevo Mundo confluyan en el yo poético. Con este ensayo pretendo ver, en parte de la poesía de Whitman, la tensión entre dos dimensiones de ese «yo». Por un lado, está aquel que se reconoce como el nuevo Jesucristo, un «yo religioso» y social que se transforma en todos los seres humanos, que sufre por ellos, que vence la muerte y se proclama profeta de la religión del Nuevo Mundo; por otro lado, hay un yo más apartado, un «yo solitario» al que le inquieta la muerte y que aprende de sus símbolos —el mar, el canto del pájaro, las lilas— a entenderla como parte del canto de poeta, parte de la vida misma, y no como una ausencia en el mundo. Ambas dimensiones del yo están presentes en los poemas a los que me remitiré —*Canto a mí mismo* (1855), *De la cuna que se mece eternamente* (1859) y *La última vez que florecieron las lilas en el jardín* (1865)— y son el producto de esa búsqueda, que Whitman se impuso, de una unidad de sí mismo y del mundo en la que puedan incluirse todos los sujetos americanos.

I.

En su ensayo *El poeta* (1943), Emerson incitaba a los escritores a una nueva misión:

En vano busco al poeta que describo. (...) Aun no se ha cantado nuestras casetas de madera, nuestros negros, nuestros indios, nuestros buques, la cólera de los desharrapados, la pusilanimidad de las personas honradas, el comercio del Norte, las plantaciones del Sur, el descuaje del Oeste, ni Oregón y el Tejas. (pp. 254-255)

El joven Whitman quiso ser ese poeta, quiso asumir la labor del canto nuevo americano: «Entono un canto nuevo de exaltación y orgullo, / hemos soportado demasiados acobardamientos e insultos, / enseñó que el tamaño es solamente el desarrollo» (2006, p. 99).¹ Sin embargo, esta no era una tarea fácil, no solo por la vastedad de los elementos y los temas que promulgaba Emerson, sino porque el poeta, para él, era un ser dotado de una capacidad especial que lo distinguía de los demás: «Entre otros hombres incompletos, él es el

¹ Para todos los casos, he utilizado la traducción de Manuel Villar Raso, que pertenece a la primera versión de *Canto a mí mismo*, de 1855, y que es la primera traducción íntegra que se ha hecho al español de esta versión, según el mismo Villar Raso (pp. 31-32). La traducción de Jorge Luis Borges de *Canto de mí mismo* es de una versión posterior, por ello, la cito solo cuando quiera hacer un parangón entre versiones y, en dicho caso, se le indicará a la lectora. Aunque no es claro cuál fue la versión que utilizó Borges, se puede ver, por la puntuación y por algunas inserciones y modificaciones, que no fue la de 1855.

hombre completo, y no nos da cuenta solo de su propia riqueza, sino de la riqueza común» (Whitman, 2006, p. 233).



El poeta debía ser un sujeto que pudiera afirmar su propia existencia como algo unitario, completo y común que incluyera a todos los demás.



El poeta debía ser un sujeto que pudiera afirmar su propia existencia como algo unitario, completo y común que incluyera a todos los demás. Whitman aceptó la labor e hizo de sí mismo una vasta enumeración que lo identificaba con todos en una misma unidad: «Walt Whitman, un americano, uno de los duros, un cosmos, / turbulento, carnal y sensual... comiendo, bebiendo y engendrando, / ni sentimental... ni erguido por encima de hombres y mujeres, ni alejado de ellos... ni más modesto que inmodesto» (Whitman, 2006, p. 107).²

II.

Todo el *Canto a mí mismo* (2006) se subyuga a esta misión de afirmarse a sí mismo como una unidad que incluya a los demás, tal como lo nota D. H. Lawrence:

² En la versión traducida por Borges hay un añadido al verso, «de Manhattan el hijo» (Whitman, 1969, p. 59), que puede ser tomado como muestra de ese carácter mesiánico, por su paralelo con «el hijo de Dios» y «el hijo del pueblo», del que he hablado en la introducción y que tocaré más adelante.

Él era todo y todo estaba en él. Guaba un automóvil, con un faro que despedía una luz muy brillante, por el sendero de una idea fija, a través de las tinieblas de este mundo (...) ¡UNA DIRECCIÓN!, ruge Whitman en el automóvil, pasando a toda velocidad. (1946, pp. 251-252, énfasis propio)

Pero el proyecto tiene en sí una dificultad que nota Lawrence: «El misterio de la simpatía que él confundía con el AMOR de Jesús y con la CARIDAD de Pablo» (1946, p. 261). El poeta no siente *con* los sujetos, siente *por* ellos, lo cual implica una fusión inevitable (Lawrence, 1946). Esta actitud vehemente se puede observar en momentos afirmativos del yo como el siguiente:

No permitiré que ninguna persona sea ignorada o excluida / la mujer mantenida, el gorrón, el ladrón están aquí invitados... el esclavo de labios gruesos está invitado... el sifilítico está invitado, / *no habrá ninguna diferencia entre ellos y yo.* (Whitman, 2006, p. 93, énfasis propio)

En el pasaje aparece lo que se podría llamar la *verdadera democracia whitmaniana*, a la que el yo hace mención en algún momento: «Yo pronuncio la contraseña primordial... y hago el signo de la democracia» (Whitman, 2006, p. 107). No es solamente que todos puedan participar de la comunión del poema, sino que, además, como dice el último verso del pasaje, no hay jerarquías que diferencien a los sujetos, la igualdad se establece porque todos ocupan un mismo espacio, «porque cada átomo que me pertenece, te pertenece también a ti» (Whitman, 2006, p. 51).

Desde el principio del poema se abre la puerta hacia la fusión por igualdad. Por ejemplo, en el apartado 15, el yo enumera una vasta serie de sujetos ejerciendo sus correspondientes oficios, y termina diciendo: «y éstos y todos se me ofrecen secretamente y yo me ofrezco abiertamente a ellos, / Y lo que va a hacer de estos es más o menos lo que Yo soy» (Whitman, 2006, p. 87).³ Que la democracia estuviera ligada a transformarse, a *ser*, necesariamente, el otro, es lo que Lawrence veía como un problema.⁴

III.

Si el sentido de fusión de Whitman se identifica con el sentido de amor de Jesús, Harold Bloom llevó la correspondencia religiosa mucho más allá: «Whitman es el poeta de la religión norteamericana de estos tiempos» (Bloom, 2005, p. 287). Aunque tajante, la afirmación no está lejos de la concepción mesiánica que Whitman tenía de la labor del poeta, como se puede ver en este apunte suyo: «Los poetas son los médiums divinos —a través de ellos llegan espíritus y materiales a toda la gente, hombres y mujeres» (Whitman, 1994, p. 75). Un testimonio de Clifton Joseph Furnes me afianza más en este precepto: «Su propósito, tal como lo percibía con claridad constantemente en aumento y tal como lo voceaba con insistencia cada vez mayor hacia el final de su obra, era, en el fondo, religioso más que

literario» (citado en Whitman, 1994, p. 83).

En el *Canto* hay muchos momentos en los que esta identificación con lo divino es explícita, por ejemplo, en el apartado 41, después de hacer una enumeración de distintos dioses, el yo se introduce a sí mismo en estos términos: «aceptando estos toscos bosquejos divinos que ahora he de completar en mi persona... para repartirlos con largueza a cada hombre y mujer que veo» (Whitman, 2006, p. 167). Es decir, se incluye dentro del sistema de las divinidades de todos los tiempos y las épocas, las conoce todas: «He oído cuanto se ha dicho del universo, / lo vengo oyendo desde hace miles de años» (Whitman, 2006, p. 165).

Pero retomando lo señalado por Lawrence, su identificación con Jesús se da, primero, en la medida en la que el yo encarna todo el dolor del mundo:

Soy el esclavo perseguido (...) retrocedo ante los mordiscos de los perros, / se cierran sobre mí el infierno y la desesperación... (...). Las agonías son unas de mis mudas de ropa; / no pregunto al herido cómo se siente... yo mismo me convierto en el herido. (Whitman, 2006, pp. 143-145)

La idea del poeta como ser completo se complejiza. El yo no solamente busca la unidad al fusionarse con los demás sujetos en un gesto de democracia espiritual, en el que todos son y están en todos, sino que se fusiona con sus dolores, los siente en su propio cuerpo, pues la unidad estaría incompleta si no fuese así. Para Whitman no se puede ser otro sin, necesariamente, sentir su sufrimiento:

³ En la versión traducida por Borges hay una variación que hace al propósito mucho más claro y hace alusión evidente al título que se le dio a este poema desde 1881: «Y en todos y en cada uno voy tejiendo el canto a mí mismo» (Whitman, 1969, p. 49).

⁴ Por la extensión y el objeto de este trabajo no cabe mencionar lo que Lawrence considera como la *verdadera democracia* y el *verdadero mensaje* de Walt Whitman, pero es sin duda una reflexión muy llamativa sobre el poeta norteamericano. Véase Lawrence (1946), pp. 266-267.

Encarno cualquier presencia o verdad de la humanidad aquí, / y me veo encarcelado y en la forma de otro hombre, / y siento el dolor sordo e ininterrumpido (...). No hay un muchacho acusado de robo con quien yo no vaya también y sea juzgado y condenado. (Whitman, 2006, p. 157)

El yo, como Jesús, se sacrifica, se encierra en el cuerpo de alguien más para sentir su sufrimiento. Sin embargo, Bloom apunta lo siguiente: «El poeta de las últimas quince secciones de *Canto de mí mismo* es nuestro más grande representante del hombre resurrecto» (2005, p. 279). El sacrificio y el dolor religioso no son, entonces, el centro del poema, sino más bien el paso necesario para el canto de la resurrección, para el canto del nuevo nacimiento del yo en el mundo terrenal.



El yo no solamente busca la unidad al fusionarse con los demás sujetos en un gesto de democracia espiritual, en el que todos son y están en todos, sino que se fusiona con sus dolores, los siente en su propio cuerpo, pues la unidad estaría incompleta si no fuese así.



Sentado en el trono de la experiencia, hacia el final del poema, el yo puede rebelarse contra la muerte como amenaza de su unidad: «Y en cuanto a ti, muerte, y a ti, amargo brazo mortal (...) es inútil que trates de asustarme» (Whitman, 2006, p. 195), y también puede afirmarse a sí mismo en su vitalidad intensa: «Y en cuanto a ti, vida, pienso que eres el legado de muchas muertes, / sin duda yo he muerto diez mil veces antes» (Whitman, 2006, p. 195).⁵ La muerte es, entonces, la amenaza de fragmentación; vencerla es el gesto más afirmativo de la unidad del sujeto, le da toda la autoridad para dirigirse a los demás en calidad de orador. Dice Bloom que «al igual que Blake, Whitman adopta la actitud visionaria de un profeta hebreo» (2005, p. 279), lo que se puede ver en pasajes como este: «¿Lo veis, hermanos y hermanas? / No es el caos ni la muerte (...) es la forma, la unión y el plan (...) es la vida eterna (...) es la felicidad» (Whitman, 2006, p. 197). El yo resurrecto o mesiánico que recorre todo el *Canto a mí mismo* es la culminación de esa búsqueda del ser humano completo que debe ser el poeta, el cual canta toda la riqueza común, como quería Emerson. Whitman asumió esa labor y pensó que la mejor forma de cantar lo común era cantarse a sí mismo, pues él era el indicado para esa labor, era el que podía decir «yo soy el hombre... yo sufrí... estaba allí» (Whitman, 2006, p. 143);⁶ me canto porque yo soy todos ustedes y todos ustedes están en mí, he muerto y padecido con todos, he venido de la muerte miles de veces a decirles que soy indestructible, que mi unidad es indivisible.⁷

⁵ En la versión traducida por Borges, la vida y la muerte, potencias entre las cuales el yo intenta construir su unidad, se personifican de manera más explícita, pues Whitman decide dejar ambas palabras con mayúscula inicial: «Y en cuanto a ti, Muerte (...) Y en cuanto a ti, Vida» (Whitman, 1969, p. 103).

IV.

Sin embargo, y a pesar de la afirmación con la que termina el *Canto*, la muerte siguió inquietando a Whitman a lo largo de su carrera poética, su presencia fue, quizás, motor de alguna parte de su escritura. Así podría entenderse, por ejemplo, esta afirmación de Bloom: «Al igual que en Tennyson, lo que a menudo importa más en Whitman es la cualidad de su angustia, de la que depende gran parte de la fuerza de su poesía» (Bloom, 2005, p. 292). Esta reiteración



La muerte siguió inquietando a Whitman a lo largo de su carrera poética, su presencia fue, quizás, motor de alguna parte de su escritura.



