



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN:
ARCAICO, MODERNO Y POSMODERNO. PARA
UNA LECTURA FILOSÓFICO-POÉTICA DE DOS
CUENTOS DE LUIS ARTURO RAMOS: “ZILI, EL
UNICORNIO” Y “TELÉSFORO”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

**PRESENTA
MELINA ARMENTA SALAZAR**

ASESOR: DR. MANUEL SEGUNDO GARRIDO VALENZUELA



CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia:

Mi abue, quien fue mi primer contacto con la literatura, por los cuentos que me leía.

Mi madre, siempre atenta a todo: mis pasos, brincos, tropiezos, caídas y recuperaciones,
mis logros desde luego.

Mi padre, quien me heredó una paradoja: seriedad y buen humor, dos herramientas
valiosas para la vida.

Mis hermanos, Viri y Toño, mis primeros modelos a seguir.

Aylin, la sobrina consentida.

Mario, el filósofo y francés de espíritu, por tantos momentos compartidos.

Al Doctor Garrido, mi guía intelectual:
por enseñarme el valor de las palabras.

A la Doctora Marcela Palma:
por su calidez admirable.

Al Maestro Daniel Castañeda:
por su gentileza y sencillez.

A mis amigos:

Juan, a quien quiero como un hermano.

Amparo, Maribel, Itzelita, Frida y Javo, por compartir conmigo esta odisea llamada
Universidad y Tesis, haciendo el viaje más ameno.

A mi sínodo:
Gabriel Astey Wood, Daniel Gutiérrez Trápaga y Diego Alcázar Díaz, por su disposición
y atinados comentarios.

A la Universidad Nacional Autónoma de México:
por ser como mi segunda casa.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción | 5 |
| Justificación | 8 |
| Objetivos | 10 |
| Marco teórico | 11 |
| Metodología | 14 |
| 1. La imaginación en el mundo arcaico | 17 |
| 1.1 Hermenéutica de lo sagrado | 20 |
| 1.1.1 Rudolf Otto | 20 |
| 1.1.2 Mircea Eliade | 23 |
| 1.1.3 María Zambrano | 30 |
| 1.1.4 George Bataille | 33 |
| 2. La imaginación en el mundo moderno | 44 |
| 2.1 Del tiempo cíclico al tiempo lineal | 49 |
| 2.2 De la verdad poética a la verdad histórica o el paso de la poesía a la novela | 53 |
| 2.3 De la imaginación poética al realismo crítico | 65 |
| 3. De cómo la Maga pasa a llamarse Auxilio: el devenir de la imaginación poética y la modernidad científico-racional-tecnológica | 76 |
| 3.1 La esperanza está en otra parte o el <i>carpetazo histórico</i> a la imaginación poética en el contexto posmoderno | 86 |
| 3.1.2 Retrotopía o el devenir Karenin | 88 |
| 3.1.3 El devenir sonámbulo o la estrategia del vacío | 95 |
| 3.1.4 La máquina: ¿una forma de resistencia frente a la carcasa vacía o el olvido del ser? | 101 |
| 4. La fenomenología de la imaginación en los cuentos «Zili, el unicornio» y «Telésforo, el teléfono desocupado» de Luis Arturo Ramos | 113 |
| Conclusiones | 134 |
| Bibliografía | 140 |

¿Qué está en juego en la literatura? ¿Cuál es el fuego que el relato ha perdido y que busca recobrar a toda costa? ¿Y qué es la piedra filosofal que los escritores, con el mismo empeñamiento que los alquimistas, se esfuerzan en producir en el horno de las palabras? ¿Qué resiste obstinadamente...?

Giorgio Agamben
El fuego del relato

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como materia de estudio los cuentos «Zili, el unicornio» y «Telésforo, el teléfono desocupado»,¹ del escritor mexicano Luis Arturo Ramos. Cuentos cuyas historias y personajes despertaron en mí mucho interés desde la primera lectura, pues tuvieron sentido al ponerlos en relación con los contenidos teóricos y literarios que había estudiado durante el quinto y sexto semestre de la carrera de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; en particular en las materias de Teoría de la Literatura, orientadas a reflexionar sobre la novela desde una óptica filosófico-sociológica en torno de las sociedades moderna y posmoderna, así como acerca de las perspectivas existenciales humanas en cada una de estas sociedades. A partir de aquí, pude advertir en los textos de Ramos una carga simbólica donde, desde mi punto de vista, se ponía en juego una cuestión central no sólo para la literatura y las artes, sino también para la vida humana y las posibilidades del hombre contemporáneo de constituirse (y en su caso sostenerse) como *sujeto* (o creador) de su propia existencia y realidad. ¿Qué ha sucedido con la imaginación en el mundo y en el hombre de nuestro tiempo? ¿Cómo la condición simbólica de la literatura (en este caso los cuentos de referencia) da cuenta de ese proceso, desde la figura arcaica del poeta hasta la del sujeto moderno rendido finalmente al entretenimiento cibernético del mundo posmoderno? ¿Qué factores pueden considerarse determinantes del debilitamiento y la sumisión gradual y paulatina de la imaginación ante los imperativos de la razón instrumental u operativa? Tales fueron algunas de las preguntas que surgieron en mí, al tiempo que responder a ellas desde el

¹ Es menester precisar a los lectores y en especial al autor de estos cuentos que, por cuestiones de espacio en el formato, se decidió abreviar el título del segundo cuento en la portada, apareciendo entonces como «Telésforo», sin perder de vista que el título completo es como aparece en la Introducción y el Capítulo 4: «Telésforo, el teléfono desocupado».

texto mismo de la ficción, me condujo a una lectura en tres direcciones y en tres tiempos: filosófico-antropológica, filosófico-histórica y filosófico-cibernética, dado que debía remontarme hasta los orígenes de la imaginación en el hombre arcaico, cruzando por las vicisitudes y reducciones de la misma en la cultura moderna, hasta el riesgo y las amenazas de su desaparición desde la actual configuración predominantemente cibernética de las sociedades posmodernas y sus individuos.

A partir de lo anterior, mi proyecto de tesis se propuso desglosar detalladamente cada una de las estaciones que constituyen el devenir de la imaginación; tomando siempre como referencia principal las grandes categorías con las cuales se sustentan dichas estaciones, de modo que fuera posible observar qué tanta diferencia y similitud, qué cambios, y con qué consecuencias, hay entre los tipos de imaginación que se crean, y cómo es que resultan un reflejo del contexto al cual pertenecen. Esto es, considerando y aplicando todo el tiempo la experiencia como el dato primero para la reflexión. De manera que cuando planteo «fenomenología de la imaginación», aludo a esto precisamente: cómo se formó la imaginación en el hombre arcaico; y la respuesta no es sino fenomenológica, puesto que se formó en su experiencia con lo desconocido, con aquello que no podía conocer ni científica ni racionalmente, sino como aproximación especulativa. Entonces, «Fenomenología de la imaginación» se refiere a cómo nace y se desarrolla la imaginación en el hombre, cómo se transforma y cómo se enriquece y/o se reduce a lo largo de la experiencia humana o la experiencia concreta del hombre en las diversas culturas. En el caso de esta tesis: la arcaica, moderna y posmoderna.

Dicho lo cual, al leer críticamente los cuentos de referencia, me asaltaron otras interrogantes. Una de ellas, por ejemplo: qué papel desempeña el poeta en la breve

historia que relata «Zili, el unicorn»; otra: por qué me resulta tan importante la figura del poeta en la trama del cuento. Lo mismo me sucedió con la lectura de «Telésforo, el teléfono desocupado», esta vez en torno al papel del teléfono y de las tecnologías en general en la vida cotidiana de los individuos en las sociedades posmodernas. En ambos casos fueron las preguntas las que me llevaron hasta el tema de la imaginación creadora o especulativa y su devenir en el curso de la historia del hombre. Me pareció relativamente claro, al menos en primera instancia, que las narraciones mencionadas dejaban ver al menos tres cuestiones centrales: una suerte de debilitamiento o empobrecimiento de la simiente especulativa o mágica en el hombre contemporáneo; un empeño de recuperación de lo aparentemente perdido; y a la vez un esfuerzo de reconstrucción de la esperanza, incluso más allá de lo humano, si bien contando siempre con ello.

¿Qué había sucedido o, de hecho, qué ha sucedido con la imaginación a lo largo del devenir histórico? Fue una pregunta clave —si bien hubo otras— al momento de elaborar una primera hipótesis a manera de respuesta. También hubo interrogantes relacionadas con ciertos factores como el desarrollo de las herramientas (tecnologías) y su posible incidencia en el devenir de la imaginación especulativa, en aras de un fortalecimiento de la simiente racional utilitaria. Ligado con lo anterior, el peso de la ideología del progreso y el mercado, y en este orden los fines y objetivos del quehacer productivo del hombre en un entorno social frágil y amenazado, así como los factores de competencia y supervivencia en un planeta cada vez más poblado, con menos oportunidades y, por ende, más acotado para los fines del desarrollo humano en sus potencialidades no-utilitarias o productivas.

En pocas palabras, a manera de hipótesis diría que la existencia humana, desarrollada a base de herramientas (o tecnologías) en el marco de la producción de bienes diversos con fines de exploración, progreso material, dominio del entorno natural y supervivencia, habría propiciado, entre otras consecuencias, la transformación, reducción y casi desaparición de algunas facultades fundamentales del ser humano. La más importante, de acuerdo con la concepción de esta tesis, radicaría en el debilitamiento y la pérdida casi por completo de la imaginación no-utilitaria, por un lado, y la facultad *sujeto* en el individuo posmoderno, por otro. Cuando digo imaginación no-utilitaria me refiero específicamente a la imaginación especulativa, cuyas huellas de origen se encuentran en las culturas antiguas, en oposición a la imaginación instrumental u operativa dominante en el mundo moderno y posmoderno.² Así las cosas, es preciso mencionar el papel orientador y la especial relevancia y significación que tuvo para la concepción de la hipótesis central de este trabajo el pensamiento del urbanista y astrofísico francés Paul Virilio, para quien «toda adquisición tecnológica implica una pérdida de lo viviente que hay en el hombre y en la naturaleza».³

JUSTIFICACIÓN

En la actualidad, vivir rodeado de aparatos tecnológicos –televisión, computadora, tableta, celular, por mencionar los más conocidos– constituye la situación por excelencia de nuestra vida cotidiana, al grado de que podemos sentirnos extraños, de alguna manera incompletos, si no los tenemos a nuestro alcance; pues no tenerlos con nosotros implica,

² Cfr. Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969, pp. 15-17.

³ Paul Virilio, *Cibermundo ¿una política suicida?*, Santiago de Chile: Dolem, 1997, p.54.

en cierto modo, estar fuera del mundo, una suerte de desconexión con el mundo civilizado y con los demás, como si no formáramos parte de ese todo circundante. Ahora bien, tampoco es un secreto que en términos de comodidad, bienestar, velocidad y eficacia, así como de utilidad, la tecnología ha sido y continúa siendo pionera; no obstante, considerando el giro radical que implica en el desarrollo de la vida humana desde la comunidad y el hombre arcaico hasta la sociedad y el individuo posmoderno, habría que problematizar la otra cara de sus avances.

En este sentido es menester mostrar la pérdida casi por completo de una facultad primordial del interior del ser humano, misma que constituye también la «herramienta» fundamental del trabajo artístico: la imaginación especulativa.⁴ Imaginación que comienza a apagarse con la entrada de la razón y la imaginación operativa como dominantes culturales en la sociedad moderna, hasta alcanzar un punto de quiebre con lo que algunos autores reconocen como su fosilización⁵ en los años 70 del siglo pasado, tras el ocaso de la vanguardia europea y los intentos posteriores del *posmodernism* norteamericano frente a la «Industria cultural». Observándose entonces falta de creatividad, una retórica vacía, ausencia de crítica, repeticiones mecánicas de los patrones imaginarios de la vanguardia, junto con la entrada del arte en la esfera del mercado;⁶ y en lo que se refiere a la existencia del individuo posmoderno, una inquietante «crisis espiritual» próxima al vacío.⁷ Así las cosas, resulta de importancia primordial plantear y examinar, a partir del marco teórico aquí elaborado y los cuentos mencionados de Luis

⁴ Cfr. Ernst Fisher, *La necesidad del arte*, Barcelona: Península, 1978, p. 13.

⁵ Cfr. Daniel Bell, «La vanguardia fosilizada» en *Vuelta*, México: 1987, pp. 9-10. Versión en línea.

⁶ Cfr. Octavio Paz, “El ocaso de la vanguardia” en *Los hijos del limo, Obras completas*, Tomo I, México: FCE, 1994, p. 28. Versión en línea.

⁷ Cfr. Edmund Husserl comentado por Milan Kundera en *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2009, p. 13.

Arturo Ramos, las posibilidades del hombre contemporáneo de recuperar aquellas facultades venidas a menos a lo largo del proceso histórico civilizatorio, sobre todo aquella que concierne a la imaginación especulativa, creadora o poética, sin la cual el género humano pierde una parte sustancial de *lo viviente* que lo constituye como tal.

OBJETIVO GENERAL

1. Desarrollar un *corpus* argumentativo interdisciplinario que permita comprender la simbología soterrada en los cuentos «Zili, el unicornio» y «Telésforo, el teléfono desocupado». Me refiero al proceso de fondo que ha llevado a la imaginación poética, mágica, irracional o especulativa propia de las culturas antiguas a su debilitamiento y reducción en las culturas moderna y posmoderna; si bien, aún así, opera en ellas como resistencia ante la imaginación racional utilitaria dominante. Tal como se observa en los cuentos aquí examinados.

OBJETIVOS PARTICULARES

1. Examinar y contrastar los distintos tipos de imaginación que deja ver la experiencia histórica del hombre y las sociedades a partir de sus fuentes de origen; las funciones que desempeñan; y las formas como se concretan en los tres contextos o estadios culturales mencionados: arcaico, moderno y posmoderno.
2. Explicar y poner de manifiesto tanto las causas como las consecuencias del proceso de debilitamiento, degradación, fosilización y casi desaparición de la imaginación especulativa en la esfera social y artística del ser humano.

3. Elaborar un amplio y diverso marco de referencias teóricas, con el fin de identificar las categorías que, en tanto herramientas de análisis, comprensión y reflexión, dan cuenta de las visiones arcaica, moderna y posmoderna, así como de las formas de existencia de los individuos humanos que implican cada una de ellas.
4. Asimilar el marco de referencias teóricas a una posible interpretación de los cuentos seleccionados de Luis Arturo Ramos.
5. Aportar un enfoque original desde una lectura filosófico-social del cuento infantil.

MARCO TEÓRICO

Dada la orientación del tema central de mi trabajo, enfocado en la cuestión fenomenológica de la imaginación en el mundo arcaico, moderno y posmoderno, me ha interesado conducir la investigación, mis reflexiones y conclusiones por una perspectiva abierta, a la vez que multidisciplinaria e interdisciplinaria. Esto es, por un marco teórico general como el que ofrece el pensamiento filosófico-fenomenológico.

Así, tras el enunciado «fenomenología de la imaginación» cabe entender el proceso de formación, desarrollo y transformación de la imaginación estrechamente ligado a la *experiencia* de tratar con la realidad y sobrevivir en y al entorno natural, empleando para ello modelos o paradigmas diversos: cognitivos, especulativos, racionales, tecnológicos, sociales. Dicho esto, cada uno de los tres primeros capítulos se apoya en la perspectiva teórica general que otorga el marco fenomenológico. Más allá, sin embargo, dentro de este marco trabajo con autores diversos, de acuerdo con los contenidos específicos de cada capítulo, para finalmente aterrizar este vasto rodeo teórico

en la lectura e interpretación de los cuentos de Luis Arturo Ramos en el cuarto y último capítulo.

Así entonces, en el capítulo primero, sobre la imaginación, su origen, formación y función en el mundo arcaico, he apelado al pensamiento de Mircea Eliade, como también a la perspectiva filosófico-poética de María Zambrano, más las aportaciones acerca de lo racional y lo irracional de Rudolf Otto en «lo santo» y «lo numinoso», para cerrar con Georges Bataille en torno a la compleja y contrastante relación entre lo religioso y lo utilitario. De modo que la perspectiva teórica particular del capítulo resulta en mi opinión de corte filosófico-antropológico.

En el capítulo segundo, acerca de la imaginación en la cultura moderna, el eje temático principal es tratado conforme las aportaciones de György Lukács en su obra *Teoría de la novela*, haciendo hincapié en el apartado «Civilizaciones cerradas», donde realiza una distinción entre la cultura arcaica y la cultura moderna, a partir de la «grieta» o ruptura o desajuste entre yo y el mundo que supone el nacimiento de la filosofía en el seno de las culturas antiguas. Asimismo, trabajo con las contribuciones de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* en lo que se refiere a la diferencia que se deja ver entre la imaginación especulativa y la imaginación operativa de simiente racional; sin perjuicio de las aportaciones que, desde el campo del arte y la literatura, han realizado Milan Kundera en *El arte de la novela*, Octavio Paz en *Los hijos del limo*, Daniel Bell en «La fosilización de la vanguardia», entre otros. Como se puede apreciar, la perspectiva teórica particular de este capítulo es filosófico-histórica.

El capítulo tercero, acerca de la imaginación en la cultura posmoderna, contempla la transformación más devastadora de la imaginación especulativa de origen arcaico; un

fenómeno que deja ver con toda claridad el impacto de las tecnologías cibernéticas, o de última generación, en una reducción y/o transformación abrupta de la imaginación, si no es que de pérdida de la misma, en tanto nuestro «cibermundo» o mundo virtual amenaza con hacer del hombre (de su facultad sujeto) un mero espectador ante lo real. En este terreno la tesis cobra, a mi parecer, su mayor contribución, dado que el arte y la literatura parecen quedar atrapados bajo una nueva dominante cultural que favorece el entretenimiento intrascendente, desde donde muestra –el arte y la literatura– una recia vocación de resistencia con base en los residuos ficcionales de la imaginación arcaica especulativa. Es un capítulo ambicioso y complejo en este sentido. Y quise abordarlo principalmente con base en el pensamiento filosófico-cibernético de Paul Virilio en *Cibermundo, ¿una política suicida?* A su vez, siguiendo esta misma perspectiva, trabajo con las reflexiones de Frédéric Jameson en su obra *Teoría de la posmodernidad*, en particular el capítulo dedicado a «La lógica cultural del capitalismo tardío»; así como con Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna*, Jean Baudrillard en *El Crimen perfecto*, y Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*.

Desde el ángulo de la sociología, voy a las causas y a las consecuencias de este fenómeno peculiar de reducción o pérdida de la imaginación de simiente especulativa, que me parece el corazón del arte y la literatura, en aras de una simiente racional operativa, con autores como Zigmunt Bauman en *Retrotopía, Ceguera moral y Modernidad líquida*. Y desde otro lado, con Alan Touraine en sus obras *¿Podremos vivir juntos?* y *El fin de las sociedades*.

Ahora bien, por la importancia del tema, cierro este capítulo tercero con el desglose de las posibilidades que se le abren al hombre posmoderno para recuperar la

imaginación de origen arcaico, a pesar de su condición degradada en el mundo de hoy. Para esto eché mano de los planteamientos de Bauman en *Retrotopía*, en diálogo con las reflexiones de Kafka en *El proceso*, y de Milan Kundera en su novela *La insoportable levedad del ser*. Seguidamente, consideré la visión de Gilles Lipovetsky en *La era del vacío*, de la mano de la perspectiva manejada por J. M. Servín en su novela *Al final del vacío*. Y por último, recupero las imágenes y reflexiones de Ricardo Piglia en *La ciudad ausente*, junto a las de Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* para dar lugar, finalmente, a la interpretación de los cuentos de Luis Arturo Ramos en el cuarto y último capítulo, con base en los hallazgos de los capítulos previos.

METODOLOGÍA

Quisiera escribir en este apartado una síntesis de lo dicho en las páginas anteriores, donde se vislumbran detalladamente los trazos principales de la metodología en la que me he apoyado en este trabajo. Hablaría aquí entonces de cuatro grandes líneas de orientación metodológica que, como digo, subyacen a lo largo del corpus de la tesis.

En primer lugar una cuestión de forma —que obviamente no se queda en la forma. Me refiero a la estrategia que consistió en *poner en diálogo*, o comparar entre sí, obras y autores diversos; disciplinas académicas y creaciones poéticas y géneros literarios. Fue una vía estratégica en el mejor sentido del término, pues me permitió llegar a donde me había propuesto por medio de una simbólica puesta en escena, a fin de seguirle la pista al fenómeno de la imaginación desde las comunidades antiguas hasta lo que queda de sociedad en la era posmoderna. Hubo, como se podrá leer en la tesis, interrogantes y respuestas en ese diálogo donde participan lo mismo María Zambrano que

Ricardo Piglia; Franz Kafka que Georges Bataille; Mircea Eliade que Milan Kundera, por nombrar algunos.

Junto a lo anterior, y en la misma perspectiva metodológica, el *poner en contacto* obras, géneros y disciplinas tan disímiles como complejas, me facilitó el abordaje de los temas con una actitud abierta, sin prejuicios ni verdades preconcebidas, sino aprovechando la diversidad de enfoques de los autores consultados. En este mismo sentido, lo que presento aquí no es (o no intenta ser) verdad, dado que estoy conciente del carácter relativo de la literatura y del hombre; se trata más bien de mi versión en torno del universo de Luis Arturo Ramos.

Debo reconocer, en tercer lugar, que una experimentación metodológica como ésta me tenía reservado un punto muy manejado y pocas veces entendido a lo largo de la carrera: la universalidad de la cultura. Dicho con otras palabras: la universalidad de las preocupaciones humanas en su vida cotidiana, desarrolladas sin embargo con fines filosóficos, antropológicos, sociológicos por los autores en sus obras. Desde los antiguos a los posmodernos hay, en el fondo, un abanico de preocupaciones y de inquietudes existenciales de las cuales dan cuenta algunas categorías como las de bienestar, progreso, felicidad, esperanza. Y junto a ellas, un empeño de alcanzarlas con las más diversas estrategias y herramientas imaginarias y materiales.

En cuarto lugar destacaría el arribo cierto, al menos para mí, desde un principio: la literatura como resistencia a la degradación del ser humano auténtico; entendido esto como lo concibieron los arcaicos: ser uno con el universo, ser parte de «la totalidad secreta de la vida» –diría Lukács– o como «el agua en el agua» –expresaría Bataille. Ser continuo, a pesar y en contra, si se quiere, de la civilización.

Con estos cuatro trazos metodológicos en la mente abordé el análisis de los interesantes cuentos seleccionados de Luis Arturo Ramos, empleando toda la teoría desarrollada en los capítulos previos, a fin de proponer una lectura con base y sustento en la fenomenología de la imaginación.

CAPÍTULO 1

La imaginación en el mundo arcaico⁸

¿Hay imaginación en el mundo arcaico? ¿Qué clase de imaginación sería? ¿Dónde y cómo se manifiesta? ¿Es lo sagrado una fuente de imaginación entre los antiguos? A partir de estas interrogantes comencé mi trabajo de investigación, motivada en gran parte por la simbología soterrada en el cuento «Zili, el unicornio», específicamente en la figura del personaje poeta, cuya *esencia* me condujo a reflexionar en torno de la materia viviente de la imaginación en el mundo arcaico, en tanto que, recordando a György Lukács, la poesía y el verso representan una forma de existencia previa a la vez que diferente de la que da cuenta la novela y la prosa. En este mismo sentido, la visión mágica que constituye al poeta Serafín, con la cual puede reconocer la *autenticidad* de Zili en un mundo posmoderno degradado —como se verá en capítulos posteriores—, me llevó a pensar que es en aquella concepción del mundo donde se alberga el antecedente acaso más remoto de la imaginación utilitaria o instrumental que después caracterizará al individuo moderno y posmoderno.