⁶ La traducción de Borges resulta más precisa, pues mantiene, durante las tres afirmaciones, la presencia del sujeto como centro y prueba de todo. No es otro, sino él: «Yo soy el hombre, yo padecí, yo estaba allí» (Whitman, 1969, p. 77, énfasis propio).

⁷ Palabras e intenciones de vigor y de unidad están presentes en los apuntes que Whitman tenía para la escritura de *Hojas de hierba*, como el siguiente: «Inserta modismos, características, ríos, estados, personas, etc., cosas naturales, *indestructibles*. Llénate de fuertes gérmenes sensuales. (...) Poemas. Apremiantes, urgentes, irresistibles, *que no flaqueen* ni en los 'pensamientos' o meditaciones» (Whitman, 1994, p. 66, énfasis propio).

de la muerte, esta inquietud o angustia, esta victoria incompleta de la vida, podría explicarse con algunas situaciones históricas y biográficas del poeta. La cercanía que tuvo a los hospitales durante la Guerra civil y la experiencia misma de la guerra a través de su hermano George son algunos de los actos que podrían sustentar poemas de Whitman muy distintos al *Canto*. Frente a la afirmación de la unidad y de la vida que se respira en este poema, hay otros como *De la cuna que se mece eternamente* o *La última vez que florecieron las lilas en el jardín* (Whitman, 2006), en los que la sombra de la muerte se instala como una nebulosa, llenando todo de un espíritu distinto. En los dos poemas, el sujeto ya no es el profeta, el religioso o el vitalista, y aunque habla de sí mismo como «cantor de penas y alegrías, unificador del aquí y del más allá» (Whitman, 2006, p. 207), ya no busca transformarse en todos los sujetos.

En *De la cuna que se mece eternamente*, la única identificación que tiene el yo es con el pájaro que ha perdido a su compañera: «Hasta que de pronto, / tal vez matada, sin saberlo su pareja, una mañana la hembra no se agazapó en el nido, / ni volvió aquella tarde, ni la siguiente / ni jamás volvió a aparecer» (Whitman, 2006, p. 209). La experiencia de la muerte se manifiesta como experiencia de la ausencia: la pareja ya no aparece en el nido y, por ello, el pájaro es ahora el «solitario huésped de Alabama (...) el maravilloso cantor solitario que arrancaba lágrimas» (Whitman, 2006, p. 209). Es explicable que para el poeta que anhela la unidad y la congregación de todos los sujetos en su propio ser, la verdadera sensación de muerte no sea el dolor físico, que es capaz de soportar, sino la conciencia de la soledad; la verdadera sensación no está en su muerte, de la que puede renacer, sino en la de los



Para el poeta que anhela la unidad y la congregación de todos los sujetos en su propio ser, la verdadera sensación de muerte no sea el dolor físico, que es capaz de soportar, sino la conciencia de la soledad; la verdadera sensación no está en su muerte, de la que puede renacer, sino en la de los demás, escapados de él, ausentes.



demás, escapados de él, ausentes.

El tono elegíaco de *La última vez que florecieron las lilas en el jardín* configura, desde el principio, una imagen muy particular de la muerte: «La última vez que florecieron las lilas en el jardín, / y la gran estrella declinaba en el cielo nocturno de occidente, / lloré y he de llorar con la eterna primavera» (Whitman, 2006, p. 241). Por un lado, el morir parece ser un ciclo, o, más bien, un ir y venir condicionado por las estaciones. Las lilas se van y vuelven de nuevo, pero los sujetos no vuelven en carne y hueso, sino como imágenes virtuales, símbolos, memoria: «Primavera que siempre retornas, me traes (...) las lilas en flor perenne, la estrella que declina en occidente, / y el recuerdo de aquel que amo» (Whitman, 2006, p. 241). Hay un vacío en el mundo, pues el ser que

se ama nunca retorna. Aparece, entonces, de nuevo la imagen de la soledad: «En el pantano, en rincones solitarios, / un pájaro tímido y oculto gorjea una canción. / El zorzal solitario, / el ermitaño retraído, que evita los poblados, / canta solitario una canción» (Whitman, 2006, p. 243). A su vez, ambos poemas parecen ser el canto de este pájaro solitario, pues, despojados del tono grandilocuente, despojados en gran medida de un «tú» receptor, son actos solitarios: una reminiscencia de la niñez, como en *De la cuna*, o una meditación y un actuar individual, como en *La última vez*.

Lo que hace interesante a estos poemas es, sin duda, la forma en la que resuelven su relación con la muerte. El yo solitario implora una respuesta, «¡Oh, dadme la clave! (se esconde en la noche, aquí, en alguna parte)» (Whitman, 2006, p. 219), que lo conduce, en ambos casos, al canto, pero no al canto que celebra la vida y la unidad, sino al canto que evoca a la muerte misma. La respuesta lírica viene del susurro de las olas: «A lo que el mar, en respuesta, / sin demorarse, sin apresurarse, / me respondió con un susurro en medio de la noche, y muy claro antes del alba, / me balbuceó muy bajo la deliciosa palabra muerte» (Whitman, 2006, p. 219); o puede venir del pájaro: «Y el cantor, tan tímido con los demás, me acogió, / el pájaro gris pardusco que conozco nos acogió a los tres camaradas, / y cantó el canto de la muerte y un poema para aquel que amo» (Whitman, 2006, p. 253). En ambos casos el canto es benigno: «trepando desde allá poco a poco hasta mis oídos y bañándome dulcemente por completo» (Whitman, 2006, p. 219), «¡Oh, voz líquida, generosa y tierna! / ¡Oh, voz salvaje y libre para mi alma» (Whitman, 2006, p. 251).

En estos dos poemas, Whitman adquiere

un conocimiento sobre la muerte a través del pájaro, las lilas y el mar; el poeta aprende que no puede vencerla, que no le queda más que, como el pájaro o como las olas, cantar la muerte misma, incorporarla a su ser: «Y entonces, con el conocimiento de la muerte caminando a un lado, / y con el pensamiento de la muerte caminando cerca al otro / (...) hui hacia la noche que oculta» (Whitman, 2006, p. 253). Dice Bloom que el descubrimiento del secreto del océano «para Whitman se trata de una religión secreta, parte de una gnosis, un saber en el que se llega a conocer el yo» (2005, p. 298). La forma de conservar el yo íntegro en estos poemas es acuñar la muerte, ser una unidad con el todo y con la muerte, pues:

Si la nueva Democracia ha de basarse
sobre el amor de los camaradas, ha de
basarse, asimismo, sobre la muerte. Se
precipitará muy pronto en la muerte. La
última fusión. La última Democracia. El
último amor. El amor de los camaradas.
(Lawrence, 949, p. 255)

No será, entonces, solo un canto celebratorio, será el «canto de victoria, canto liberador de la muerte y, sin embargo, canto variado y siempre cambiante» (Whitman, 2006, p. 259).

V.

Algo que sin duda hace perdurable a la poesía del Whitman es el vigor de aquel que se nombra a sí mismo, aquel que dice «yo» en sus poemas. Pablo Neruda habla de «su firmeza de pino patriarca» (s. f.), Rubén Darío resalta «la arruga olímpica de su entrecejo / algo que impera y vence con noble encanto» (como se cita en Ceballos, 2019), Federico García Lorca elogia sus «muslos de Apolo virginal, (...) [su] voz como una columna de ceniza, (...) [su] hermosura viril» (s. f.); todas son imágenes de lo indeleble, de lo unitario, de lo vehemente y de lo que se yergue con fuerza. No obstante, ese yo que está detrás no es el mismo siempre, sino que está buscando, constantemente, la manera de sobreponer la fuerza de su canto ante la muerte, bien sea vencéndola en un impulso religioso, bien sea cantándola como parte de sí mismo.



A pesar de la Guerra civil y del impacto que pudiera tener en Whitman, él siempre buscó la forma de mantener la unidad de su yo.



A pesar de la Guerra Civil y del impacto que pudiera tener en Whitman, él siempre buscó la forma de mantener la unidad de su yo. Hay dos imágenes que condensan muy bien esa búsqueda constante. La primera, la que menciona Bloom: el poeta que «cuando camina acompañado va con Jesús o con la muerte» (2005, p. 299), es decir, aquel que cruza por el mundo con el impulso del yo religioso o con la conciencia de llevar la muerte dentro de sí, y cantarla. La segunda es más conmovedora, proviene de uno de sus apuntes: “Must not worry about George, for I hope the worst is over — *must keep up a stout heart*” (citado en Thomas, 1995, p. 27, énfasis propio)⁸. Frente a la sensación de la muerte y de la pérdida de su hermano en la Guerra, el poeta mantiene el corazón sólido, resuelto, fornido; busca mantener la unidad a toda costa.

⁸ N. de T.: No debo preocuparme por George porque espero que lo peor ya haya pasado; *debo mantener un corazón valiente* (citado en Thomas, 1995, p. 27, énfasis propio del autor de artículo).

Referencias

- Bloom, Harold. (2005). Walt Whitman como centro del canon norteamericano. En *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Anagrama.
- Ceballos, Adolfo. (2019). Walt Whitman, el poeta de la libertad interior. *El Herald*. <https://www.elheraldo.co/el-dominical/walt-whitman-el-poeta-de-la-libertad-interior-642651>
- Emerson, Ralph Waldo. (1943). El poeta. En *Diez ensayos*. Trads. Pedro Umbert y Valenti Camp. Editorial Emericalee.
- García Lorca, Federico. (Sin fecha). *Oda a Walt Whitman*. http://www.writing.upenn.edu/library/Lorca-Garcia_oda-a-walt-whitman.html
- Lawrence, David H. (1946). Capítulo XII. Whitman. En *Estudios sobre literatura clásica norteamericana*. Trad. Carlos María Reyles. Emecé.
- Neruda, Pablo. (Sin fecha). *Oda a Walt Whitman*. neruda.uchile.cl/obra/obranuevasodas5.html
- Thomas, M. Wynn. (1995). Fratricide and Brotherly Love: Whitman and the Civil War. En Ezra Greenspan et al. *The Cambridge Companion to Walt Whitman*. Cambridge University Press, 27-44.
- Villar Raso, Manuel. (2006). Introducción. En *Hojas de hierba*. Antología bilingüe. Alianza Editorial.
- Whitman, Walt. (2006). "Canto a mí mismo", "De la cuna que se mece eternamente" y "La última vez que florecieron las lilas en el jardín". En *Hojas de hierba*. Antología bilingüe. Ed. Manuel Villar Raso. Trad. Manuel Villar Raso. Alianza Editorial.
- Whitman, Walt. (1994). *Conversaciones*. Ed. Rafael Cadenas. Trad. Rafael Cadenas. Monte Avila.
- Whitman, Walt. (1969). *Hojas de hierba*. Trad. Jorge Luis Borges. Editorial Lumen.

«El tiempo, ese lento tejedor de cicatrices, había afianzado su fraternidad con las moscas, y ellas, amenguadas su reserva y sus suspicacias, comenzaron a considerarlo un integrante más de su cofradía, una mosca desorientada y dubitativa que se sentaba en los bancos de las plazas a mirar a las parejas o se refugiaba a la sombra de las estatuas para quemar cigarrillos.»

El criterio de las moscas, Luis Manuel Ruiz
(2012).



Sedici



mentos literarios



Luis Fernando Vélez Osorio

aristocrates23@gmail.com

Citación (APA, 7.º): Vélez-Osorio, L. F. (2022). Ojalá. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 86-87.

Citación (*Cazamoscas*): Vélez-Osorio, Luis Fernando. (2022). Ojalá. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 86-87.

Suelo pensar que las cadenas, los círculos que repetimos en nuestras vidas, no dan lugar a la sensibilidad. No cuestiono el nivel de narcisismo que puede haber dentro de este asunto, pero creo que es injusto pensarlo tan severamente.

Mi madre llora mucho. Todo le duele. El dolor de los otros siempre se le vuelve personal, a pesar de que no los escucha. Diría que su cuerpo es su voz y su voz, su llanto. Parece una persona que *ha nacido para sufrir* porque el *sufrir* es lo que le da sentido a su existencia. La culpa de ser egoísta, pero hay algo tan bello en todo su aparataje: la levedad se vuelve pesada y la carga.