Así pues, pude advertir que los esfuerzos del poeta por reivindicar al unicornio ante la mirada de los ciudadanos inmersos en la perspectiva racional-utilitaria deja entrever un *ethos*, si cabe el término, donde resalta la visión del autor en torno de la

⁸ El lector debe considerar que para los fines generales de esta reflexión empleo *antiguo*, *arcaico*, *primitivo* como sinónimos entre sí, en tanto constituyen referencias a los tiempos más antiguos del hombre y las culturas, y su trato con la realidad. Consciente estoy, sin embargo, de que encarnan especificidades territoriales y temporales singulares —prehistóricas e históricas—, filosóficas, artísticas y culturales generales. No obstante, advertirá igualmente el lector que en el desarrollo de este trabajo se deja sentir un acento desde la cultura occidental, cuyo eslabón arcaico/antiguo viene de los tiempos de las Olimpiadas en el mundo griego (siglo VIII a. C) para desembocar en la época clásica a partir de los siglos IV y V a. C. En este amplio espectro la filosofía griega recorre un largo camino desde sus expresiones míticas hasta las racionales, que serán, a su vez, la cuna de origen de los fundamentos de la cultura moderna en Occidente, desde el Renacimiento (siglo XV) y la Ilustración (siglo XVIII) en adelante.

recuperación de la imaginación creadora, poética o especulativa, propia de las culturas arcaicas, en el contexto de su degradación, fosilización y casi desaparición en el mundo posmoderno. Por su parte, los estudios realizados por importantes autores como Rudolf Otto, Mircea Eliade, María Zambrano y Georges Bataille contribuyeron de forma decisiva para que yo pudiera generar la idea de que tal esfuerzo de recuperación tenía como punto de referencia los «esquemas imaginativos» de los antiguos en torno de la construcción de lo sagrado y lo divino. Por consiguiente, mi trabajo de tesis inicia con una exploración acerca de lo sagrado, a fin de establecer que en ese universo es donde radica una de las más fascinantes vertientes de la imaginación, ligada por cierto a lo irracional como a lo no sensorial, en tanto forma de aproximación a lo que Lukács llamará después «totalidad secreta de la vida».

Dicho lo cual, en este apartado me interesa abordar, desde la perspectiva de diversos autores, cómo la construcción de lo sagrado, su manifestación y aparición en la conciencia humana, así como el trato del hombre⁹ con lo sagrado, constituye entre los arcaicos una práctica a la vez cultural y existencial con arreglo a una gran diversidad de técnicas, proyecciones y esquemas imaginativos. En todos los autores consultados, cabe advertir, lo sagrado –o sea la realidad como fenómeno incierto, misterioso, sobrehumano, y por lo tanto irracional– tiene un denominador común: persigue, sobrepasa, agobia, domina, angustia. En consecuencia, habría que preguntarse cómo lidia el hombre arcaico con ello, cómo trata con lo sagrado, cómo despotencia lo sacro o de qué manera busca deconstruir lo que los autores denominan «absolutismo de la realidad». Dichas preguntas, considero, contribuirán a que en las siguientes páginas se pueda observar el papel activo

⁹ Debo aclarar que, a lo largo de este trabajo de investigación, cuando empleo la palabra *hombre* me refiero al género humano en su diversidad.

de la imaginación especulativa en la construcción de la visión y existencia arcaica, sin descartar por cierto la presencia de una dosis de racionalidad.

Demostrar que en los procesos de construcción y trato con lo sagrado hay una simiente imaginativa empírico-especulativa me parece un tema central para el enfoque de mi tesis, dado que luego, en el curso de la historia, será esta simiente inicial la que abrirá paso a otro tipo de imaginación, de base empírica y racional, orientada no tanto por las categorías y formas existenciales de lo fantástico, lo mágico, lo maravilloso, como por los procesos de cálculo y una reproducción fiel de la realidad en lo que ésta tiene de apariencia. Cabe subrayar entonces que lo que está en juego, en última instancia, en la construcción de lo sagrado entre los antiguos sería la trama de la vida. No la trama de la vida humana, sino la urdimbre de la vida a secas o el entorno natural. No la existencia, sino el «mundo de la vida». Aquel ser que, andando el tiempo, ya en la Edad Moderna, tanto Husserl como Heidegger considerarán olvidado, una vez reducido el mundo a simple objeto de exploración técnica y matemática con fines de producción y progreso material. Crisis de identidad espiritual le llamaría Husserl a la que abatió a Europa a mediados de los años treinta del siglo XX,¹⁰ hasta llegar a la fosilización de la imaginación especulativa (o creadora) ante la imaginación empírica, asechada por la simiente racional con fines de producción de objetos o mercancías.

Planteado así, se podrán comprender las razones de los artistas, así como los fundamentos de los teóricos en torno a una recuperación de la imaginación especulativa (irracional arcaica) cuando observan, sobre todo en los sesenta y setenta del siglo pasado, una tendencia hacia la degradación del arte, en aras del espíritu mercantil o de la

¹⁰ Cfr. Milan Kundera, *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2009, pp. 13-16.

imaginación con arreglo a fines utilitarios.¹¹ Así las cosas, la construcción de lo sagrado entre los antiguos constituye algo así como la piedra primera, una pasión, en defensa de aquello que con el correr del tiempo comenzaría paulatinamente a ser olvidado. Pasión por lo sagrado y pasión por pertenecer a lo sagrado como esencia de la religiosidad o espiritualidad arcaica.

Hermenéutica de lo sagrado

Si la hermenéutica es ahora la lengua común de la filosofía, cabría decir, en sentido figurado, que con referencia a lo sagrado en las culturas arcaicas esta lengua reconoce varios dialectos. Digo «dialectos» para referirme a las voces diversas de los autores que desde perspectivas también diversas se han ocupado del tema. Rudolf Otto, Mircea Eliade, María Zambrano y Georges Bataille, entre otros.

Rudolf Otto

De acuerdo con la teoría de Rudolf Otto, lo sagrado –*lo santo* diría él– es una vivencia irracional de lo *numinoso*, de «lo absolutamente otro», tomando como punto de referencia lo humano. La manifestación de Dios, siguiendo este sentido, sería entonces una vivencia de «lo absolutamente otro». Ahora bien, en tanto lo *numinoso* se constituye cuando menos de tres elementos centrales: 1) su oscuridad o su secreto, el *Mysterium*; 2) su desmesura, lo *Tremendum*; 3) su esplendor, lo *Fascinans*, puede entenderse, según el autor, como una fuerza extraña, sobrenatural, enigmática y arbitraria capaz de

¹¹ Cfr. Bolívar Echeverría en su Introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, México: Itaca, 2003, pp. 9-28.

desencadenarse en cualquier momento y en formas indescifrables y desmesuradas para el hombre.¹²

Así las cosas, la vivencia de «lo absolutamente otro» provoca por lo menos dos ánimos aparentemente contrapuestos en el ser humano primitivo. Por un lado, el terror, ya que, si bien lo *numinoso* «puede ser *sentido* de diversas maneras»¹³, se trata de algo que no se puede entender ni controlar mediante el uso exclusivo de la razón, pues trasciende lo cotidiano y familiar para el hombre. Dicho de otra forma, en tanto que de lo *numinoso* sólo se puede tener una aproximación por «el peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo»,¹⁴ lo sagrado se torna inconmensurable para la percepción y nomenclatura racional, pues si bien el hombre trata de generar un conocimiento de lo sagrado a partir de conceptos, de nombrar aquello que no ve pero percibe a su alrededor, esa fórmula no le alcanza porque la significación se le desborda. Por otro lado, lo *numinoso* también provoca en el hombre arcaico un sentimiento tanto de curiosidad como de asombro intenso que lo hace postrarse ante lo desconocido, ante «la Totalidad secreta de la vida»¹⁵ (diría Lukács). Cabe señalar que de «este sentimiento [ambivalente] y de sus primeras explosiones en el hombre primitivo ha salido toda la evolución histórica de la religión. En él echan sus raíces lo mismo los demonios que los dioses y todas las demás creaciones de la percepción mitológica y de la fantasía que materializa y da cuerpo a esos entes».¹⁶

De acuerdo con todo lo anterior, la idea de Dios entre los arcaicos remitiría a un dispositivo imaginario de connotaciones incluso fantásticas, donde conectan los tres

¹² Cfr. Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 1980, pp. 9-15.

¹³ *Ibid*, p. 22.

¹⁴ *Ibid*, p. 21.

¹⁵ György Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1974, p. 36.

¹⁶ Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, op.cit. p.24.

componentes de la vivencia de lo *numinoso*, como expone Otto. Así, la invención de este dispositivo imaginario se debería a que en el contacto primero del hombre primitivo con «lo absolutamente otro» se genera la necesidad de inventar una suerte de mecanismo de defensa, con el cual pueda el hombre arcaico lidiar con aquello que siente a su alrededor y sin embargo desconoce. Tal mecanismo, por tanto, consistirá en inventar un conocimiento («conocimiento de fe», le llama Otto) de esa *otredad* que lo hace retroceder de espanto, para así darle un sentido de familiaridad o cercanía que le ofrezca tranquilidad.

En resumidas cuentas, y para los fines de esta tesis, se puede afirmar que la construcción de lo sagrado entre los arcaicos, desde la perspectiva de Rudolf Otto, se da en la tarea de generar un tipo de conocimiento orientado a y desde lo especulativo y sensorial del hombre –en la medida que se trata de una experiencia irracional– para atenuar la vulnerabilidad de la cual se hace consciente en su vivencia de *lo numinoso*; y al mismo tiempo para satisfacer la curiosidad que igualmente le genera. Asimismo, en una primera etapa, el trato de los arcaicos con la realidad sagrada se da a partir de los tres componentes de lo *numinoso*: el *Mysterium*, lo *Tremendum*, y lo *Fascinans*; mientras que, en una segunda fase, el hombre primitivo tratará con lo sagrado de acuerdo con el conocimiento mágico que ha inventado. Por último, el temor y la curiosidad que experimenta el hombre arcaico en su vivencia de lo *numinoso* trae a su consciencia lo sagrado, pues lo primero, el temor, no sólo le hace reconocer la existencia de algo que está por encima de él, sino que además lo conduce a asumir una existencia (o un modo de ser y estar en el mundo, como afirma Mircea Eliade) al margen de ese algo; mientras lo

segundo, la curiosidad, le propicia la búsqueda de respuestas, aunque no todavía de carácter empírico-racional-filosófico.

Mircea Eliade

En la teoría de Eliade acerca de lo sagrado y de lo profano puede observarse un designio fundamental: la presencia de ciertas ideas maestras en el campo especulativo de las comunidades arcaicas y su construcción imaginaria de lo sagrado para mostrar no sólo la diferencia entre un concepto y otro, sino también para advertir la creación de una ontología (una teoría del *ser*) original primigenia que, incluso hoy, en plena era posmoderna, se resiste a desaparecer por completo.

Eliade parte de que sagrado y profano, más allá de su formalidad conceptual, son dos formas de existencia de la criatura humana, «dos modos de ser [y de estar] en el mundo»¹⁷. A partir de aquí el autor pone ambas cosmovisiones o ambos modos de ser en el mundo en una relación dialéctica y diferencial, en función del Tiempo y el Espacio; dejando ver, aunque sin decirlo explícitamente, la categoría de *dominante cultural* como herramienta para comprender dicha relación, sin descartar la presencia simultánea de ambos modos de ser en el hombre antiguo como en el hombre moderno.