No puedo dejar de ver la enorme empatía que esto involucra. Y es la facultad de ver algo suyo en el otro, dárselo para después volverlo a recibir. *De mí, para ti, para mí. Siéntelo porque yo te amo, porque te doy mi dolor, lo máspreciado.* Es como si se abriera en su ensimismamiento y te invitara a ver algo terrible en ella, para después quitarte ese «mal».

¿Podría alguien esperar otra cosa? No dará su dolor completamente. Es su tesoro y desde allí ve el mundo; desde allí ella ofrece su don. Dudo ahora en subestimar esa *cadena*: hay un grado de implicación, nos hacemos íntimos porque sentimos el dolor, absurdo e impensable, que siempre nos revela impotentes (*un simulacro de la muerte*).

Ojalá ella viera lo bella que es.



Carlos Ancizar Salazar Ríos

carloss9319@hotmail.com

Sociólogo - Universidad de Caldas
Maestrando en Literaturas Comparadas
Universidad Nacional de La Plata
(UNLP) Argentina

Citación (APA, 7.º): Salazar-Ríos, C. A. (2022). [Sedimento literario]. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 88-93.

Citación (Cazamoscas): Salazar-Ríos, Carlos Ancizar. (2022). [Sedimento literario]. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 88-93.

El reloj que colgaba de la pared marcaba las 2:45 de la mañana. Se había convertido en rutina llegar a esa hora y que el tedio del licor lo obligara a empotrarse en aquella butaca de madera. La mesa a su lado se hallaba manchada por el vino derramado la noche anterior, mientras que la ceniza del cigarro se había encargado de tizar parcialmente algunos papeles sueltos que se encontraban sobre ella. Al sentarse, ingenuamente creyó posible persuadir su sensación de vértigo, pero el mundo entero aún continuaba su movimiento, incluso él mismo oscilaba vagamente a pesar de estar clavado en aquella silla.

Sabía que debía darse prisa y empezar a escribir. El reloj marcaba la hora pactada. Debía aprovechar ese precioso tiempo antes de que cantase el gallo. Su cabeza le daba vueltas, debía recobrar la lucidez embrutecida por el alcohol; aun así, deseaba sumirse todavía más en la inconciencia, abandonar toda empresa y dejar que la misma parca lo arrojara. Sujetó fuertemente la pluma y, apenas esta acarició el papel, se dejó seducir por la pulcritud de su amante y cada letra era un paso firme sobre la superficie. Aumentaban las líneas y con ellas las hojas, pero ya no eran caricias las que se marcaban sobre ella, sinola cicatriz de una condena.

El gallo cantó y con ello la pluma se detuvo en seco, dejó la palabra a medias, la frase inconclusa, la obra por continuar. Se levantó de la silla sintiéndose mejor. Fue directamente hacia el grifo, llenó un vaso hasta la mitad, su garganta estaba completamente seca. Llevó el vaso a su boca y lentamente sorbió el contenido. Su aliento emanaba aguardiente barato y, si bien ya se le había pasado la borrachera, quedaba por asumir los efectos colaterales de aquella. Miró de reojo hacia la mesa, desde que se levantó de la silla, no se había fijado en qué tantas páginas había escrito; es más, se podría haber dicho que ignoraba por completo lo que decían aquellas líneas. Se dirigió hacia aquellos mamarrachos con paso arisco y, una vez al lado de la mesa, empezó a examinar superficialmente el producido de esa noche. Hizo cuentas y con las de ese día sumaba 119 páginas, faltaría seguramente menos de una semana para concretar ese libro. Debía dormir un poco, su cuerpo se lo demandaba. Más tarde se encargaría de leer en detalle lo que escribió y de comer algo; luego, de nuevo a la taberna.

Tenía los pies fríos. Se descalzó y se recostó en el sofá que había en la mitad de la alcoba. Una vez extendido en el sofá empezó a recordar aquel día en que todo cambió. Siempre había deseado ser un escritor famoso, ahora lo era, pero a qué precio. Cerró los ojos y su pensamiento seguía navegando por su memoria, la vez que conoció a Fernando hacía un calor del demonio, había decidido ir a aquella editorial nueva y presentar sus trabajos con la esperanza de que le dieran la oportunidad de hacer un tiraje de al menos 500 ejemplares para empezar, para que el público empezara a leerlo, lo que era beneficioso tanto para él como para la editorial por brindarle la oportunidad a nuevos talentos. La editorial quedaba cerca del centro, por la carrera séptima. En aquella ocasión, se puso su mejor frac y llevó consigo un paquete que contenía su primera obra, *La casa de las caracolas rotas*, de la cual esperaba mucho reconocimiento. El cuento era corto, unas 70 hojas, algo fácil de digerir y en un lenguaje simple pero poético. Desde su perspectiva como lector, consideraba que podría tener buena acogida, pero, en últimas, era la editorial la que decidía.

Llegó a eso de las diez de la mañana, solicitó una entrevista con el gerente y media hora después fue atendido por el doctor Rómulo Gallego, gerente de la editorial 451, que apenas llevaba en el mercado cinco años, pero suficientes para el renombre que iba adquiriendo en el medio. Una vez en la oficina del doctor Rómulo, este aclaró que solo contaba con unos pocos minutos, ya que debía atender a un inversionista extranjero. Dicho esto, Pablo trató de ser lo más puntual posible, aunque esto de entrada fuera contraproducente. Al finalizar su monólogo, Pablo esperaba ansiosamente una respuesta por parte del



doctor Rómulo, el cual se limitó a guardar silencio y pronunciar luego que no era posible por el momento la inclusión de nuevos escritores. Como es de suponer, aquella vez, toda ilusión fue aplastada por un muro de concreto, el día ya era lo suficientemente incómodo como para soportar esa noticia, el calor que golpeaba la ciudad hacía insoportable, incluso la levita que llevaba puesta.

Antes de salir de la editorial fue atraído por una colección de libros que estaban lazando para esos días, era la obra completa de Stefan Zweig, recopilada en cuatro tomos. Agarró el primero y, como un niño en una juguetería, empezó a detallarlo ansiosamente. Recordó que no tenía dinero para comprar aquellos libros ni para darse algún tipo de gusto. Las posibilidades de algunos ingresos extras se encontraban en aquel paquete que llevaba en sus manos y que aún no encontraba receptor.

—Señor Pablo, señor Pablo—, gritaba una voz ronca cuando este iba cruzando el vestíbulo de la editorial. Al dar media vuelta sobre su propio eje, Pablo se encontró con un hombre de unos 50 años, una persona robusta, de ojos claros y sin algún rastro de cabello sobre su cabeza. Una vez a su lado, el extraño hombre lo invitó para que salieran, al tiempo que se presentaba.

—Discúlpeme la imprudencia al gritar de esa forma, debía evitar que se fuera sin antes haber platicado con usted, pero antes salgamos de este lugar que poco amerita nuestra presencia y mucho menos nuestro talento— y mientras lo tomaba con cierta delicadeza del brazo, lo empujaba mansamente al exterior de la editorial. —Me presento, mi nombre es Fernando Ruiz Casas y me gustaría proponerle un negocio que será beneficioso tanto para usted como para mí. ¡Nosotros, visionarios del mundo literario!

Sí, ese día había conocido a Fernando y, en el fondo, se lamentaba tanto por eso. Aún continuaba tirado sobre el sofá, miraba el techo, miraba las grietas que se alcanzaban a notar; quería dormir, pero el dolor de cabeza empezaba a empeorar. Recordó que en la mesa de noche posiblemente quedaría alguna aspirina y, efectivamente, la encontró. Regresó al sofá y una vez allí empezó a pensar en Fernando y en la visita de este, quien por una especie de intuición se aparecía cada que estaba finalizada la obra en la que venía trabajando Pablo. La única vez que lo vio de día fue cuando lo conoció, de ahí en adelante todos los encuentros eran en medio de la sombría noche, noches habitualmente frías y lluviosas. Cada vez que iba por el producido, por la próxima publicación, le llevaba como regalo una botella de Absenta. Aquellas noches eran las únicas en las cuales se libraba de la pluma, en las que bebía con el mismo diablo hasta el amanecer. Cada vez que Fernando iba, llegaba pasadas las tres de la mañana, entraba en la casa de Pablo con la comodidad que se ingresa a la casa propia — como si todo le perteneciera—, ubicaba su gabán y paraguas en el perchero, y se sentaba luego en el sofá mientras abría la botella de Absenta.

—¿Qué tienes esta vez para mí, alma mía?— Y Pablo, petrificado por la seguridad y autoridad con que se decían estas palabras, emulaba decir alguna otra, pero luego desistía y simplemente terminaba por llevar el borrador hasta las piernas de Fernando, quien le echaba un vistazo y al final preguntaba: —¿ya le tienes algún nombre?—. Pablo hacía una mueca de indecisión y concluía siempre diciendo —Principio y fin—. Fernando miraba la primera palabra con la que empezaba la historia y luego se remitía a la última hoja, sustrayendo la palabra que precedía el punto final y, si no era lo suficiente sonora, agregaba algún conector lógico tratando, forzosamente, que fuera más melódica, pero usualmente «principio y fin» eran las palabras acertadas y en ellas se encontraba el título por el cual se reconocería aquella novela.

El sueño se hacía pesado y Pablo sentía cómo Hipnos lo iba liberando momentáneamente de su condena, de su obra. Despertó a eso de las tres de la tarde y su estómago reclamaba algo qué digerir. El dolor de cabeza había desaparecido en el sueño, aun así, se sentía disperso, algo lelo, como si su sangre recorriera con parsimonia por todo su cuerpo, como si su irrigación sanguínea proporcionara de manera lenta y esporádica oxígeno a su cerebro. Se duchó con los alientos que aún le quedaban, para luego salir a comer algo al restaurante de la esquina. Pidió una orden de puré de papa, una punta de anca y, de beber, una coca bien fría. Mientras comía, sudor frío recurría por su cara, había bebido más de lo habitual la noche anterior. Al terminar, pagó la cuenta, dejó unas monedas extras de propina y retorno de nuevo a su vivienda. Estando allí, agarró las hojas del escritorio y empezó a leer mientras deambulaba de un lado al otro de la habitación. Como siempre, buena redacción, buena ortografía y una historia

que se vendería por sí sola; a pesar de ser sus palabras, de ser sus frases, siempre había algo extraño en el texto, un hálito de misticismo que envolvía al lector y que sabía que no era él quien se lo daba.

Terminó de examinar los papeles, ya eran las ocho de la noche y tenía un compromiso en media hora con una amiga. Salió de prisa de su casa, no alcanzaría a llegar a tiempo si iba a pie. Decidió parar un taxi, solicitándole al conductor que lo llevara a Chapinero y lo dejara en el restaurante Pozzetto. Allí lo esperaba Alicia con un vestido de encaje negro. Se veía tan hermosa como siempre. Pidieron una botella de vino tinto y, para comer, el especial del día. Pablo comió poco, deleitándose con mayor placer en la botella de vino y en los chistes de Alicia, realmente la amaba. Aquella mujer transpiraba un encanto que la hacía irresistible ante los ojos de Pablo. La había conocido meses atrás en un congreso de literatura, en el cual ella había presentado una ponencia titulada *Tulio Bayer y su milicia en las clases de historia*. En aquella ocasión, Pablo realizó una intervención acerca del proscrito y su lucha vehemente contra la clase oligárquica del momento. Lograron intercambiar números telefónicos y, desde entonces, se veían una vez a la semana. Los encuentros eran del mismo tipo: salían a comer o simplemente caminar, no faltaban los elogios por parte de Pablo ni mucho menos el rostro sonrojado de Alicia.

Las manos empezaban a sudar de nuevo y el temblor empezaba a manifestarse. Pablo, sin dudarlo, apresuró la despedida solicitándole un encuentro esa misma semana, antes de que viajara, ella asintió con la cabeza mientras él se difuminaba en la negrura de la noche. La taberna

estaría a medio llenar, un asiento libre junto a la barra y el ánade —como siempre— petrificado en una esquina del bar. Aún no era hora para volver a la vida. Le pidió al cantinero un trago doble de aguardiente Cristal, mientras copiaba en un trozo de papel unas cuantas canciones que deseaba escuchar: *Noches de Bocagrande* del Trío Martino, *Dos gardenias* de Daniel Santos y *La Rueda* de Frankie Ruiz. No tardó mucho el cantinero en reproducir la primera canción que se encontraba en la lista y, con ello, otro trago doble trasfiguraba el rostro de Pablo. Imágenes de amores pasados lo empezaban a invadir, todo un historial amoroso embutido en una copa de licor, todo eso para llegar a lo más inmediato, Alicia, quien con su sola mano lo podría auxiliar de aquel abismo en el cual se hundía cada que escribía.

—¡Maldita sea! —, gritaba en su interior; —¿hasta cuándo tendré que ser esclavo del diablo?—, se preguntaba, pero no tenía una respuesta; solo su condena, solo su pluma esperándolo en casa. Bebió como si fuese la última noche, como si todo el licor del mundo se acabara al día siguiente. Al salir de la taberna lo esperaba una sombra que se agrandaba por la anchura de la calle, agradeció que la muerte viniera a su encuentro, exhaló con alegría al sentir aquel puñal entrar repetidas veces en su cuerpo, se desplomó en el suelo mientras la sombra corría sigilosamente evitando ser vista por algún testigo. Pablo en el piso se desangraba, al tiempo que extendía su brazo derecho y agradecía al eminente doctor Rómulo por ser el crítico que sabe poner punto final a una obra destinada al fracaso. extendía su brazo derecho y agradecía al eminente doctor Rómulo por ser el crítico que sabe poner punto final a una obra destinada al fracaso.





Inocencia

Pablo Carreño Uribe

pablouribe08@gmail.com

Licenciado en Filosofía y Letras

UPB - Medellín

Citación (APA, 7.º): Carreño-Uribe, P. (2022). Inocencia. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 94-95.

Citación (*Cazamoscas*): Carreño-Uribe, Pablo. (2022). Inocencia. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 94-95..

No recuerdo cuándo comencé a pensarlo y, por eso, creo que desde siempre he soñado con guardar un poco de nube en un frasco. Lo he pensado tanto que la última decisión que tomé, respecto al plan, ha sido que el frasco será de vidrio y tendrá la tapa amarilla. Mis padres me miran con ternura, pero yo sé que en realidad se burlan de mí cada que les menciono algún asunto del plan, pues no me toman en serio cuando les pregunto cuál sería la mejor forma de realizar cualquier cosa que se me ocurre durante la semana.

Desde que me levanto y me asomo por la ventana para ver el cielo, las nubes no salen de mi cabeza. De hecho, no entiendo por qué nunca sueño con ellas. Por eso, no me gusta dormir. Cuando llega el fin de semana, yo ya no recuerdo mucho de lo que había planeado, pero no me importa. Me basta con salir al patio y acostarme en el pasto para verlas moverse y tomar formas de animales. Y, luego, se deforman y el conejo sonriente, los delfines saltarines, el oso dormilón, la mamá elefante y su elefántico desaparecen para siempre. Nunca he visto dos veces la misma figura, pero yo sigo esperando que vuelvan

a saludarme. Por eso, trato de no perderme ni un minuto de las nubes. Recuerdo también que, desde que comencé a mirarlas, supe de inmediato que esas cosas esponjosas y juguetonas eran perfectas para recibir un mordisco mío o de cualquier otra persona. Yo les he dicho a mis padres que tal vez para ellos sea más fácil hacerlo, de pronto empinándose, o que mi papá cargue a mi mamá y luego salten juntos... no sé, yo me divierto mucho pensando en estas cosas, pero creo que a ellos no les gusta jugar.

Los perros de la casa del lado lo hacen mejor. Es algo simple. Uno de los dos perritos se le acerca al otro corriendo, el otro lo recibe con un brinco, dan vueltas por el suelo haciendo como que se muerden las orejas, luego se paran, dan un par de vueltas más y listo. De eso se trata jugar. Yo creo que los perritos también saben jugar mejor que yo, pero eso no me preocupa porque creo que ellos, al igual que mis padres, no saben mirar al cielo y soñar con tocar las nubes, morderlas, saltar sobre ellas, y después... ¡Tas!, arrancarles un pedacito y guardarlo en mi tarro de vidrio.



Sensaciones líquidas

Rafael Eduardo Ruiz Vergara

reduardoruiz15@gmail.com

Sociólogo y filósofo

Estudiante de Maestría en
Estudios Clásicos

Citación (APA, 7.º): Ruiz-Vergara, R. E. (2022). Sensaciones líquidas. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 96-101.

Citación (*Cazamoscas*): Ruiz-Vergara, Rafael Eduardo. (2022). Sensaciones líquidas. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 96-101.

Sus ojos desorbitados revelaban el punto de consternación en que se encontraba, arrojándolo al filo del pensamiento radical: debía terminar la relación que había logrado con la chica de sus sueños. No podía estar más tiempo con ella, no sabía lo que le sucedía y no quería seguir lastimándola. La última vez que se habían encontrado, discutieron y el frecuente sentimiento de odio que sentía crecer en su interior lo impulsó a prolongar aquella disputa. Su novia le había dado la espalda, envuelta en suma tristeza por su abrupto cambio. Fue entonces cuando Josué se sobrecargó de ira y le gritó, esta vez sin poder controlarse; la sujetó por el hombro y le hizo dar vuelta mientras ella se estremecía de dolor. La insultó con gritos y la golpeó sorpresivamente en el rostro, lanzándola al suelo. A su mirada indiferente, ella permaneció allí tirada, boca abajo, con el cabello cubriéndole el rostro, escondiendo una amarga e incrédula sonrisa de dolor, mientras un hilillo de sangre surgía de sus dolientes labios. Una gota de color negro, como si de sudor se tratase, rodó por la frente de Josué hasta llegar a su párpado donde desapareció.

No se había percatado de lo que le sucedía hasta que lo vio por sí mismo. Ocurrió una noche mientras un fuerte dolor de cabeza lo azotaba con filosas

punzadas. Se desenvolvió de sus sábanas y fue al baño, encendió la luz y se observó en el deteriorado espejo. Allí la sorpresa lo hizo temblar. Tal como una lágrima, una fría gota negra brotaba de su ojo derecho, mientras otra se abría paso por su frente, dejando tras de sí un oscuro rastro. Josué se limpió con el dorso de la mano y advirtió, con creciente desconcierto, que el líquido se arrastraba sobre su mano como si fuesen cientos de ínfimos gusanos. Giró el grifo del lavamanos y se limpió con fuerza mientras líneas negras se escurrían sobre la loza como tinta derramada. Volvió a la cama intranquilo, en tanto el dolor de cabeza amainaba.

El líquido volvió a la noche posterior mientras intentaba leer; repasaba una y otra vez una frase sin poder comprenderla, sus ojos no podían centrarse en las líneas, las palabras se hacían esquivas —¿síntomas de algún trauma?—. Un punto negro cayó sobre la página del libro. Josué pasó una mano por su frente y la miró: dedos negros, acuosos. Cayeron dos gotas más y se deslizaron pesadamente sobre las letras. Pensó ir de urgencias al hospital, pero tal idea se esfumó cuando, al acostarse, volvió a sentirse mejor.

La mañana siguiente se dedicó a la escritura, sin poder concentrarse del todo. Al medio

día fue a almorzar a un centro comercial. Su mente divagaba sobre la historia que estaba escribiendo, hasta que, de repente, el temor volvió a encoger su corazón. Había caído en cuenta de que las personas lo evadían. Aterrado, fue hasta los baños esperando descubrir el nefasto líquido negro en su rostro. No vio nada. Sonrió frente a su reflejo para tranquilizarse, pero entonces le pareció ver que algo reposaba en su encía. Levantó su labio superior y observó.

Al regresar a su apartamento pensó en conciliar el sueño, tal vez así despertaría de la pesadilla que vivía. Durmió poco, entre vueltas y lamentos. Ocurrió que, en medio de la ensoñación, lo peor aconteció, pues algo que aguardaba agazapado en la esquina más oscura de su apartamento, reptó hasta llegar a su habitación. Transpiraba angustia, sus ochenta manos se aferraron a las sábanas, haló y suspiró con un gemido. En su sueño, Josué sentía que sobre su cara se ceñían largos y raquíuticos dedos que emergían de su nuca. Vio largas figuras y rostros deformes que se fundían en viscosas sustancias negras; se encontró corriendo por un pútrido callejón del centro de la ciudad, al tiempo que se diluía en líquida oscuridad. Aquí y allá quedaban sus miembros, un descompuesto dedo en el suelo, una glutinosa mano tras su marcha, la calidez de un ojo pendiendo de su

cuenca. Y cuando sus piernas flaquearon y cayó al suelo arrastrándose, ya no quedaba nada de su existencia, se había transformado en un heterogéneo charco de lamentos.

Despertó envuelto en sudor, sintió que la realidad que vivía se convertía en su opresión. Su espalda estaba empapada, se incorporó y observó con creciente pánico que las sábanas, al igual que su ropa, estaban manchadas de aquel líquido que brotaba de su piel. Lanzó todo a un lado y corrió a la sala, sumido en desesperación, resignado ante la idea de que nada haría desaparecer su maldición. Pasó el resto de la tarde y la noche en la bañera, cambiando el agua cada vez que se tornaba oscura, entreviendo con pavor las huellas negras que sus pies habían dejado sobre las grises baldosas del apartamento.

Al llegar la mañana, el líquido había adquirido viscosidad, deslizándose por sus brazos y piernas. Josué tomó su ropa y se vistió entre risas nerviosas, salió a la calle. *Emergencias*, pensó. Las gotas comenzaban a irritarle la piel, corrían por su nuca, por debajo de la camiseta y del pantalón. Al caminar por la acera hacia el hospital, su rostro se estremecía con un rictus de horror al ver las muecas de asco que hacían las personal al pasar por su lado. Trató de detener a un hombre de traje, pero este le sacó el cuerpo. Se ahogaba, no podía tragar saliva, su garganta parecía atiborrarse a cada segundo de aquel líquido espeso que no le dejaba aclarar ni carraspear. Comenzó a correr, le parecía escuchar miles de pasos tras él.



El cansancio le hizo detenerse en el parque donde había conocido a su novia. Recordó cuando solía dar paseos por el camino bordeado de tilos que guardaban sombra bajo las bancas, en el que, de vez en cuando, se veía durmiendo a un mendigo inquieto por los insectos. Era allí donde había descubierto a Juliette, quien sentada en una banca de cemento veía jugar a los niños en los columpios. Su blanquecina tez y su cabello castaño la hacían lucir atractiva aquel día. Había observado su porte y su enigmático rostro que parecía mostrar apatía frente a la vida, despojada de toda emoción, ajena a las sensaciones. Admiró sus ojos, sus manos, su boca... —su boca, en la que la había golpeado y hendido hace poco—. El recuerdo le quemaba la piel, la nostalgia acrecentaba el dolor, la angustia carcomía su lucidez. No lo soportaba más. Trató de quitarse la camisa, pero estaba pegada a su cuerpo por la viscosidad, la rasgó con fuerza, se quitó los zapatos, bajó sus pantalones y los tiró a un lado. ¡Todo está manchado! Se llevó las manos a la cara, había quedado desnudo. Algunas personas del parque se llevaron de la mano a sus hijos, que esperaban entrar a la escuela. ¡Otro desquiciado! —gritó una mujer. Alguien llamó a la policía.

Josué se había convertido en una silueta humana de oscuridad maleable, danzando con la muerte, estremeciéndose de dolor. La mucosidad penetró sus ojos mientras buscaba mirar al cielo con suma dolencia, quiso toser y no pudo, quiso gritar y se ahogó en sus propias fuerzas. Fue un vistazo a lo que le acechaba lo que culminó su sufrimiento. Cayó de rodillas y se desplomó funestamente sobre el seco césped del parque, envuelto en impotencia. Desde la multitud que comenzaba a rodearlo, su novia lo veía con desprecio, pero aquel desprecio pronto se transformó en maldad y, ampliando la comisura de sus labios, mostró una sonrisa llena de sangre seca. Había podido librarse de aquello. El agente de policía, Carlos Venecia, llegó a la escena, ordenó que se hiciera espacio, que no había nada que ver. Gran mentira. Observó el desnudo cuerpo de Josué en el suelo, se acercó y le tomó el pulso de la muñeca. Una diminuta gota negra apareció y, desliándose velozmente, se incrustó por debajo de la uña del agente, quien sintió un fugaz escalofío.