Ahora bien, dado que en la comunidad arcaica la dominante cultural tiene como referente el pensamiento empírico-especulativo en torno de los dioses, lo sagrado y su manifestación por medio de objetos de la vida profana (*hierofanías*), se podría deducir casi de manera inmediata que el tiempo y el espacio donde se mueve el hombre primitivo, a raíz de su condición predominantemente religiosa, resultan más cercanos a lo sagrado; a diferencia de lo que ocurre con el hombre «no-religioso» moderno y posmoderno, cuya

¹⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor, 1992, p. 11.

condición predominantemente racional los hace más próximos al tiempo y el espacio profanos. Cabe señalar, sin embargo, que si bien la condición humana a secas –es decir, ni arcaica ni moderna– parecería inserta casi de lleno en lo profano, el hombre antiguo crea o construye un tiempo y un espacio sagrados por medio de «una experiencia equiparable a una fundación del mundo»¹⁸. Mundo que sería para él el único real, el que existe realmente, mientras todo el resto serían otros tiempos y espacios sin estructura ni consistencia: amorfos, en una palabra, en el tiempo y el espacio ordinarios de la vida cotidiana.

Desde la perspectiva de análisis y estudio de mi tesis, este punto me parece de importancia central, ya que en la experiencia por medio de la cual el hombre arcaico observa en la vida ordinaria o profana algo que escapa a lo corriente, consagrándolo como extraordinario, pone en juego justamente la esencia del pensamiento especulativo en aras de una ruptura del tiempo y del espacio homogéneo de lo profano; ruptura que le permite crear, construir, fundar (más allá del mundo visible y aparente) el mundo en el que, como hombre religioso, quiere vivir real y auténticamente.¹⁹ Y esto se debe a que el contexto general de la vida humana dejó de ser orgánico, en consonancia con la «Totalidad secreta de la vida», pasando a ser el de la civilización o el mundo de los instrumentos.

Ahora bien, el hecho de que el suelo cotidiano de la vida humana sea básicamente de carácter profano no significa que la mentalidad del hombre primitivo y la del hombre

¹⁸ *Ibid*, pp. 18-24.

¹⁹ No está por demás recordar, a propósito de la imaginación mágica al servicio de la construcción del mundo auténtico, una conexión con el llamado «idealismo mágico» de Novalis, desde donde llama a *romantizar el mundo*; definido por él como el acto por medio del cual para el poeta, como si fuera un hechicero, «todo lo habitual se reviste de una apariencia misteriosa; lo corriente de un sentido sublime; lo conocido de la dignidad de lo desconocido; y lo finito un semblante de infinito» (Albert Béguin, «La estrella matutina» en *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1994, pp. 231-260).

moderno sean necesariamente iguales. Por el contrario, si bien una y otra se encuentran en permanente mezcla, como afirma Eliade, es su concepción del mundo y la manera como se desenvuelven en la vida cotidiana lo que permite hacer una distinción, ya que aun cuando ambos comparten el tiempo y el espacio humano (profano), es el hombre arcaico quien, consciente de vivir en un mundo desacralizado, busca permanentemente vivir con apego al orden sagrado, a la «Totalidad secreta de la vida» que, en tanto secreta, no le es dada de manera inmediata. En cambio, el hombre moderno vive de acuerdo con lo que para él es, innegablemente, la «realidad última»: aquella realidad a la cual accede sólo con su mirada; es decir, el imperio de lo visible.

Por su parte, la prueba con que cuenta el hombre arcaico acerca de una realidad más allá de lo visible radica en los relatos fundacionales (mitos) como componentes imaginarios capaces de reconocer la manifestación de lo sagrado (en lo profano), a través de las *hierofanías*. Las cuales, son de hecho la creación o fundación del mundo, toda vez que, como su sentido etimológico lo indica, se refieren a que «algo sagrado [es decir, algo misterioso y enigmático] se muestra»²⁰ (en lo profano), sin que pueda comprenderse desde una base empírico-racional. Es importante señalar que el hombre primitivo no sólo experimenta las *hierofanías*, sino también las reconoce como tal a partir de su esquema imaginativo especulativo. Mientras el hombre moderno, cuya estructura es predominantemente racional, pese a experimentarlas les da un sentido distinto porque en los tiempos modernos se debilita la función especulativa de la imaginación frente a un esquema que privilegia lo visible y empírico racional.

Las *hierofanías* representan entonces para el hombre primitivo, además de la «manifestación de lo sagrado», la posibilidad de orientarse en el cosmos por medio de

²⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 18.

«un centro»²¹. Es decir, sin importar que la condición humana del hombre arcaico lo empuje hacia el espacio profano (o periferia), son las *hierofanías* las que le otorgan la oportunidad, en cuanto a espacio, de tomar una posición en el *cosmos* desde lo propiamente humano: el caos. El hecho de que el hombre moderno no se piense situado dentro del caos –dentro de la vida sin conexiones–, y que por la misma razón tampoco sienta la necesidad de buscar una existencia cercana al cosmos porque se considera a sí mismo el centro de todo, hace sentido con su renuencia para aceptar las manifestaciones de lo sagrado. A diferencia del primitivo, quien –al estilo de Borges en *El Aleph*; Cortázar en *Rayuela*; o Novalis en sus *Diarios*– busca constantemente en el espacio profano el grano de arena que contenga el universo.

En esta misma línea de reflexión, la concepción del tiempo en la comunidad arcaica y la sociedad moderna también se percibe distinta. El hombre moderno, «que se reconoce y se quiere histórico»,²² asume su existencia dentro de un tiempo lineal y progresivo. Ello implica, por un lado, que su mirada esté puesta fijamente en el futuro, pues es ahí donde concibe su oportunidad de alcanzar plenitud y felicidad; y por otro, que considere su «destino» como un constructo elaborado mediante su poder y voluntad. Dicho de otra forma, ya no son los dioses quienes dictaminan de antemano lo que le depara; la victoria o el fracaso dependerá de las condiciones que el mismo hombre se genere.

En el caso del hombre arcaico, éste «no conced[e] al acontecimiento histórico un valor en sí; en otros términos, no lo consider[a] como una *categoría específica de su*

²¹ *Ibid*, p. 26.

²² Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1968, p.130.

modo de existencia».²³ El motivo para desacreditar lo histórico radicaría en que el arcaico lo reconoce como algo profano, como una construcción artificial cuyo propósito se concentra en recrear el tiempo orgánico o el tiempo propio de la naturaleza; convirtiéndose entonces, ante la mirada arcaica, en una transgresión de lo sagrado o del orden natural del mundo. Pero el rechazo de la historia por parte de las comunidades tradicionales se trata de algo todavía más complejo, pues la concepción del mundo que gira sobre la aceptación de un tiempo lineal y progresivo conlleva, en la visión arcaica, que los actos humanos carezcan de significación sagrada y, por lo mismo, que estén condenados a la intrascendencia y al olvido.

De las implicaciones que observa el hombre arcaico en una existencia dentro del tiempo lineal y progresivo surge el «terror a la historia», el cual es tanto como decir terror al olvido. Dado que vivir con apego a un tiempo profano no es una opción viable para las comunidades arcaicas, el ser humano primitivo tiene la necesidad de inventar dispositivos imaginarios con los cuales abolir de algún modo la linealidad propia de su condición humana. Los ritos, en consecuencia, derivan de esa necesidad de ruptura con el tiempo profano, en tanto su función consiste, de acuerdo con Eliade, en actualizar permanentemente los mitos para mantener con vida la memoria. De esta misma necesidad (la de recordar) nace *el Mito del eterno retorno* como mecanismo de defensa desde el pensamiento especulativo.

Respecto del *Mito del eterno retorno*, Milan Kundera, en su novela *La insoportable levedad del ser*, dice:

El mito del eterno retorno viene a decir... que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está

²³ *Ibid*, p.129.

muerta de antemano [...] En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad [...] Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será. Por el contrario, la ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire [...] y sus movimientos son tan libres como insignificantes.²⁴

La cita de Kundera, según mi parecer, explica adecuadamente lo que para el hombre arcaico constituía el fundamento de su «terror a la historia» y de su necesidad de reactualizar periódicamente los mitos, pues con ello podía romper con el tiempo lineal para adentrarse en el tiempo auténtico, orgánico o natural. Aquel tiempo que, en un momento específico, retorna para liberarlo de su levedad profana. Cabe señalar que, según Eliade, cada ruptura en la linealidad histórica requiere de una destrucción total para abrir paso a un nuevo comienzo. Por lo cual, este hecho funcionaría, simbólicamente hablando, como la representación de la creación sagrada del mundo. De este modo, el hombre arcaico no sólo logra atenuar su terror frente a la historia, sino que además resguarda la concepción del mundo desde la óptica de la imaginación especulativa.

Habiendo dicho lo anterior, a simple vista parece que sólo el ser humano primitivo padece de «terror a la historia»; sin embargo, también el individuo moderno, quien se asume creador de y creado por la historia, experimenta un terror que si bien no es propiamente hacia la historia entendida como lo hace el arcaico, igualmente lo paraliza, esta vez ante la responsabilidad que implica para su vida individual la toma libre de decisiones. *Miedo a la libertad* le llamará Erich Fromm en 1941 a este padecimiento. Y cinco años más tarde, Jean-Paul Sartre, en *El existencialismo es un humanismo*,

²⁴ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México: Tusquets, 2014, pp. 9-11.

observará al hombre «condenado a ser libre»,²⁵ refiriéndose justamente a las vicisitudes del individuo moderno en el camino de la supuesta libertad conquistada.

Tenemos entonces que tanto arcaico como moderno son dos grandes visiones del mundo cuya diferencia principal radicaría en la base con la cual se sustentan: por un lado, la imaginación empírica especulativa; y por otro, la imaginación empírica racional. Ambas, no obstante, con un objetivo común: permitirle al ser humano la invención de un tipo de saber o de conocimiento del mundo –saber mágico en la visión arcaica y conocimiento científico en la moderna– como mecanismos de defensa ante aquello que desconocen. Estos dos tipos de conocimiento, mágico y científico, generan a su vez dos tipos de valores existenciales diferentes ante el mundo. Claudio Magris, con referencia a la *Odisea*, los describe con estas palabras:

Existen dos formas fundamentales de la *Odisea*: la circular, en la que Odiseo al final regresa a Ítaca, regresa a sí mismo reafirmado en el fondo en su propia identidad –en su propio modo de ser, en sus valores– de todo aquello que ha encontrado en el viaje a través de la vida; o la forma rectilínea, en la que ningún retorno es posible y en la que Ulises... es el símbolo de una humanidad que se pierde por el camino, que no puede regresar a casa, es decir, a sí misma, sino que continúa en un viaje rectilíneo sin fin, en una pérdida infinita en la que el hombre se convierte en otro, se convierte continuamente en otro, se convierte verdaderamente en “nadie”, como había además ya intuido Homero...²⁶

Para fines de esta tesis, la afirmación de Magris es de suma importancia porque pone de manifiesto la problemática central del hombre contemporáneo: inmerso en la linealidad histórica, progresiva, orientado predominantemente hacia el futuro, donde pierde de vista el origen, el pasado, la memoria, en tanto favorece el olvido; el olvido incluso respecto de quién es él. Inmerso en la linealidad histórica, progresiva, si bien construye

²⁵ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires: Sur, 1975, p.27.

²⁶ Mario Vargas Llosa y Claudio Magris, *La literatura es mi venganza*, Barcelona: Anagrama, 2014, pp. 45-46.

significados, éstos son cada vez más efímeros y fugaces, intrascendentes. Pienso entonces que Kundera tiene razón cuando, en este mismo sentido, alude al hombre, a la cultura y a los tiempos posmodernos con el término de «la fiesta de la insignificancia».²⁷

En tanto Magris, por el contrario, le atribuye a la cosmovisión de las comunidades arcaicas la capacidad de valorar y recuperar permanentemente el pasado por medio de lo que Eliade llama *Mito del eterno retorno*. Con lo cual, Magris apunta a una forma de existencia donde la repetición y el tiempo circular constituyen la fuente de la memoria, la identidad y los significados trascendentes. La función que tienen dichos elementos, de ahí la importancia de recuperarlos, es el soporte que le brindan a la vida humana. Sin ellos, el hombre queda a la deriva de lo simple, lo inmediato y fugaz. Convirtiéndose él mismo en un ser efímero que poco a poco se reduce a nada.