Venecia se incorporó y pidió una ambulancia por su radio. El público susurraba. Buscó apoyo en su moto. Una chica de ojos claros se le acercó preguntándole lo que había sucedido, Venecia vio morbo en los ojos de aquella muchacha, le gustó. Le agradaba que el común de las personas le viera hacer su trabajo, era muestra de respeto —sí, respeto—. El porte y el uniforme lo ordenaban, siempre con seguridad, dominio y sensatez. —¡Todos mantengan la calma! Chicos, por favor, den espacio a la autoridad—. Entonces sintió que le sudaban las manos.



Aire y muerte

Andrés Felipe Pérez Álvarez

nolenguaje@gmail.com

Licenciado en Español y Literatura
Universidad del Quindío

Citación (APA, 7.ª): Pérez-Álvarez, A. F. (2022). Aire o muerte. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 102-103.

Citación (*Cazamoscas*): Pérez-Álvarez, Andrés Felipe. (2022). Aire o muerte. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 102-103.

Que el viento rompa mis pulmones:
los expanda, inunde y perfore.
Soy un idiota enfurecido.

Aire, aire, necesito más aire:
una palabra gástrica, un grito vaporoso
una voz de exteriores.
Demando aire o muerte
presten oídos: aire o muerte.
En un mundo silenciado
fantaseo con el día en que inhalen
bocanadas de mi furia gaseosa.

Combatir es suspirar, morir a alaridos
rasgarse la garganta, jadear cavernosos estertores.
Soy un idiota enmudecido
un mezquino
un bufón de burladero
que disfruta el placer auditivo de comunicarse a silbidos.



John Jairo Quitian Murcia

jjquitianm@unal.edu.co

Docente de Ciencias Sociales en el
colegio de la Universidad Libre

Estudiante de Maestría en Psicoanálisis
Universidad Nacional de Colombia

Citación (APA, 7.º): Quitian-Murcia, J. J. (2022).

In-modestia. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 104-105.

Citación (Cazamoscas): Quitian-Murcia, John Jairo.
(2022). In-modestia. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 104-105.

Una vela en el ocaso
ilumina la ceguera,
envía por un sendero
el miedo a la esperanza.

¿De quién más sino del elegido
proviene el oprobioso brillo?

Señal de cuatro puntas que cercena y apuñala
clávame una estaca acompañada de brisas de carroñero,
pues más digna es la bruma del hedor
que la presencia de la nada.



Reconstrucciones

Andrés David Rodríguez Ardila

rodriguez15tagoros@gmail.com

Citación (APA, 7.ª): Rodríguez-Ardila, A. D. (2022).

Reconstrucción. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 106-107.

Citación (Cazamoscas): Rodríguez-Ardila, Andrés David.
(2022). Reconstrucción. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 106-107.

Magdalena

Pasea la canoa en el río grande,
ese que promete devolver los muertos
que caen al anochecer.

¡Oh, Magdalena!
río de tantas lágrimas
que salan el mar.

Usted

Compañera de lucha
sin dueños ni esclavos.
Tormenta de arena
de arengas y tratos.

Fuertes sus manos
acciones que sacan
de la trampa
al marginado.

No hechizan palabras
en pensamientos claros
dolores de otros
tu trapo camina.
Portas sueños

de miedo y nostalgia.
Gritas por todas y todos:
¡abajo el opresor y la opresora!

Labranza y tierra

El labrador salió a su tierra
cogió el mocho en mano
sacó música a las piedras
sembró sus semillas
y esperó verlas florecer.

Volvió después a su casa
prendió el fogón de leña
sopló con sus fuerzas
y el humo pintó:
la muerte de sus padres
las fusas de la guerra
el desplazamiento de su tierra
y el quebranto de su voz.

Devastación

¿Qué más hace un viajero
que componer canciones a su patria
cuando las máquinas
han derrumbado
el lugar donde se está?

Caminos estrechos de selva y concreto,
¿ceguera o lucidez?

Muerte entre las flores
violines en el cielo
canciones del silencio:
el final de la función.

Olvido

Pies descalzos
que han dejado sus botas
cerca de la cama
para ir temprano a trabajar.

Pies sin nada
que se han ido
sin querer.

Pies descalzos
que han perdido sus botas,
esprotegidos
y heridos por la fuerte tierra.

Pies sin nada
que han salido
sin querer.

Pies descalzos
heridos
que han dejado
su antiguo hogar.

Pies sin nada
sin querer
ya no vuelven.

Pies descalzos
muertos ya.
En ropas de otros
no vuelven a caminar.

Pies sin nada
que se han ido.
Ya no pueden
han desfallecido.

«Según el autor del artículo, los cuerpos muertos pasan por cinco fases: Fresca, Abotargada, Putrefacta, Pos-putrefacta y Esquelética. La descripción de cada una de esas fases era bastante asquerosa y no las recuerdo muy bien, pero si me acuerdo de algo que decía el autor: las moscas aparecen enseguida, apenas diez minutos después de producirse el fallecimiento. Como si presintieran la muerte.

Las primeras en llegar son las moscas azules. *Cynomyopsis cadaverina*, *Phaencia sericata*, *Chrysomya* no-sé-qué (hay muchas especies). Se posan en el cadáver y se alimentan de la sangre y las secreciones que encuentran. Luego, ponen huevos en los orificios naturales del cuerpo y, al cabo de entre doce y dieciocho horas, aparecen

las larvas que, inmediatamente, comienzan a alimentarse de los tejidos del cadáver. Al cabo de pocos días, y partiendo de un único insecto, hay miles de larvas y moscas adultas pululando sobre el cuerpo, comiendo, reproduciéndose, creciendo.

Eso es lo que pensaba mientras estaba tumbado sobre la cama. A lo mejor es una porquería, pero a mí no me lo parece. En el fondo, es maravilloso; de la muerte brota la vida. Luego, volví a pensar en la anciana que falleció en su casa, totalmente sola, y me dije que quizá no sea tan malo estar muerto. Al menos, a un cadáver siempre le queda la compañía de las moscas.»

La compañía de las moscas, César Mallorquí (2004).



Traducciones



Maryury García Arenas

maryurygarcia@utp.edu.co
Egresada de la Licenciatura en Filosofía
Estudiante Maestría en Historia
Universidad Tecnológica de Pereira

Citación (APA, 7.º): García-Arenas, M. (2022). La voluntad de creer. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 110-114.

Citación (*Cazamoscas*): García-Arenas, Maryury. (2022). La voluntad de creer. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 110-114.

¹. Título original de Cioran, 2004.

Introducción

En nuestra época, el estudio del pensamiento cioraniano ha cobrado fuerza para la comunidad filosófica en general, principalmente, los análisis críticos de su obra de madurez. Sin embargo, la falta de difusión de sus obras de juventud se debe, en parte, a que no existe aún traducción al español de tales trabajos, lo que la hace desconocida para la comunidad hispanohablante. Estos textos son de gran importancia, no solo en lo que respecta a un estudio genealógico de la obra cioraniana, sino para nuestro caso porque en ellos se puede rastrear el contexto que determina la obra de Emil Cioran y las posiciones culturales y políticas que han determinado positiva o negativamente su obra posterior. No obstante, nos encontramos con una barrera fundamental, ya que dichos escritos rumanos solo poseen traducción a la lengua francesa, lo que es —en nuestro medio— un obstáculo para el acceso a ellos.

En este sentido, es importante escuchar —en la propia voz de Cioran— las posiciones que responden en su escritura a una mezcla de metafísica y filosofía, aunque presentadas en un lenguaje dirigido a un público amplio, ya que se tratan de artículos periodísticos. Esto no significa que pierdan por ello su importancia a nivel académico en el corpus de

la obra. Con este ejercicio de traducción quisiera hacer un aporte a la difusión de la obra de juventud, lo que permitirá —a las posibles personas interesadas— un acercamiento más objetivo al pensamiento inicial cioraniano, pensamiento que ha estado sujeto a ciertas críticas ligeras que no tienen una sustentación en los textos mismos ni en la historia particular rumana.

Por lo tanto, presento aquí uno de los artículos pertenecientes a la compilación de los textos de juventud de Emil Cioran (Solitude et Destin, 2004) llamado *La voluntad de creer*,

2. Introducción «La voluntad de creer», Miscarea, 25 de febrero de 1931¹

Las grandes ilusiones que acompañaron el movimiento religioso contemporáneo han desaparecido en su mayoría. No es que fueran completamente artificiales y, por lo tanto, amplifica-

¹ 1931, Cioran publica su primer artículo en el periódico Bucarestois Miscarea. Es un homenaje a su tío abuelo, el teólogo y etnólogo Dimitrie Comsa (muerto en Sibiu el 15 de febrero de ese año), antigua y gran figura de la lucha de los rumanos de Transilvania en los tiempos del Imperio Austrohúngaro (Demars y Cavaillès, 2011, p. 3).

das artificialmente, pero determinaban y revelaban un cierto formalismo² —que arruinó la confianza en la sinceridad de las vivencias religiosas—.

¿Qué sentido puede tener el movimiento religioso para la cultura contemporánea? Puede significar ya sea un agotamiento interior en su fondo productivo o una ruptura con sus presuposiciones. En un caso, como en el otro, simbolizará la estructura y las posibilidades íntimas. El agotamiento de la cultura moderna es bastante evidente para aquellos que comprenden los procesos latentes de las culturas, procesos que conocemos gracias al carácter de los valores que ellas producen. La imposibilidad de producir novedades, de creer espontánea y libremente en la orientación hacia el perspectivismo histórico y el eclecticismo es lo que revela el momento final de la vida de una cultura. Si ella es poco religiosa, su atracción hacia la religión atestigua su decadencia, su aproximación a la muerte, la ruptura de su equi-

librio interior o, como lo mencioné anteriormente, la ruptura con sus presuposiciones.

La cultura moderna, individualista y racionalista, está desprovista de lo que constituye la esencia de la sensibilidad religiosa: el espíritu contemplativo. De su ausencia y de una orientación hacia lo esencial se deriva también la ausencia total del sentido de la eternidad. El ser humano moderno, eminentemente activo y optimista, está integrado en el devenir, efectivamente lo vive, y es probablemente la razón por la que no reflexiona más. No está sorprendido de que Hegel sea el único filósofo moderno en haber manifestado una profunda comprensión por el devenir. De ahí el culto que le prestaba a Heráclito.

En la cultura moderna, la religión ha sido adaptada y transfigurada de tal manera que ha perdido lo que la hace especial. Por lo tanto, el movimiento religioso contemporáneo no representa una forma orgánica de vivencia;³

³ En esta referencia es necesario aclarar que dicho formalismo se remite a la iglesia como institución social, «es la crítica a la institución religiosa, a la historia de la iglesia católica en tanto institución social y a la moral impuesta por ella, moral que como se sabe suficientemente, privilegia valores extramundanos despreciando y satanizando la fuerza vital, la corriente poderosa, creadora, turbulenta y cruel de la vida» (Herrera, 2008-2011, p. 235).

⁴ Aquí usamos el término *vecú* como *vivencia*, ya que, en cuanto al contexto, sustituirlo por *experiencia* puede traer consigo otras implicaciones.

se deduce sobre todo de la imposibilidad de producir nuevos valores a partir de ahora, imposibilidad manifestada en la orientación hacia los valores religiosos, no porque puedan ser creados y vividos, sino porque constituirían una región, una esfera de valores a la que aspiraríamos. Cuando ya no podemos crear, cuando ya no podemos producir nada, fatalmente debemos cambiar de dirección; esto no se hace artificialmente, pero tampoco orgánicamente de manera formal.

En otras palabras, no es la sustancia de la vida, el contenido en sí mismo, lo que cambia, sino la dirección, las tendencias generales y las aspiraciones que constituyen el carácter formal y general de la vida espiritual. El movimiento religioso contemporáneo no parte de un trasfondo orgánico e irracional de la vida, pero tampoco es artificial; es la expresión de una voluntad de creer, de una naturaleza formal. Esta voluntad de creer es específica y constitutiva de los intelectuales contemporáneos orientados hacia la religión. Hay un deseo de lo absoluto, un deseo de detenerse en lo ilimitado, de romper el orden abrumador de los marcos estrechos de la vida, de superar lo relativo y lo histórico.

El movimiento religioso, tal y como se ha presentado en los últimos decenios, está caracterizado por una reacción a las categorías de comprensión de la vida que la cultura moderna ha producido a todo lo largo de su proceso de formación. ¿Por qué esta reacción adquiere la significación de una etapa importante?, ¿sería necesario que partiera de una estructura irracional de vida y que ella representase una fórmula orgánica? Pero es precisamente de lo que carece.

La voluntad de creer significa en realidad una separación entre los valores y sus creadores, una disensión entre elementos que deberían haberse unificado inicialmente. Los creadores de valor tienen la perspectiva, pero no la vivencia. La voluntad de creer es la expresión de esta orientación perspectivista que no es creadora de ninguna manera.

El movimiento religioso contemporáneo es una tentativa por romper con la cultura moderna en proceso de agotamiento, pero que carece de un principio de vida —particularmente porque, en lugar de producir nuevos valores, se dirige hacia los valores religiosos como a cualquier cosa exterior a él—.

La exterioridad y trascendencia de los valores que marcan la voluntad de creer de la conciencia contemporánea explican, a quienes están familiarizados con la teoría de la cultura o la axiología, la esterilidad de este movimiento. Si despertó ilusiones extraordinarias, fue debido a la falta de perspectiva de los entusiastas quienes, fascinados por el ambiente demasiado ruidoso en el que aparecía, no supieron cómo medirlo. Si uno no comprende la evolución de una cultura en su integridad, no puede tampoco comprender el sentido de esos momentos particulares.

Referencias

- Cioran, Emil. (2004). *Solitude et destin*. Gallimard.
- Demars, D'Aurélien y Cavaillès, Nicolas. (2011). Cronología. En E. Cioran, *Œuvres*. Gallimard.
- Herrera, M. L. (2008-2011). Notas sobre un ateo creyente. En Herrera, M. L. y Abad, Alfredo A. *Compilación - Encuentro internacional Emil Cioran* (pp. 235-240). Universidad Tecnológica de Pereira.
- Le Robert: Dictionnaire de la langue française*. (1988). Micro.

Trementina para moscas

«Sólo recuerdo al animal más tierno
llevando a cuestas
como otra piel
aquel halo de sucia luz

voraces aladas
sedientas bestezuelas
infamantes ángeles zumbadores
la perseguían (...)

Ah señor
qué horrible dolor en los ojos
qué agua amarga en la boca
de aquel intolerable mediodía
en que más rápida más lenta
más antigua y oscura que la muerte
a mi lado
coronada de moscas
pasó la vida.»

Ternerera acosada por tábanos,
Blanca Varela (s. f.).





La histeria como enfermedad del conocimiento femenino:

El caso de *El empapelado amarillo*

(1892) de Charlotte Perkins Gilman

Aoife Itziar Bernal M^cGee

aoife.bernalmc@ucaldas.edu.co
Universidad de Caldas

Citación (APA, 7.º): Bernal-McGee, A. I. (2022). La histeria
como enfermedad del conocimiento femenino: el caso de
El empapelado amarillo (1892) de Charlotte

Perkins Gilman. *Cazamoscas*, 12(13), pp. 116-131

Citación (Cazamoscas): Bernal-McGee, Aoife Itziar. (2022). La
histeria como enfermedad del conocimiento femenino: el caso de
El empapelado amarillo (1892) de Charlotte Perkins Gilman.
Cazamoscas, 12(13), pp. 116-131

“Para liberarse, la mujer debe sentirse libre,
no para rivalizar con los hombres,
sino libres en sus capacidades y personalidad”

Indira Gandhi, *True Liberation of Women* (1980)

Es frecuente encontrarnos con que las mujeres¹ brillantes de siglos como el XVIII y el XIX fueron diagnosticadas con *histeria* en algún momento de su vida. Pero, ¿qué era lo que hacía que esta enfermedad fuera común entre las escritoras, sociólogas, científicas, filósofas y mujeres que defendían los derechos de las mujeres?², ¿realmente había algo en común entre estas mujeres o algún síntoma causado por el hecho de tener una actividad intelectual periódica?, ¿se trataba de una enfermedad causada por ese gran virus llamado *patriarches*³ que se ha encargado de cohibir y de dificultar el trabajo de las mujeres a lo largo de la historia? Para poder responder, revisemos los efectos nocivos que tenía la *cura del reposo para la histeria femenina* y cómo esta era una estrategia de opresión y control del conocimiento producido por mujeres y la inteligencia femenina. Y tomemos como apoyo el libro *El empapelado amarillo*, escrito por Charlotte Perkins Gilman en 1892.

¹ En este trabajo se utilizará la versión femenina de los sustantivos plurales que hacen referencia a los colectivos como una forma de reivindicar las voces femeninas en el mundo de la academia. Es por esto que se hará referencia a la lectora o a las profesiones en femenino, como: filósofas, sociólogas, literatas o científicas

² Esto, por ninguna razón, significa que la histeria fuera una enfermedad que solo se diera en Europa y en ciertos grupos de personas exclusivamente; desde mucho tiempo antes, las mujeres de los sures padecían tristezas y dolencias a causa del patriarcado. No obstante, en este texto me centrará solo en el primer contexto debido a la obra en mención.

³ Palabra grecolatina que traduce *patriarcado*. Se emplea únicamente como una broma para recurrir al término latino, manera en que se tienden a clasificar los nombres de las enfermedades.

¿Qué es la histeria?

Sobre la enfermedad denominada histeria podemos encontrar bastante información, pero casi toda fue escrita por hombres, así que resulta complejo juzgar la veracidad de estas investigaciones, pero de eso nos encargaremos más adelante. Lo que sí podemos rescatar es que la histeria femenina es una enfermedad que fue diagnosticada por la medicina occidental y que, principalmente, iba acompañada de síntomas como: insomnio, pesadez abdominal, fuertes dolores de cabeza, irritación, pérdida de apetito, desmayos, retención de líquidos, problemas en la respiración y una facilidad para *causar problemas* (Barthestudios, 2016).

La primera evidencia de la histeria de la que se tiene registro proviene de Egipto. En la época de 1900 a.n.e., se halló un papiro en Kahoun y en él se describió esta enfermedad como una perturbación en el útero. Los síntomas que se exponen en ese documento y los respectivos tratamientos que se proponen estuvieron vigentes hasta el siglo XIX. Esta evidencia primitiva sostiene que se trata de una “enfermedad (que) se relaciona con un órgano femenino muy concreto, el útero, que no tiene lo que desea y en consecuencia se desplaza de manera imprevista por el cuerpo” (Serrano-Pontes et al., 2017).

En la antigüedad, los encargados de hablar sobre esta enfermedad fueron, sorprendentemente, los filósofos Platón e Hipócrates. Y, como ambos eran adeptos al tema de la anatomía femenina, tanto como podían ser los miembros de una polis tan patriarcal como la griega, llegaron a la conclusión de que se trataba de la enfermedad número uno de las mujeres, provocada por poseer un útero errante. En otras palabras, estos dos sabios adjudicaron la causa de esta enfermedad a un útero capaz de viajar por todo

el cuerpo femenino. Tenía mucho sentido porque, sin importar cuánto se sabe del cuerpo humano, pensar en un órgano capaz de movilizarse de pies a cabeza suena bastante miedoso como para causar todos esos síntomas, principalmente el dolor fuerte de cabeza o ¿quién no experimentaría preocupación, ansiedad y migraña al ir caminando, un día cualquiera y, de repente, tropezar y golpearse en el útero, el cual, lastimosamente, ese día se encontraba deambulando a la altura de la rodilla o la canilla?

La época medieval se caracterizó por la existencia de algunos hombres que entregaban su vida a la iglesia y realizaban un voto de castidad, razones por las que se tenían como la máxima autoridad para opinar sobre los males que aquejaban al mundo, incluso aquellos que afectaban a esa población tan subestimada que siempre hemos sido las mujeres. Teorizaban sobre lo que padecía *la cuerpa* (el cuerpo femenino), el cual se había tenido en cuenta muy poco y casi no les interesaba atender. Estos sacerdotes decidieron aportar a la construcción del diagnóstico de la histeria por medio de la afirmación y demostración sobre cómo no se trataba de una enfermedad, sino de un mal religioso. Consideraban que las mujeres diagnosticadas con histeria no estaban enfermas, sino poseídas. Las llamaban brujas y, debido a esta condición, las perseguían y las castigaban.

Desde la época del Renacimiento hasta el siglo XIX, la historia de la histeria no cambió mucho y, por lo tanto, el trabajo realizado se basó en intentar comprender ese misterio de la *mujer histérica*. La medicina tuvo que admitir que las mujeres eran capaces de poseer instinto sexual,



**¿Quién no
experimentaría
preocupación,
ansiedad y migraña
al ir caminando, un
día cualquiera y, de
repente, tropezar y
golpearse en el útero, el
cual, lastimosamente,
ese día se encontraba
deambulando a la altura
de la rodilla o la canilla?**



¡qué sorpresa!, y se afirmó que solo en la medida en que mantuviesen relaciones sexuales, podrían tener un útero sano. Esto parece sonar como un punto a favor de las mujeres, pero no es el caso, pues ni siquiera en la actualidad es posible ese desarrollo libre de la sexualidad femenina, como bien sabemos. La preocupación real detrás de todo esto era mantenerse sana para poder mejorar la salud reproductiva, hecho que permitió la unión entre la medicina y la Iglesia para ejercer control sobre el cuerpo femenino.

Tanto así que, incluso en el siglo XX, todavía se restringían las actividades que una mujer podía desarrollar. Se mantenía la creencia de que si una mujer realizaba tareas similares a las que ejecutaban los hombres, podían llegar a padecer histeria. Se relata que hasta “una pregunta incómoda en un momento inapropiado podía ser un indicio de la patología” (Serrano-Pontes et al., 2017). Pero, gracias al activismo y la investigación realizada por mujeres, estos diagnósticos fueron disminuyendo, lo cual dio cabida a la exigencia de equidad e igual participación en la vida laboral.

Sin embargo, no podemos cerrar el tema sin preguntarnos por un punto fundamental. Con la enfermedad suelen venir las curas, así que ¿cuáles fueron las terapias que se descubrieron en esas épocas para tratar esta inusual enfermedad? La lista es larga y cada una parece más ridícula e inverosímil que la anterior, pero esto es lo que la ciencia y la medicina defendían en cada uno de los siglos que mencioné anteriormente.

Hay que comenzar por mencionar que los métodos para tratar a las mujeres histéricas variaron en forma, instrumento y duración; tanto

así que, según el libro *Las 'mentiras' científicas sobre las mujeres* (2017), durante la segunda mitad del siglo XIX se llegó incluso a “técnicas ginecológicas de cirugía (la extirpación del clítoris, de los ovarios o las cauterizaciones) para tratar y curar ‘trastornos mentales’ femeninos como la histeria, la masturbación o la ninfomanía” (García-Dauser y Pérez-Sedaño, citadas por Pérez-Villa, 2018). Para hacernos una idea, revisemos esta línea del tiempo que expone algunos de los tratamientos empleados:

Es menester aclarar que los tratamientos no solo



Figura 1. Línea del tiempo de los tratamientos para la histeria

Fuente: González (2017).

variaban por la época, sino también por el estado civil de la paciente, pues este era un factor que los médicos analizaban para poder recetar el tratamiento más apropiado para el útero de la mujer y, de esta manera, garantizar su procreación, elemento en el que se centraba, casi que exclusivamente, la atención que se le prestaba al asunto. Así que revisemos los tratamientos posibles, según este factor, y las definiciones más conocidas de la enfermedad:

¿Qué era la cura del reposo

Una anatomía enfermiza

Según Platón, el útero es “un animal dentro de un animal que se desplaza por el cuerpo”, alcanza la garganta y provoca sofocos, ahogo, histeria.

“El tracto reproductivo es una **ciénaga de miasmas patológicos**”
 1869, Hayes

“La aparición de **componente sexual en el amor de una chica es patológico**”
 1893, Fehling

TRATAMIENTO DE LA HISTERIA

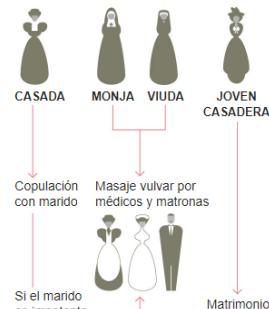


Figura 2. Tratamientos para la histeria

Fuente: González (2017).