María Zambrano

Como Rudolf Otto, María Zambrano inicia su reflexión donde lo sacro provoca en el hombre primitivo una reacción emocional paradójica entre el terror y la beatitud. Reacción que lo llevará a crear dispositivos imaginarios para tratar con esa realidad desconocida.

En la teoría de Zambrano, no obstante, la necesidad de inventar un esquema imaginativo deriva básicamente de que el ser humano arcaico no se siente solo en el mundo, de que «a su alrededor no hay un “espacio vital”, libre, en cuyo vacío pueda

²⁷ Escribir la reflexión anterior me trae a la memoria aquel breve pasaje de Schlegel «Confesiones de un diletante» (o confesiones de un hombre fugaz o ligero) en la novela *Lucinda*. Pasaje que habrá de llevar al protagonista, tras un largo peregrinaje, a superar su ligereza en aras de alcanzar, como dice, «la espiritualidad más espiritualizada». Pues una existencia efímera, como deja inferir el campo semántico de la palabra *Confesiones*, equivaldría a vivir permanentemente con una mancha (con un pecado).

moverse, sino todo lo contrario. Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué»,²⁸ mas, en cambio, se siente ajeno, extraño o diferente de aquello que lo acompaña. En consecuencia, la necesidad inmediata del hombre arcaico consiste en identificar ese algo que escapa de su mirada, a fin de atenuar así el sentimiento paradójico inicial. En este sentido, el arcaico construye una defensa contra la realidad desconocida a partir de nombrarla y generar un «conocimiento poético» que le permita *despotencializarla* en alguna medida.

El conocimiento poético de la realidad, estrechamente ligado entre los arcaicos al nacimiento de los dioses, constituye así «...una forma de trato con la realidad [última²⁹ para los arcaicos], aplacadora del terror primero»:³⁰ lidiar con no saber a qué se enfrenta. Podría pensarse entonces que la imaginación (siendo una «herramienta» espiritual) es la primera gran esperanza para el ser humano, en tanto le proporciona la estabilidad mental que la razón no puede ofrecerle frente a una vivencia irracional o emotiva, como una posición dentro de la realidad secreta.

Ahora bien, según expresa Zambrano, el mecanismo de defensa llamado dioses, si bien otorga consuelo al hombre arcaico en un contacto primero con la realidad, a la vez deviene problema. Los dioses, ahora con nombre y apellido, juegan partida doble en el mundo arcaico, pues del mismo modo como representan luz en la oscuridad inicial de lo desconocido, también albergan una fuerza misteriosa capaz de arremeter contra el ser humano en cualquier momento. El ser humano primitivo, ante tal panorama, desarrolla un

²⁸ María Zambrano, «El nacimiento de los dioses» en *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1955, p. 28.

²⁹ *Realidad última*, pues de acuerdo con lo que afirma Edgar Morin: «El mundo en que vivimos es quizá un mundo de apariencias, la espuma de una realidad más profunda que escapa al tiempo, al espacio, a nuestros sentidos y a nuestro entendimiento». (Edgar Morin, *Amor, poesía, sabiduría*, Barcelona: Seix Barral, 2001, p. 8).

³⁰ María Zambrano, *op. cit.*, p. 30.

nuevo padecimiento al que Zambrano llama «delirio de persecución».³¹ Dada la vigilancia constante de los dioses sobre la humanidad, el hombre arcaico, quien asume una forma de existencia en cuya base coexisten el temor y el respeto a lo sagrado, se siente perseguido tanto por «la gracia» como por «el rencor» de los dioses. Así, el terror inicial frente a lo desconocido y el temor emergente ante el rencor de los dioses mantienen un mismo telón de fondo: el hombre arcaico se siente indefenso en un mundo donde las cosas no sólo no giran en torno de él, sino que tampoco es él quien las hace girar. Se trata entonces de un pensar complejo³², diría Morin, pues la vulnerabilidad del hombre primitivo ante la realidad que él mismo inventa con su imaginación genera nuevas formas de trato o de relación entre él y el entorno sagrado. Ejemplo de ello sería el sacrificio, cuya finalidad consistía en «entregar algo o a alguien para que el resto de la tribu o del pueblo quedase libre; aplacar el hambre de los dioses para poseer alguna cosa por algún tiempo. Pues todo pertenecía a los dioses y al hombre nada; al darles algo, se les rogaba conformidad, aceptación, limitación en su demanda».³³

Por otro lado, Zambrano observa en el nacimiento de los dioses los indicios de lo que más adelante se convertirá en una ruptura o grieta entre el hombre y el mundo, «un desajuste del alma» –diría Lukács–; grieta o ruptura que abrirá paso a la cosmovisión moderna. Según Zambrano, la posibilidad de preguntar se suscita a la par del nacimiento de los dioses, si bien todavía no se trata de preguntas filosóficas, pues éstas supondrían ya la aparición del sujeto-racional-filosófico-moderno, cuya peculiaridad –a diferencia del

³¹ *Ibid*, p.27.

³² Dice Edgar Morin: «Complejo: lo que está tejido en conjunto, de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple... tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico... Así la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, de la ambigüedad, la incertidumbre...». (Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa, 1995, p. 32).

³³ María Zambrano, *op. cit.*, p.39.

sujeto-imaginativo-arcaico en armonía con el Todo—, radica en que su conciencia de sí mismo lo hace tomar distancia de la «Totalidad secreta de la vida», planteándose como una discontinuidad respecto de ella. Entonces, si bien el hombre arcaico genera preguntas —los dioses de hecho son la respuesta a una pregunta primera— éstas se configuran de tal manera que admiten respuestas poéticas, es decir propias de un orden distinto al racional. El hombre primitivo apela a los dioses para responder a los enigmas de su existencia, mas asume que no es él quien puede forjar su destino, sino que es a través de lo sagrado que puede revelarlo. Los oráculos, en la mitología griega, son quizá el ejemplo por excelencia del hombre en busca de sentido por medio de una mediación con lo sagrado. Se advierte aquí también una pregunta filosófica en formación —como en el caso de Edipo— donde se conjuntan, a partir de la grieta o la ruptura que significa la pregunta, por un lado, la tiranía del destino; y por otro, el comienzo de la emancipación del hombre respecto de los dioses.

De este modo, la imaginación especulativa, que le permite al hombre arcaico crear a los dioses como dispositivo de defensa ante una pregunta primera, constituye también, como dice Zambrano, el eslabón primero que más adelante abrirá camino a lo que hoy se conoce como filosofía. Tomando en cuenta que en el centro de la filosofía no sólo residen las preguntas en sí, sino también las respuestas con base predominantemente racional, propias del individuo moderno.

Georges Bataille

El pensamiento que deja ver Bataille en su texto *Teoría de la religión* (1975) gira en torno a dos ejes centrales: la *animalidad* y la *humanidad*. Que también pueden ser

consideradas dos formas de existencia, como lo sagrado y profano en Eliade. La animalidad es considerada por Bataille como inmanencia, en tanto los animales están en el mundo «como agua en el agua»; es decir, en un plano de continuidad indistinta: dentro de lo natural y formando parte de ello, de forma continua y sin distinción consciente puesto que, como escribe el autor, «Nada hay en la vida animal que introduzca la relación del amo con el mandado por él, nada que pueda establecer, de un lado, la autonomía y, de otro, la dependencia».³⁴

No obstante, es claro que el animal tiene diversas conductas según las diversas situaciones, pero la diversidad de las conductas animales no establece, según matiza Bataille, una distinción consciente de las diversas situaciones. En este sentido, la apatía que traduce, por ejemplo, la mirada del animal tras una situación nueva sería el signo de una existencia esencialmente igual al mundo en el que se mueve. En otras palabras, la analogía que hace Bataille respecto de la forma de existencia de la animalidad («como agua en el agua») afirma que hay en ella continuidad del mundo y de sí mismo en ese mundo, contrario a lo que sucede con la humanidad.

Decir que el animal constituye una forma de existencia continua e indistinta significa, en resumen, que la condición animal participa de los elementos del mundo y permanece en él. Y más aún, significa también que el mundo en el que el animal participa no le está subordinado, así como él tampoco está subordinado al mundo. Por el contrario, la humanidad, concebida como aquella que se sitúa en un espacio de herramientas o instrumentos creados por el hombre, introduce la *exterioridad*³⁵ en un mundo donde la

³⁴ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, México: Taurus, 1975, p. 27.

³⁵ Se refiere a todo aquello que no surge de manera orgánica y que, no obstante, coexiste con lo natural sin pertenecer a él (por ejemplo, los instrumentos). Lo cual genera, según Bataille, una confusión en el individuo, debido a su incapacidad para distinguir uno de otro.

animalidad participa y permanece en él «como el agua en el agua». En este sentido, Bataille considera el paso de la animalidad a la humanidad como el tránsito que da inicio a las interrupciones en la continuidad indistinta entre el *yo* y el mundo. Esto equivaldría, en la perspectiva de Eliade, a que en la animalidad funciona la existencia en el espacio sagrado de un modo continuo e indistinto; mientras que en la humanidad la existencia corre a la par de la elaboración del mundo profano (el de los objetos).

Se puede decir entonces que, con el proceso de *hominización*, es decir el paso de la animalidad a la humanidad, el animal humano abandona el espacio del mundo animal del que es originario para refugiarse en la civilización; esto es, en el mundo de los objetos e instrumentos creados por él, consciente de su vulnerabilidad ante las «agresiones» del mundo natural u orgánico. Para Bataille, la posición del objeto no es sino la posición de la civilización, la posición de lo que ya no tiene valor en sí mismo, como sí lo tiene el sujeto animal, o el mundo, o los elementos de igual sentido que el sujeto animal (una planta, un río, un meteoro, por mencionar algunos). Sin embargo, que el útil o el objeto no tenga valor en sí mismo no quiere decir que no tenga valor, ya que lo tiene, aunque solamente en relación con un resultado con el cual ya se contaba al momento de construirlo.³⁶

Es en este punto donde Bataille entra en lo medular de su reflexión, al menos en lo que se refiere a lo profano, al mundo del hombre (o de la humanidad). Y es así donde, gracias a la riqueza de los contenidos, conecta con la perspectiva de esta tesis. Pues será en el devenir profano de la existencia del animal humano donde se va a trastocar la imaginación especulativa por la imaginación racional, o mejor dicho por el pensar con arreglo al cálculo y la planificación dados en el plano de la utilidad.

³⁶ Cfr. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 32.

Debido a esa diferencia es que Bataille insiste en la distinción que hay entre lo que llama «verdadero fin» y aquel que no lo es. El «Verdadero fin» es para Bataille aquel que todo el tiempo introduce el *ser continuo*, el ser inserto en el mundo como «el agua en el agua», de lleno en la inmanencia o en el fluir de todo lo que *es*, lo que trasciende.³⁷ Por el contrario, «no es un verdadero fin» aquel de un ser tan claramente discontinuo como el *animal humano*, cuyo afán se concentra en la búsqueda de sentido, no ya en la inmanencia o en el fluir de todo lo que *es*, sino en el plano de la utilidad, plano donde no sólo se rompe la continuidad indistinta, sino que se trata además de algo completamente extraño al sujeto inmanente que es la vida³⁸: el fluir de todo lo que *es* (la «Totalidad secreta de la vida»). Hay al respecto una cita central de Bataille que aparece como pie de página:

He puesto en el mismo plano el útil y el objeto fabricado [...] porque el útil es desde un comienzo un objeto fabricado y, recíprocamente, un objeto fabricado es en cierto sentido un útil. La única vía para liberar al objeto fabricado del servilismo del útil es el arte, entendido como verdadero fin. Pero el arte mismo en principio no impedirá al objeto que adorna servir para esto o para aquello [...] ¡Qué pocos objetos fabricados tienen la virtud de escamotearse a toda función comprometida en el ciclo de la actividad útil!³⁹

La cita anterior, como digo, me parece fundamental. Ya que introduce un tema que es, más que un tema, un fenómeno central del mundo moderno. Me refiero a la relación que se establece entre la esfera de lo humano (dotado de elementos inmanentes, en el fluir de todo que es) y la esfera de los objetos creados o fabricados por él. Proceso, como bien advierte Bataille, donde los elementos del fluir de todo lo que *es* se mezclan con las cosas fabricadas, generando una confusión donde el fluir de todo lo que *es* pasa a

³⁷ *Ibid.* pp.32-33.

³⁸ Entendido *sujeto* en este contexto como la capacidad de un elemento para generarse a sí mismo. Es decir, que surge solo.

³⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, 32-33.

guardar, tras la mezcla, todos los atributos de un objeto y también los de un sujeto continuo. Con palabras de Bataille:

Esta última mezcla es probablemente la más curiosa. Si intento aprehender lo que designa mi pensamiento en el momento en que toma al mundo (el fluir de todo lo que es) por objeto... como *cosa* análoga al útil fabricado-fabricador, este mundo permanece en mí como esta continuidad del dentro al afuera, del afuera al dentro...⁴⁰

Se puede decir entonces que el objeto (el útil) puede ser considerado como un sujeto, toda vez que recibe los atributos de éste (desde la profunda subjetividad del hombre)⁴¹, situándose al lado de esos animales, de esas plantas, de esos meteoros, que poseen la cualidad de sujetos continuos sin intervención alguna de la subjetividad del ser humano. De este modo, el objeto, para entonces *sujeto-objeto*⁴², llega a ser continuo por relación al conjunto del mundo, aunque permanece separado, aclara Bataille, como lo fue en el espíritu de quien lo fabricó.⁴³ Puesto que quien lo fabrica busca con ello trascender la mera animalidad.

De acuerdo con este planteamiento entramos en el punto crucial de lo que en filosofía se conoce como *enajenación*. Es decir, el proceso por el cual el hombre se hace ajeno así mismo en los objetos, en las cosas. Hay de por medio un empobrecimiento, dirá Bataille, cuando los hombres (que son continuos desde su profunda subjetividad, desde el

⁴⁰ *Ibid.* p. 35.

⁴¹ Karl Marx llamará «fetichismo de la mercancía» al mecanismo interior del hombre por medio del cual le atribuye *poderes* que no tiene a un objeto determinado. En la concepción de Bataille, el «fetichismo de la mercancía» constituiría un ejemplo de lo que no es un «verdadero fin», por cuanto la veneración de los objetos *mata lo viviente* que hay en el hombre.

⁴² El *sujeto-objeto*, como lo entiende Bataille, se puede observar en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick; y en *Casi un objeto* de José Saramago. Aludido en la primera con la aparición de animales fabricados por el hombre —a causa de la casi extinción de los animales naturales— y la dificultad que tienen los individuos para distinguir los animales reales de los artificiales. Y en la segunda, con las atribuciones de cualidades humanas a los objetos, dando como resultado la rebelión de estos últimos.

⁴³ Georges Bataille, *op. cit.*, p.35.

fondo de su alma) sienten la necesidad de prestarle a su subjetividad más íntima las virtudes de una cosa «capaz de actuar, de pensar y de hablar» como hacen los hombres:⁴⁴

... la posición, en el interior del mundo [en el interior del hombre], de un «Ser Supremo», distinto y limitado como una cosa, es en primer término un empobrecimiento, una disminución, [pues] la personalidad objetiva del «Ser Supremo» [la cosa] situado *al lado* de otros seres [de personalidad íntima] de los que es claramente distinto, tiene dignidad dominante...⁴⁵

Dicho esto, el autor termina con una conclusión que le viene bien a la perspectiva de análisis de esta tesis y del capítulo siguiente. Ya que todo indica –como afirma Bataille– que los primeros hombres (digamos arcaicos o primitivos) estaban más cerca que los individuos modernos del animal o la animalidad; desde luego distinguían al animal respecto de sí mismos, pero no sin una duda mezclada de terror y nostalgia. Esto porque, según Bataille, el animal aceptaba sin protestas la inmanencia, la continuidad que le sumergía en las brumas donde nada es distinto; mientras que el hombre, en el sentimiento de lo sagrado, experimenta (desde la claridad del mundo profano) una especie de horror impotente. Un horror ambiguo. Pues si bien lo sagrado atrae y posee un valor incomparable, al mismo tiempo aparece vertiginosamente peligroso para el mundo profano, donde la humanidad sitúa su dominio privilegiado.⁴⁶

En resumidas cuentas, la teoría de Bataille deja ver que el proceso de *hominización* está más ligado a una conducta interesada en trascender la continuidad animal por medio de la fabricación de útiles, en vez de las artimañas de la imaginación simbólica especulativa. Lo que conduce a la manipulación del mundo real (orgánico) con

⁴⁴ La idea de Bataille respecto al proceso de convertir lo natural en objeto implica, a su vez, que el ser humano lleve a su interior las características propias de los objetos, en una suerte de transferencia de facultades.

⁴⁵ Georges Bataille, *op. cit.*, 36-37.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 38-39.

vista a un fin utilitario, abriendo ante sí el horizonte del cálculo, la planificación y el control técnico de lo real.

Como se pudo observar a lo largo del desarrollo del primer capítulo, en todos estos autores coexiste un denominador común: describir las formas de aparición de lo sagrado a la conciencia humana, así como los dispositivos o esquemas imaginarios por medio de los cuales los hombres arcaicos tratan con lo sacro, toda vez que han inventado un conocimiento de base especulativa acerca del mismo. De igual modo, en todos estos autores, el principio es una vivencia y un sentimiento.

Así, en Rudolf Otto se trata de un sentimiento de asombro y estupor, de temor y curiosidad ante lo *Misterioso y Tremendo* –es decir, lo extraño, lo desconocido, lo inaprehensible por la razón– que caracteriza la vivencia irracional de lo que el autor denomina lo *numinoso*, de «lo absolutamente otro» respecto de la vida humana. Para Mircea Eliade, en cambio, es un sentimiento de terror al tiempo lineal y progresivo de la historia y la pérdida de sentido de la historia sin regulación arquetípica –esto es, sin reactualización periódica de los mitos fundacionales–, del que toma consciencia a través de las *hierofanías*, esto es la manifestación de lo sagrado en el espacio profano que habita el hombre. Ante tal terror –dice Eliade yendo un poco más lejos que Rudolf Otto, quien señala como mecanismo de defensa la creación de los dioses– los arcaicos crean el dispositivo imaginario del *Mito del eterno retorno* para afrontar la amenaza del olvido, la intrascendencia o insignificancia de lo real y del ser.

Por su parte, María Zambrano resulta más poética al hablar del sentimiento que genera en el hombre arcaico su contacto con lo divino; sin embargo, no deja de asemejarse a lo que expone Rudolf Otto, cuando explica que la forma en que lidia el

arcaico con lo divino es la creación de los dioses, puesto que no se siente solo en el mundo y requiere de identificar aquello que le acompaña.

Finalmente, Georges Bataille parece el más cercano a nuestro tiempo, toda vez que observa en el humano arcaico un sentimiento de vulnerabilidad, tras haber dejado lo natural o el mundo de la selva. Bataille parece trazar un puente que lleva hasta el hombre moderno, en tanto, con una dosis de razón y cálculo, creará una forma de trato con aquello que lo amenaza, a partir de la elaboración de herramientas y utensilios. La imaginación orientada hacia un fin utilitario. Un dispositivo imaginario empírico en la simiente de la razón, esto es ya no empírico especulativo.

Lo que se puede observar en el fondo de todos estos autores, al poner en relación lo arcaico y lo moderno, es la apreciación de una visión primigenia del mundo sustentada principalmente por la capacidad imaginativa orientada hacia lo especulativo que posee el ser humano. Visión que experimenta un proceso de degradación que inicia con «los desvíos»⁴⁷ de la modernidad –como afirma Todorov– y se afianza cuando se entra en la llamada *posmodernidad*, como se verá en los siguientes capítulos. Al mismo tiempo, se deja entrever la importancia que tiene para la vida humana plena la recuperación de las categorías centrales que conforman el mundo arcaico, en tanto resguardan al hombre de lo que más adelante, con la modernidad en proceso de degradación, Heidegger, siguiendo la línea de la «crisis espiritual» planteada por Husserl, llamará «olvido del ser».⁴⁸

«Enfermedad del insomnio» denominará Gabriel García Márquez en su novela *Cien años de soledad* al padecimiento que aqueja a la familia Buendía. Enfermedad que poco a poco se infiltra en el pueblo de Macondo a través de los inventos de los gitanos, y

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *El espíritu de la Ilustración*, tr. Noemí Sobregués, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 27.

⁴⁸ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México: FCE, 2014, p. 11 y ss.

termina no sólo por condenar a la estirpe a cien años de soledad, sino a todo Macondo a su extinción. Lo que expone García Márquez en esta obra, desde el sentido que sugiere esta tesis, remite a eso que para Heidegger implica la aceptación de una existencia enfocada en el exterior del ser humano (como cosa, diría Bataille). Es decir, en la medida que el hombre compra la idea del progreso material y opta por el camino del pensamiento científico (como lo hace José Arcadio Buendía al intentar que los inventos de Melquiades –el mago– adopten un carácter instrumental) inicia en su interior un proceso de *vaciamiento* cuyo telón de fondo es el cambio en el trato del hombre con la realidad. Pues este trato ya no se da a través de lo mágico, lo supersticioso, lo fantástico, lo enigmático, lo milagroso, producto de la imaginación especulativa, sino por medio de los objetos que el mismo hombre inventa con la ayuda de su imaginación práctica, es decir, orientada hacia un fin utilitario –como afirma Bataille.

El cambio de paradigma genera un sentimiento de nostalgia en el individuo moderno, toda vez que éste advierte una pérdida importante de por medio. Que el trato con la realidad –con lo sagrado dirían los arcaicos– ya no incluya la aceptación de algo misterioso que acompaña al ser humano, produce en este último un sentimiento de soledad que en un principio –de acuerdo con Zambrano– no tenía. Dicho de otra forma, pese a que el individuo moderno se rodea de los objetos que crea, éstos no pueden remplazar la «herramienta» básica de los arcaicos u hombres primitivos; me refiero a la imaginación especulativa, que en el desarrollo del pensamiento moderno se ha ido perdiendo paulatinamente, conduciendo cada vez más al individuo hacia el olvido del mundo de la vida.

Flaubert, como García Márquez, muestra otro ejemplo de las implicaciones que tiene para el ser humano construir su existencia en torno a los objetos, pues éstos, contrario a proporcionarle felicidad, parecen conducirlo hacia un final irremediable. Tal es el caso de Emma Bovary, quien, deslumbrada con el progreso material que la empuja hacia la creencia de que puede reemplazar lo interno por lo externo, sucumbe ante el vacío que le genera la pérdida de lo auténtico –e irremplazable– que había dentro de ella. En este sentido, Flaubert y García Márquez se complementan, pues a través de sus personajes trazan la línea que inicia con el hombre que es capaz de imaginar, de intuir, de especular, de presentir, de soñar...y, no obstante, acaba perdiéndose en la imaginación práctica, el cálculo, lo operativo, la vigilia.

En este punto me parece pertinente la siguiente cita de García Márquez no sólo porque sintetiza lo dicho anteriormente, sino también por la relación que sostiene con la idea del «olvido del ser» planteada por Heidegger.