Así que las mujeres histéricas que se caracterizaban por transgredir los roles eran sometidas a las prácticas antes mencionadas. Y el acto de transgredir, al interrumpir lo estipulado, era usado por los hombres para cohibir y reprimir la inteligencia y la producción de conocimiento por parte de las mujeres, por esto las excluían de ámbitos como la filosofía, la sociología y la literatura.

para la histeria femenina?

Un tratamiento no mencionado en la sección anterior, pero tan recurrente como los demás, fue la cura del reposo. Según García-Daude y Pérez-Sedaño (citadas por Pérez-Villa, 2018), se conocía también como la *técnica de curación por autoridad*; cuyo nombre ya da mucho que pensar sobre cómo afectaba a las mujeres. Consistía en producir un vacío mental, caracterizado por una pérdida de autonomía y una pausa obligatoria en la vida intelectual, pues se suponía que al tratar a la mujer como una infanta se iba a poder remover cualquier *pensamiento perturbador* que la llevara a la alteración, en otras palabras, a la histeria.

Para lograr este ambiente, la paciente debía permanecer en la cama, totalmente aislada de cualquier ser humano que no fuera su esposo, su papá o el doctor que la estaba tratando. La mujer debía obedecer ciegamente a las indicaciones paternalistas que estos hombres le daban, ya que de esta manera se podría acceder a la tranquilidad y paz por la que ellos veían. Los argumentos que se empleaban para sostener este tratamiento contaban con un gran apoyo, pues no estaban solo respaldados por la ciencia, sino que la Iglesia también se encargaba de dictaminar lo

que se podía realizar. En otras palabras, la cura de esta enfermedad y “la estructura [de cómo proceder] estaba bíblicamente y biológicamente predeterminada” (Pérez-Villa, 2018).

Si queremos saber un ejemplo de este método y de los efectos que generaba, podemos mencionar el caso de Charlotte Perkins Gilman, filósofa y socióloga de 1860, diagnosticada con histeria por sufrir depresión luego de su primer parto. Cuando esto sucedió, en 1885, el doctor Silas Weir Mitchell, un reconocido neurólogo de la época, y el esposo de ella, Charles Walter Stetson, decidieron que



Consistía en producir un vacío mental, caracterizado por una pérdida de autonomía y una pausa obligatoria en la vida intelectual, pues se suponía que al tratar a la mujer como una infanta se iba a poder remover cualquier pensamiento perturbador que la llevara a la alteración, en otras palabras, a la histeria.



la causa de sus nervios y agotamiento era la histeria, por lo que debía ser sometida a la cura del reposo, un tratamiento que apenas estaba siendo probado y del cual el doctor era pionero. Perkins Gilman contó que Mitchell le dio las siguientes instrucciones: “Vive una vida tan hogareña como te sea posible, realiza no más de dos horas de actividad intelectual al día y no toques nunca más una pluma, un pincel o un lapicero” (Perkins Gilman, 1892, p. 24). Al oponerse y preguntar por qué no podían optar por el *método de visitar las costas de Estados Unidos*⁴ fue ignorada y sometida al aislamiento.

La depresión posparto que Perkins Gilman padecía se agravó en la medida en que siguió el tratamiento de la cura del reposo, solo logró recuperarse cuando omitió las instrucciones y retomó sus actividades diarias, principalmente el oficio de escribir. Parte de la verdadera cura fue la escritura de *El empapelado amarillo* (1892), un libro en el que pone en voz de una mujer sin nombre todo lo que ella padeció y los descabellados extremos a los que la supuesta cura la llevó. Una lectura corta que me encantaría que hicieran conmigo.

Como dato adicional, es importante traer a la memoria que este mismo médico atendió a Virginia Woolf por una enfermedad que presentaba los mismos síntomas de Perkins Gilman; nuevamente, la gran coincidencia de las mujeres que se dedican a la vida intelectual. Tanto fue el disgusto de Woolf al ser sometida a esta “cura” que también lo relató en una historia, *La señora Dalloway* (2017), como se hace evidente en el siguiente irónico fragmento:

A sus pacientes les concedía tres cuartos de

⁴ Era un tratamiento que solamente se recetaba a pacientes hombres con problemas de frustración y nervios. Consistía en pasar un tiempo en alguna ciudad costera de Estados Unidos y solo regresar cuando se encontraran totalmente relajados (Perkins Gilman, 2019).



hora; y si en esta ciencia rigurosa que se ocupa de lo que, a fin de cuentas, no sabemos nada —el sistema nervioso, el cerebro humano—, el médico pierde su sentido de la proporción, fracasa en tanto que médico. Salud, debemos tenerla; y la salud es proporción; de tal manera, cuando un hombre entra en tu consulta diciendo que es Cristo (un delirio común) y que tiene un mensaje, como así suele ser, y amenaza, como a menudo ocurre, con suicidarse, invocas la proporción, mandas reposo en cama, reposo en soledad, silencio y reposo, reposo sin amigos, sin libros, sin mensajes; un reposo de seis meses; de modo que el hombre que entraba con cuarenta y siete kilos salía pesando setenta y seis. (Woolf, 2017, p. 244)

¿Qué tiene que ver El empapelado amarillo (1892) con la cura del reposo?

Para continuar con la idea sobre cómo la cura del reposo, en el siglo XIX, funcionó como una estrategia del patriarcado para opacar el conocimiento producido por mujeres y cohibir el florecimiento de la inteligencia femenina, solo revisemos dos aspectos: las señales que daba la protagonista sobre cómo le era prohibido realizar cualquier actividad que implicara una actividad intelectual y el carácter tóxico que tenía la pintura amarilla que cubría el papel de la pared.

En cuanto al primer aspecto, la cura del reposo estaba constituida por tres puntos principales: primero, *descanso total* que consistía en que la paciente se aislara en una casa diferente a la habitual y solo pudiera recibir visitas del médico, una enfermera y su esposo o padre, según la edad de la paciente; se-



La depresión posparto que Perkins Gilman padecía se agravó en la medida en que siguió el tratamiento de la cura del reposo, solo logró recuperarse cuando omitió las instrucciones y retomó sus actividades diarias, principalmente el oficio de escribir. Parte de la verdadera cura fue la escritura de El empapelado amarillo (1892)



gundo, una *alimentación* cargada de productos altos en grasa porque se creía que al hacerlas subir de peso de manera considerable se iba a poder solucionar la enfermedad; tercero, una rutina de *ejercicios pasivos*, la cual abarcaba un masaje diario de una hora que pretendía garantizar que los músculos no se atrofiaran a causa del reposo absoluto.

Si bien los dos últimos puntos son complejos, el primero es el más problemático. Obligar a que una mujer se mantuviese en cama, acostada boca arriba, sin poder moverse —en algunos



En cuanto al primer aspecto, la cura del reposo estaba constituida por tres puntos principales: primero, *descanso total*



casos, ni siquiera para ir al baño— y que no se le permitiera realizar ninguna actividad que la pudiera distraer es insano desde cualquier ámbito que se quiera analizar. No es necesario estudiar medicina o conocer el cerebro para afirmarlo. Desde el sentido común se pueden encontrar muchas razones por las cuales estas instrucciones pueden enfermar a cualquier persona que se encuentre en sano juicio.

Así que no resulta un disparate afirmar que la suma de los cuidados recetados por el médico, el aislamiento al que eran sometidas las pacientes, los pensamientos que podría llegar a tener un ser humano en esas condiciones y la infaltable actitud dominante que poseían los hombres que “velaban por la mujer con histeria” son razones suficientes para enloquecer a cualquier persona y quitarle todo sentido de la realidad, a tal punto de hacerla sentir incapaz de realizar acción alguna, principalmente aquellas que comprometieran su intelecto. Verbigracia, los siguientes fragmentos dan cuenta de esto⁵:

⁵ Se presentan de manera secuencial para que la lectora pueda darse cuenta de la manera en que se va incrementando la angustia de la protagonista.

- “Llevamos dos semanas en la casa y desde el primer día no he vuelto a tener ganas de escribir” (Perkins Gilman, 1892, p. 7).
- “Viene John. Tengo que esconder esto. Le irrita que escriba” (Perkins Gilman, 1892, p. 7).
- “Aunque estos problemas de nervios son lo más deprimente que hay. John no sabe lo que sufro. Sabe que no hay «motivo» para sufrir, y con eso le basta. Claro que sólo son nervios. ¡Me agobian tanto que dejo de hacer lo que tendría que hacer!” (Perkins Gilman, 1892, p. 8).
- “A veces pienso que si tuviera fuerzas para escribir un poco se aligeraría la presión de las ideas, y podría descansar. Pero cada vez que lo intento me doy cuenta de que me



segundo, una alimentación cargada de productos altos en grasa porque se creía que al hacerlas subir de peso de manera considerable se iba a poder solucionar la enfermedad; tercero, una rutina de ejercicios pasivos



canso mucho. ¡Desanima tanto que nadie me aconseje ni me haga compañía en mi trabajo.” (Perkins Gilman, 1892, p. 9).

- “Viene la hermana de John. ¡Qué atenta es, y qué bien me trata! Que no me encuentre escribiendo. Es un ama de casa perfecta y entusiasta, y no aspira a ninguna otra profesión. ¡Estoy convencida de que para ella estoy enferma porque escribo! Pero cuando no está puedo seguir escribiendo, y estas ventanas hacen que la vea de muy lejos” (Perkins Gilman, 1892, p. 10).
- “No sé por qué escribo esto. No quiero escribirlo. No me siento capaz. Además, sé que a John le parecería absurdo. ¡Pero de alguna manera tengo que decir lo que siento y lo que pienso! ¡Es un alivio tan grande...! Aunque el esfuerzo está siendo más grande que el alivio. Ahora me paso la mitad del tiempo con una pereza horrible, y me tiendo con mucha frecuencia” (Perkins Gilman, 1892, p. 12).

Y, como si esto no fuera suficiente, tanto el doctor como el esposo se encargaban de chantajear y convencer a tal punto a las pacientes que terminaron aceptando lo que les era diagnosticado y, en su desespero, buscaron en su comportamiento razones para justificar los síntomas que causaba el tratamiento que estaban recibiendo:

- “Me está costando mucho razonar. Supongo que será por los nervios.” (Perkins Gilman, 1892, p. 12).
- “—Cariño —dijo—, te ruego por mi bien y el de nuestro hijo, además del tuyo, que no dejes que se te meta esa idea en la cabeza ni un segundo. Para un carácter como el tuyo no hay

nada más peligroso. Ni más fascinante. Es una idea falsa, además de tonta. ¿No te fías de mi palabra de médico?

Yo, como es lógico, no dije nada más al respecto. Tardamos poco en acostarnos. John creyó que había sido la primera en dormirme, pero era mentira. Me quedé despierta varias horas, tratando de decidir si el dibujo principal y el de detrás se movían juntos o separados.” (Perkins Gilman, 1892, p. 14).

El segundo aspecto sobre el que podemos conversar es una de las causas científicas, no fallaces, de los síntomas que generaba el tratamiento del doctor Mitchell. En la mayoría de los casos, las mujeres que eran tratadas bajo este método eran aisladas en cuartos infantiles que estaban pintados de amarillo o tenían papel de este color, el cual era recurrentemente empleado en los ambientes para niñas. Por ejemplo, la protagonista del libro de Perkins Gilman cuenta lo que este color de pared le producía:

- “Es como si la pintura y el papel de pared estuvieran gastados por todo un colegio. Está arrancado (el papel) a trozos grandes alrededor del cabecero de mi cama, más o menos hasta donde llego con el brazo, y en una zona grande de la pared de enfrente, cerca del suelo. En mi vida he visto un papel más feo. Uno de esos diseños vistosos y exagerados que cometen todos los pecados artísticos habidos y por haber. Es lo bastante soso para confundir al ojo que lo sigue, lo bastante pronunciado para irritar constantemente e incitar a su examen, y cuando sigues un rato las

líneas, pobres y confusas, de repente se suicidan: se tuercen en ángulos exagerados y se destruyen a sí mismas en contradicciones inconcebibles” (Perkins Gilman, 1892, p. 7).