...la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando un enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaba a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. José Arcadio Buendía, muerto de risa, consideró que se trataba de una de tantas dolencias inventadas por la superstición de los indígenas.⁴⁹

Podemos decir entonces que tanto Husserl y Heidegger desde la filosofía como García Márquez y Flaubert desde la literatura (por mencionar los autores aquí tratados) llevan a un mismo punto: el individuo moderno es producto de la degradación de la estructura que constituye la cosmovisión del hombre arcaico, en aras de la idea de

⁴⁹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, México: Diana, 2015, p. 52.

progreso. Degradación que afecta especialmente la esfera artística –en tanto tiene como fuente de origen la imaginación especulativa de los antiguos–, así como la construcción interna del ser humano que poco a poco es llevada hacia el cuarto estrecho y limitado de la razón.

Ante tal panorama, ¿qué posibilidades tendría la imaginación especulativa de recobrar fuerza dentro de una sociedad que prioriza la condición racional del hombre? ¿Desde dónde o a qué podría intentar asirse? Kundera dirá que si la novela (entiéndase novela como narrativa o relato) tiene un *ethos* es el de «mantener el mundo de la vida»; es decir, el mundo de la imaginación tal como la conocen los arcaicos. No obstante, ¿podrá la novela (la narrativa o el relato) «mantener el mundo de la vida» cuando «la realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, se fugue sin remedio al olvidarse de los valores [auténticos]...?». ⁵⁰

⁵⁰ Cfr. *Ídem*, p. 56.

CAPÍTULO 2

La imaginación en el mundo moderno

La irrupción de una «civilización abierta» –término que emplea Lukács para referirse a la sociedad moderna– implica para el ser humano un cambio radical respecto de una «civilización cerrada», antigua o arcaica; un cambio radical en su manera de ver, percibir, pensar, así como de relacionarse o tratar con el *otro* y andar por el mundo. En otras palabras, el paso de la comunidad arcaica a la sociedad moderna genera en el hombre un modo de *ser* y de *estar* en el globo que va de acuerdo con los valores dominantes de una nueva cultura, sin que ello signifique la desaparición total de los viejos valores arcaicos, sino una reducción o debilitamiento de los mismos.

De acuerdo con la perspectiva de análisis de esta tesis, me parece necesario precisar qué tipo de existencia y de relaciones se construyen a partir de la irrupción del paradigma moderno, en qué se diferencia esta nueva visión del mundo en relación con la existencia arcaica, así como sus repercusiones en la esfera del arte, toda vez que la imaginación especulativa –cuyo origen se puede rastrear en las comunidades arcaicas– entra en un proceso de reducción, debilitamiento o degradación en el contexto de la cosmovisión moderna.

Desde la teoría de György Lukács, para quien arcaico y moderno son dos formas de vida, dos tipos de cultura, habré de reflexionar más a fondo acerca de la ruptura arcaico-moderno. Lukács parte de que esta ruptura se suscita por el nacimiento de la filosofía en el seno de una comunidad y una cosmovisión sin filosofía, y por tanto más próxima a lo irracional-especulativo del pensamiento mágico-intuitivo, donde el hombre y su existencia son uno con el universo; mientras la aparición de la filosofía rompe la

Totalidad o abre una grieta entre el interior y el exterior, entre yo y el mundo, introduciendo –como diría Lukács– un desajuste entre el alma y la acción. De conformidad con lo anterior, Lukács inicia su reflexión con estas palabras:

¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante les pertenece. *El mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza que las estrellas.*⁵¹

De lo anterior se puede inferir que Lukács traza una línea divisoria entre las distintas condiciones del desarrollo de la vida arcaica respecto de la moderna, poniendo especial atención en el conocimiento del mundo y las vías de que dispone el ser humano en cada una. De tal modo, mientras el hombre primitivo encuentra el conocimiento a través de *la luz de las estrellas*, es decir, por medio de una vía irracional, llámese también mágica, poética, especulativa, fantástica; el individuo moderno, tras rechazar el *saber* arcaico, lo busca mediante las «luces de la razón»⁵² –diría Alain Touraine–, esto es, por medio de lo esencialmente racional: lo coherente, lógico, ordinario, filosófico, realista.

Ahora bien, para un análisis más minucioso, la cita de Lukács puede ser dividida en dos partes, quedando la primera de la siguiente forma:

¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas!

Y la segunda así:

Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante les pertenece. El mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten

⁵¹ György Lukács, «Civilizaciones cerradas» en *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1974, p. 27. (Las cursivas son mías, para resaltar que el hombre antiguo se siente, en efecto, parte de la Totalidad de la vida; «como el agua en el agua», dirá después Georges Bataille).

⁵² Así llama Touraine a un apartado de su libro *Crítica de la modernidad* (México: FCE, 1994, p.17.)

cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza que las estrellas.

Cuanto describe Lukács en la primera parte permite comprender, a grandes rasgos, que el mundo cuyo surgimiento se da a partir de la filosofía será uno que ha dejado de estar en manos de una voluntad divina y comienza a estar en las del hombre y sus instrumentos racionales, científicos y tecnológicos. Es con base en ello que el mundo «cerrado» implica, según Lukács, una vida sin búsqueda, en tanto todo está ya determinado y dicho de antemano (aplica en este espacio la categoría *destino*); mientras el mundo que crea para sí el individuo moderno, despojando a los dioses del centro y colocándose a sí mismo en ese lugar, será uno abatido por la incertidumbre y por tanto por el querer saber, emprendiendo así una aventura que lo llevará inevitablemente a vivir de frente con la decepción y el fracaso. Pues –mientras el viaje y el sentido existencial del arcaico no está determinado por él («en tanto la Divinidad rige el Universo»)⁵³ ni por su anhelo de alcanzar una meta construida por sí mismo, dado que «...ignora el tormento efectivo de la búsqueda y el peligro real del descubrimiento... [ya que] no sabe aún que puede perderse y no sueña jamás que le es necesario buscarse»⁵⁴ la necesaria búsqueda del individuo moderno, por el contrario, tiene que ver con el hecho de que, con la filosofía de por medio, el mundo para él se ha vuelto *problema*, y por tanto ahora es él quien debe determinar en qué sentido debe ordenar el impulso que lo lleva a lo desconocido, a la construcción de su propio destino en busca de plenitud y felicidad.⁵⁵

⁵³ György Lukács, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵ Entiendo por felicidad, en este contexto, la recuperación de la «Totalidad del ser», Totalidad desgarrada en el hombre moderno, en tanto la filosofía abre una «grita entre el yo y el mundo...un desajuste entre el alma y la acción». Según Lukács, en este desajuste que significa la filosofía encuentra sentido su aseveración: «las épocas felices no tienen filosofía».

Se puede concluir entonces, a manera de síntesis, que en este primer fragmento Lukács apunta a la idea de que la emancipación respecto de los dioses conduce a la negación del conocimiento del mundo desde la perspectiva irracional y, en consecuencia, a la búsqueda de sentido por medio de una nueva herramienta dominante del hombre: la razón. Herramienta que más adelante, con la modernidad en marcha, devendrá «razón instrumental», de acuerdo con Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Como se ha dicho, el desconocimiento del mundo abrirá para el ser humano moderno un horizonte problemático, poblado de preguntas; preguntas que el arcaico no se hace, pues para el hombre primitivo bastaba con alzar la mirada hacia *el cielo estrellado* para encontrar las respuestas a su existencia (Dios, lo viviente, el cosmos constituían la respuesta absoluta). En cambio, para el hombre moderno «El cielo estrellado... no brilla ya en la sombría noche del puro conocimiento; no aclara ya el sendero de ningún viajero solitario..., en el nuevo mundo ser hombre es estar solo. La luz interior no proporciona sino el próximo paso...»⁵⁶ Dicho de otra forma, si bien la creación de los dioses dentro de la perspectiva arcaica supone una pregunta inicial (¿qué es eso que no veo, pero percibo o siento a mi alrededor?), el proceso subjetivo con el cual el hombre arcaico se responde le permite, en tanto dicho proceso se orienta hacia lo irracional-intuitivo, llegar a una *verdad absoluta*. Verdad que no está en función de las necesidades externas (o utilitarias) del arcaico, sino en función de sus necesidades interiores porque trata de apaciguar el sentimiento de terror que le genera lo desconocido hasta ese momento. Todo lo contrario sucede en las sociedades modernas, donde una vez que cambia la orientación del proceso subjetivo de irracional-intuitivo a racional-utilitario, la idea de los dioses como verdad absoluta pierde terreno ante una dominante cultural que le ofrece al hombre moderno

⁵⁶ György Lukács, «Civilizaciones cerradas» en *Teoría de la novela, op. cit.*, p. 34.

posibilidad –frente a la fatalidad que sugiere el destino o el designio de la Divinidad– a partir del mundo «abierto» que él concibe en el marco racional del tiempo lineal y progresivo de la historia.

Ahora bien, en cuanto a la segunda parte de la cita de Lukács, cabe recordar a Bataille cuando habla del paso de la animalidad a la humanidad con base en el nacimiento del mundo de los utensilios o el mundo de las herramientas, a partir del cual el animal-humano (discontinuo) comienza a relacionarse con la naturaleza con un sentido de dominación, toda vez que el precio o la cuota que, según Bataille, impone el proceso de *hominización* será, a su vez, el de pasar a sentirse permanentemente vulnerable ante y en el mundo al que ha dejado de pertenecer como animal-natural (continuo) y no obstante sigue habitando como animal-humano-civilizado. En este mismo orden de pensamiento parece inscribirse Lukács cuando, en la segunda parte de la cita, advierte que el hombre arcaico (aquel humano primitivo más cercano a la «animalidad», según Bataille), pese a que se enfrenta a lo nuevo, vasto y aventurado, es capaz de generar un conocimiento que lo incluye dentro de ese cosmos o realidad con una sensación de familiaridad, en tanto ese cosmos o realidad le pertenece, *pues el fuego que arde en su alma es de la misma naturaleza que las estrellas*. Por su parte, el hombre moderno «ha dejado de ser una criatura integrada al cosmos para convertirse en un ser sin centro cuya misión es buscar un lugar en el mundo».⁵⁷ Dicho con otras palabras, el individuo moderno ha dejado de estar en el mundo «como el agua en el agua».

Al respecto, encuentro en la literatura latinoamericana dos obras muy representativas de Julio Cortázar. Una, *El perseguidor*; y otra, *Rayuela*. En ambas el tema

⁵⁷ Luis Villoro, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México: FCE, 2010, contraportada.

es el mismo que he tratado en las líneas anteriores: la tarea de búsqueda, orientada hacia recuperar la *Armonía* o la *Totalidad*, que caracteriza la vida del hombre de las sociedades modernas, básicamente occidentales. Sobre todo en *Rayuela*, donde Cortázar escenifica el choque entre las dos culturas y los dos modos de ser en el mundo: lo antiguo y lo moderno, por medio de sus personajes centrales: la Maga y Oliveira. Más aún, Cortázar llega incluso a anticipar el porqué del fracaso de la búsqueda del hombre moderno encarnado en el profesor Oliveira, al pretender abrir la puerta que conduce hacia el sentido *auténtico* de la vida —el Reino milenario— por medio de la razón; esto es: «con la llave equivocada».⁵⁸

Del tiempo cíclico al tiempo lineal

En las páginas anteriores se pudo observar que el paso de una cultura cerrada o arcaica a una cultura abierta o moderna constituye, en palabras de Lukács, una ruptura radical; desde luego porque se trata del paso de un mundo dominado por los dioses y la imaginación especulativa a otro dominado por el hombre y sus instrumentos de origen racional, como la filosofía, las ciencias y las tecnologías. Se concibió asimismo que en esa grieta que abre la filosofía en el seno de lo arcaico emergerá la semilla de una reducción significativa de la imaginación poética, cuyos estragos más relevantes se desarrollarán, paradójicamente, en relación inversa al progreso material de la sociedad moderna.