- “El color es repelente, casi repugnante: un amarillo chillón y sucio, desteñido de manera rara por la luz del sol, que se desplaza lentamente. En algunas partes se convierte en un naranja paliducho y desagradable, y en otras coge un tono verdoso repelente. ¡No me extraña que no les gustara a los niños! Yo, si tuviera que vivir mucho tiempo en esta habitación, también lo odiaría” (Perkins Gilman, 1892, p. 7).
- La protagonista narrando sobre el esposo: “¡Cómo se ríe de mí por el papel de pared! Al principio quiso poner uno nuevo, pero luego dijo que estaba dejando que me obsesionara, y que para una enferma de los nervios no hay nada peor que ceder a esa clase de fantasías. Dijo que una vez puesto un papel nuevo pasaría lo mismo con la cama, tan maciza, y luego con los barrotes de las ventanas, y luego con la reja que hay al final de la escalera, y que se convertiría en el cuento de nunca acabar” (Perkins Gilman, 1892, p. 8).

Esto no tendría nada de extraño ni se saldría del ámbito literario, si no fuera porque en 1870 se descubrió que el cromato de plomo, un ingrediente necesario para poder realizar la pintura de este color, era tóxico y todas las personas que eran expuestas de manera continua a elementos que estuvieran pintados de este color, tarde o temprano, se enfermaban por intoxicación. Las principales víctimas eran mujeres y niñas, pues al estar expuestas de manera continua a estos elementos, dado que mantenían en

la casa, tenían más posibilidad de intoxicación. Era recurrente que tocaran la pared amarilla, por ejemplo, y luego pasaran las manos por la boca o los ojos, lo cual generaba que se envenenaran rápidamente. La protagonista de *El empapelado amarillo* (1892) no tardó en darse cuenta de eso:

- “De vez en cuando, como mera hipótesis científica, pienso... ¡que quizá sea el papel!” (Perkins Gilman, 1892, p. 15).
- “Yo, para no hablar del tema, me reí. No tenía la menor intención de decirle que la causa era justamente el papel de pared. Se habría burlado. Hasta puede que hubiera querido sacarme de esta casa” (Perkins Gilman, 1892, p. 16).

Con el tiempo fue encontrando más razones para sostener esa hipótesis que al comienzo creía que se le había ocurrido de manera loca —porque el *gaslighting* era el otro abuso cómplice de la cura del reposo— a causa de la enfermedad que decían que estaba padeciendo:

¡Qué amarillo más raro, el del papel! Me recuerda todo lo amarillo que he visto en mi vida; no cosas bonitas, como los ranúnculos, sino cosas amarillas podridas y maléficas. Todavía hay otra cosa en el papel; ¡el olor! Lo noté en cuanto entramos en la habitación, pero con tanto aire y tanto sol no molestaba. Ahora llevamos una semana de niebla y lluvia y da igual que estén cerradas o abiertas las ventanas, porque el olor no se marcha. Se infiltra por toda la casa. Lo encuentro flotando por el comedor, agazapado en el salón, escondido en el vestíbulo, acechándome

en la escalera. Se me mete en el pelo. Hasta cuando salgo a montar a caballo. De repente giro la cabeza y lo sorprendo: ¡ahí está el olor! ¡Y qué raro es! Me he pasado horas intentando analizarlo, para saber a qué olía. Malo no es, al menos al principio. Es muy suave. Nunca había oído nada tan sutil y a la vez tan persistente. Con esta humedad resulta asqueroso. De noche me despierto y lo descubro flotando sobre mí. Al principio me molestaba. Llegué a pensar seriamente en quemar la casa, sólo para matar el olor. Ahora, en cambio, me he acostumbrado. ¡Lo único que se me ocurre es que se parece al color del papel! Un olor amarillo. (Perkins Gilman, 1892, p. 16)

De ahí que el incremento de la intoxicación llevó a la protagonista hasta el punto de finalmente ser capaz de asociar ese comportamiento a los demás miembros que convivían junto a ella y las paredes amarillas: “De todos modos no me extraña nada su comportamiento, después de tres meses durmiendo debajo de este papel. Lo mío solo es interés, pero estoy segura de que a John y a Jennie, en secreto, les afecta.” (Perkins Gilman, 1892, p. 19). Esto ocupó su mente en las últimas semanas de la estancia en la casa de alquiler y le ayudó a recuperarse totalmente de la supuesta enfermedad que estaba padeciendo.



Entonces, ¿qué pasaba con la histeria?

En este libro y muchos otros de la época⁶ — como ya se demostró con el caso de Woolf — se pueden analizar múltiples puntos que van a esclarecer situaciones de opresión, tan sutiles como evidentes, que padecían las mujeres y que siguen padeciendo sistemáticamente, las cuales tienen efectos negativos mucho más graves que los de cualquier otra enfermedad nerviosa que les pudo haber sido diagnosticada. Preguntarnos por cómo esta opresión afectó el conocimiento femenino es un punto clave porque nos permite entender una de las razones por las cuales es tan difícil encontrar ejemplares de las producciones de estas mujeres en la actualidad. En muchos casos, resulta más fácil encontrar información de filósofos que vivieron en la época presocrática, a encontrar los escritos de filósofas, sociólogas, literatas o científicas del siglo pasado, solo por dar un ejemplo.

En el caso de Perkins Gilman, las principales razones que se esbozan en su vida y en su escrito son las siguientes:

- En la época, imperaba la idea de que las mujeres eran muy propensas a padecer enfermedades nerviosas, como la histeria. Se suponía que esto se debía, lo cual obviamente es un mito, a la falta de fuerza de voluntad de las mujeres para controlar su salud mental. A la luz de hoy, se puede proponer como posible causa de esta

⁶ En caso de que alguien desee conocer más literatura al respecto, les recomiendo los siguientes referentes: *La campana de cristal* de Sylvia Plath (2019), *Viaje al manicomio* de Kate Millet (2019) y *Mística de la feminidad* de Betty Friedan (2016). Y, para un estudio detallado al respecto, podrían revisar *Histeria, literatura y mujer en el siglo XIX* (2020) de María Aboal López y *Fragmentos estéticos de la imagen de la histeria* (2016) de Nadia Briones Ramírez.



situación el hecho de que las mujeres fueran sometidas a horribles y tortuosos procedimientos de mano de sus esposos, familiares y doctores, y no tuvieran la posibilidad de revelarse frente a esos tratamientos.

- Se consideraba que las mujeres tenían períodos de desequilibrio cuando presentaban cambios reproductivos, como la menopausia y el parto. Se creía, otro mito, que esto se debía a la naturaleza maligna de la mujer; cuando, en realidad, se trataba de cambios hormonales y psicofisiológicos normales, ocultos por una falta de conocimiento, investigación e interés en los temas relacionados con la salud femenina. Temas con los cuales todavía estamos en deuda.
- Las mujeres no solo eran llevadas al aislamiento, sino que fueron oprimidas de una manera más fuerte y directa, por ejemplo, al no poder moverse de la cama y estar atadas a ella. Y el hecho de que el ático era la habitación en la que casi siempre las confinaban, llevó a denominarlas las *locas del ático*. Como es el caso de la obra *The Mad Woman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (2020), quienes se basaron en Mrs Rochester de *Jane Eyre* (1885) de Charlotte Brönte.

- Estaban acompañadas, por no decir vigiladas, por una persona que representaba los cánones establecidos para las mujeres de la época y que, en la mayoría de los casos, era una enfermera, vista como el ángel de la casa. En otros casos, también aparece la figura de una hija o hijo que no pueden cuidar, esta falta de responsabilidad era entendida como una falla a su rol como mujer en la sociedad, otro gran foco de violencia que merece ser revisado.

De ahí que resulte curioso que los casos más conocidos de víctimas de esta cura del reposo sean mujeres que fueron muy fuertes al momento de hablar sobre igualdad para ellas, como es el caso de Woolf, con sus discursos y escritos sobre el papel de las mujeres y la posición que ocupamos en la escritura, o de Perkins Gilman, de quien podemos leer que fue una mujer independiente y pionera del feminismo, tanto así, que incluso se le atribuye la famosa frase: “las mujeres estamos aquí para ser personas, no para hacer personas”⁷.

⁷ Traducción propia: “Women are here to be people, not to make people”.

En suma, lo que pudimos ver es cómo la historia, en las diferentes épocas, y sus respectivos tratamientos reflejan una situación de sometimiento por parte del patriarcado, principalmente, para aquellas mujeres que se dedicaban a la vida intelectual. Además, con el caso de *El empapelado amarillo* (1892), notamos cómo las obras literarias que son producto de esta nefasta cura manifiestan la frustración que sentían las mujeres al ser cosificadas, aisladas y envueltas en una situación que les impedía expresarse o tan siquiera relacionarse; pues, es un sentimiento que cualquiera de nosotras entendería. Y nos queda el cuestionamiento sobre cómo el hecho de ser llamadas *histéricas* al momento de protestar, movilizarnos o relacionarnos con los feminismos es una opresión de la que estamos intentando librarnos desde la época victoriana y que aún continuamos peleando, porque ¿cuántas de nosotras no hemos sido denominadas de esa manera, incluso en el siglo XXI?



Nos queda el cuestionamiento sobre cómo el hecho de ser llamadas *histéricas* al momento de protestar, movilizarnos o relacionarnos con los feminismos es una opresión de la que estamos intentando librarnos desde la época victoriana y que aún continuamos peleando, porque ¿cuántas de nosotras no hemos sido denominadas de esa manera, incluso en el siglo XXI?



Referencias


- Aboal López, María. (2020). *Histeria, literatura y mujer en el siglo XIX*. Archivos Vola.
- Barthestudios. (2016). *Origen y tratamiento para la histeria en las mujeres y su solución final: el vibrador*. <http://barthestudios.com/2016/10/origen-y-tratamiento-para-la-histeria-en-las-mujeres-y-su-solucion-final-el-vibrador/>
- Briones Ramírez, Nadia. (2016). *Fragmentos estéticos de la imagen de la histeria*. Universitar Politècnica de València. riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/75545/BRIONES%20-%20Fragmentos%20estéticos%20de%20la%20imagen%20de%20la%20histeria.%20%20Un%20estudio%20sobre%20la%20Iconographie%20Pho....pdf?sequence=2
- Brönte, Charlotte. (1885). *Jane Eyre*. Belford, Clarke & Company.
- Friedan, Betty. (2016). *Mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. (1980). *The Mad Woman in the Attic*. Yale University Press.
- González, Isabel. (2017). La infausta historia de la histeria femenina. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/vida-sana/sexo/2017/10/24/59e0cd27468aeb3a8b4686.html>
- Millet, Kate. (2019). *Viaje al manicomio*. Editorial Seix Barral.
- Plath, Sylvia. (2019). *La campana de cristal*. PRH Grupo Editorial.
- Pérez-Villa, Ana Belén. (2018). La falacia de la histeria femenina. *Eldiario.es*. https://www.eldiario.es/opinion/socios/falacia-histeria-femenina_6_827727246.html
- Perkins Gilman, Charlotte. (2019). *El país de las mujeres*. Guillermo Escolar Editor.
- Perkins Gilman, Charlotte. (1892). *El empapelado amarillo*. Titivillus.
- Serrano-Pontes, Andrea; Martín-Martín, Marta y Mancilla-Pérez, Laura. (2017). *La desconocida historia de la Histeria*. Gómeres: salud, historia, cultura y pensamiento [blog]. <http://index-f.com/gomeres/?p=2158>
- Woolf, Virginia. (2017). *La señora Dalloway*. Alianza Editorial.





Esta revista se terminó de diseñar en el mes de febrero de 2023
por el Comité de diseño de la *Revista Cazamoscas*.

Manizales, Colombia



[...] lo logra por medio de la escritura, de la creación de la ficción, de un personaje que es y a la vez no es ella misma. La carta oscila entre la imaginación y lo posible, la masturbación y la penetración. El encuentro entre dos cuerpos siempre es extraño, suscita preguntas; pero hay un instante, un momento de éxtasis, una luz se lanza e ilumina para siempre —a diferencia de lo que creería un orientalista—, por el tiempo que queramos en la memoria, en el que no podemos distinguir quién es quién. Su mano es la de ella en la imaginación, la seda es lo mismo que la piel, la violencia que él imparte es la misma que ella pide. A veces sucede que el extrañamiento se va olvidando y queda solamente la duda de no saber dónde empieza y dónde acaba el cuerpo del uno y del otro. Solo a veces. Pocas veces.

El encuentro entre los cuerpos y luces de bengala: 'Seda' (1996) de Alessandro Baricco,
Natalia Martínez Calderón.