Sumado a lo anterior, contribuirá de forma decisiva a esta degradación del orden espiritual del hombre moderno su concepción del tiempo progresivo o histórico o lineal

⁵⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, México: Alfaguara, 2013, p. 151.

contra la visión del tiempo cíclico o circular, tomado del orden de lo viviente que hay en la naturaleza, y del que da cuenta la concepción del *eterno retorno*.

Dada la perspectiva de la presente investigación, referida en todo momento al ámbito y al quehacer artístico poético o literario, me parece oportuno retomar la argumentación desde la novela *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera –que comienza justamente con el *Mito del eterno retorno* según el pensamiento de Nietzsche–, donde el autor plantea lo siguiente: «una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano».⁵⁹

Siguiendo el sentido que le da Kundera al *eterno retorno*, me interesa hablar de «degradación» no sólo porque sería el tema soterrado o misterioso tras la reflexión en torno de la imaginación especulativa de los arcaicos y su reducción paulatina en manos de los modernos, sino también porque se puede observar en esa reducción una suerte de *pérdida moral*, en tanto parece batirse en retirada la facultad que constituye, a la postre, el corazón de las creaciones artísticas o poéticas.

Me detengo pues en lo que Kundera llama «profunda perversión moral» en un «mundo basado esencialmente en la inexistencia del retorno», debido a que, en ese mundo, donde nada queda y nada vuelve, «todo está perdonado de antemano, y, por tanto, todo cínicamente permitido».⁶⁰ En esta misma línea de pensamiento se inserta Bauman, quien, en nuestro tiempo, llama «Ceguera moral» a la *adiaforización* o proceso por medio del cual, si todo sucede bajo la circunstancia de una atenuante fugacidad, todo está permitido;⁶¹ es decir, nada y nadie importa. Indiferencia absoluta o «el ocaso de los

⁵⁹ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México: Tusquets, 1989, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹ Cfr. Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis, *Ceguera moral*, España: Paidós, 1985, pp. 23-27 y 57-61.

afectos», de acuerdo con Fredric Jameson en «La lógica cultural del capitalismo tardío»⁶² (modernidad radicalizada bajo la racionalidad de los mercados).

Por el contrario, en el mundo arcaico, donde domina la idea del eterno retorno, descansa sobre cada individuo y sus acciones el peso de una insoportable responsabilidad. De donde resulta que vivir en la linealidad de la historia sería vivir en el espacio de lo fugaz o lo superficial o lo insignificante e intrascendente. Salir, pues, del tiempo cíclico o del eterno retorno para entrar a vivir bajo el tiempo de orden lineal o histórico tiene consecuencias. Acaso la más importante para el hombre, y a la postre trascendente, es aquella que lo vacía de adentro hacia afuera, en tanto, sumido por la aceleración tecnológica y racional del tiempo histórico, requiere despojarse del «peso» que significa un espíritu cargado de memoria, de vidas, de afectos, de pasado viviente.

De ello dan cuenta los personajes más ricos y complejos que muestran las páginas de la gran literatura de todos los tiempos, desde Homero hasta Cervantes y Cortázar. Personajes cuya riqueza humana y existencial corre unida a las figuras diversas del regreso; como en la *Odisea*, que enseña, con la claridad que pretende esta investigación, las dos lecturas contrapuestas: la circular, en la que Odiseo al final regresa a Ítaca; y la rectilínea, en la que ningún regreso es posible. En este contexto es interesante observar cómo, en la medida que la literatura «ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia»,⁶³ los grandes personajes de la literatura parecen trazar a su vez el recorrido que ha llevado a cabo la humanidad a través de su historia. Odiseo, por ejemplo, es capaz de retornar a casa (en la lectura circular); mientras el *Ulysses* de Joyce, ya en los tiempos modernos, muestra un personaje

⁶² Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 2001.

⁶³ Milan Kundera, *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2009, p.15.

–Leopold Bloom– que, si bien no se pierde por el camino y logra mantener sus valores humanos de siempre, cuando retorna a la calle Eccles, su casa seguramente ha sido violada, mancillada o contaminada». ⁶⁴ Contaminada probablemente por la «ceguera moral», por la insensibilidad que ocasiona que la mayor parte de los Ulises ⁶⁵ sucesores en la literatura sean personajes que se pierden por el camino, hombres a los cuales las circunstancias de la vida moderna les impide de alguna forma regresar casa, esto es: a sí mismos.

Se puede concluir entonces que en el tiempo lineal histórico opera una pérdida existencial de fondo, en tanto el hombre que sólo puede vivir una vida es como si no viviera en absoluto. Con razón primero Husserl y luego Heidegger advirtieron de los peligros que trae consigo la linealidad histórica, al detenerse a reflexionar acerca de lo que llamaron, cada uno a su modo, «olvido del ser». Olvido de lo viviente que hay en el hombre y en la naturaleza toda. Y entre ello, olvido de la imaginación y la memoria, toda vez que hay una relación estrecha entre la linealidad del tiempo histórico con el progreso material; determinado, a su vez, por las tecnologías y su impacto en la *psique* humana en términos de velocidad y aceleración.

Paul Virilio llamará «accidente original» a esta conjunción derivada del espíritu moderno (a fin de cuentas, se trata del accidente de los *conocimientos*, o sea: de *lo que sucede* con los conocimientos y el saber del hombre moderno y sus tecnociencias), cuando «sobreviene el nefasto día en que el progreso de los conocimientos se vuelve

⁶⁴ Mario Vargas Llosa y Claudio Magris, *La literatura es mi venganza*, Barcelona: Anagrama, 2014, p. 47.

⁶⁵ Entiéndase por *Ulises* (en este punto) todos los personajes de las grandes obras literarias que dan cuenta de los procesos que experimenta la sociedad y el hombre con el paso del tiempo, a través del viaje *con* o *sin* regreso. Y no necesariamente sólo aquellos que llevan el nombre de Ulises como tal. En este sentido, Don Quijote, en tanto realiza un viaje donde le es posible el retorno, sería un ejemplo de los personajes a los que hago referencia.

inaguantable... por la fuerza de su negatividad».⁶⁶ Todo ello en detrimento de lo viviente que hay en el hombre y en el planeta entero, al hacer de la biosfera original una inquietante y amenazante tecnosfera.

Por lo anterior no es de sorprenderse que los tiempos en que vivimos, de lleno en la linealidad del tiempo progresivo, dejen ver la preocupación que anida en ciertas obras literarias cuyo acento está puesto en la nostalgia (mezcla de tristeza y melancolía), a la vez que sus esperanzas se vislumbran más en una mirada orientada hacia el pasado y el tiempo mítico de los arcaicos, y no tanto hacia el futuro. Nostalgia que, de acuerdo con Roger Bartra, «...surge con gran fuerza en la cultura cuando con el transcurrir del tiempo se derrumban los valores tradicionales y se pierde el sentido de la historia»⁶⁷ y de la vida.

De la verdad poética a la verdad histórica o el paso de la poesía a la novela

Se ha insistido a lo largo de este trabajo en que el paso de lo arcaico a lo moderno implica un cambio radical en la visión de la vida y en el desarrollo de la vida humana en particular. En el caso del arte, específicamente en la literatura, también se puede observar un cambio significativo. Pues al tiempo que irrumpe lo moderno en el seno de lo arcaico, la novela, género por excelencia de la modernidad, comienza a ganarle terreno a la poesía, cuya esencia mágica, ambigua, irracional, misteriosa, especulativa entra un proceso de desgaste, degradación y reducción frente a lo realista, claro, preciso, racional, lógico, verosímil. En la nueva percepción del hombre respecto del mundo –en su relación discontinua con el Todo– ya no predominará *cantar* a los dioses por medio del verso, sino *contar* las vicisitudes cotidianas del hombre moderno por medio de la prosa. De ahí en

⁶⁶ Cfr. Paul Virilio, *El accidente original*, Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 55.

⁶⁷ Roger Bartra, *La melancolía moderna*, México: FCE, 2017, p. 21.

adelante «la novela, a diferencia de la poesía, dejará ver con sus propios medios y su propia lógica el espectro de un horizonte propiamente del ser humano moderno».⁶⁸

Al respecto, Lukács plantea una distinción importante entre epopeya (entiéndase poesía) y novela:

La epopeya forma una totalidad de vida acabada por sí misma [; a diferencia de la novela, cuyo propósito es] descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida.⁶⁹

Me interesa subrayar que *la epopeya forma una totalidad de vida acabada por sí misma*, en tanto lo poético o la imaginación poética es lo viviente que se crea y recrea a sí misma. Si la característica que define a lo viviente en la naturaleza es la *autopoiesis*, el proceso por el cual la materia viva se genera y transforma por cuenta propia,⁷⁰ cabe sostener que la imaginación poética nace o se lleva a cabo del mismo modo en el interior del hombre. Un ejemplo de ello lo encontramos en el estado onírico, donde la imaginación se crea y corre por ella misma, en tanto el ser humano que sueña no sueña o deja de soñar a voluntad. Es por esto que cuando se vuelve al estado de vigilia, la condición racional del hombre, sujeta ésta sí a su voluntad, intenta encontrar el sentido lógico y/o verosímil del sueño, toda vez que no ha intervenido en su generación y desarrollo.

⁶⁸ Cfr. Milan Kundera, *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2014, p.15.

⁶⁹ György Lukács, «Civilizaciones cerradas» en *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1974, p. 56.

⁷⁰ Cuando sostengo que lo *viviente* en la naturaleza lleva a cabo un proceso por el cual se genera solo (*autopoiesis*), no pierdo de vista que hay factores por los cuales inicia el proceso de la vida, como son la presencia de ciertos elementos más las condiciones adecuadas; sin embargo, cuando ya está todo lo requerido la vida se desarrolla por su cuenta, al grado de que puede o no terminar su proceso de manera satisfactoria. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en la inseminación artificial, donde los componentes, pese a que se colocan de manera inorgánica, pueden o no generar el producto deseado porque, hasta el momento, el ser humano todavía no ha logrado manipular la vida a ese nivel. En suma, la vida como tal es un fenómeno *autopoietico* (Cfr. Humberto Maturana, *El árbol del conocimiento*, Madrid: Debate, pp. 40-45).

Siguiendo esta línea de reflexión, se puede pensar que cuando Vicente Huidobro define al poeta como un «pequeño Dios» se refiere justo a su capacidad de crear mundos por cuenta propia, como si de un proceso de *autopoiesis* se tratara. En ese sentido, el poeta estaría más cerca de lo orgánico y, por consiguiente, de la visión mágica del ser humano primitivo. Pues no sólo es capaz de inventar mundos, sino también de ver en la imaginación poética «la posibilidad de descubrirse a sí mismo y generar conocimiento de la verdad auténtica».⁷¹

Respecto de esto último, Huidobro escribe:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando [...]
El poeta es un pequeño Dios⁷²

Dada la perspectiva que maneja este trabajo, cabría una interpretación donde el tema central planteado por Huidobro sea la imaginación poética como posibilidad de leer o generar el mundo desde adentro hacia afuera para trascender la vida cotidiana. Dicho de otra forma, el verso o la imaginación poética cumple la función *vital* de abrir o forzar las «puertas de la percepción» –en términos de Aldous Huxley– para que se revele la realidad auténtica, el «reino milenario» –de acuerdo con Músil– o el paraíso perdido, cuyo ocultamiento se da en la vida ordinaria, digamos: «la consciencia ordinaria, la virtud ordinaria, la fe ordinaria, la duda ordinaria».⁷³

⁷¹ Cfr. Ignacio Solares, *Imagen de Julio Cortázar*, México: FCE, 2002, p. 43.

⁷² Vicente Huidobro, «Arte poética» en *El espejo de agua* (Antología poética), 1916. Versión disponible en línea.

⁷³ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1954, p. 451.

La imaginación poética sería entonces la «herramienta» subjetiva que permite la *Aletheia*, resaltar lo auténtico del mundo y descubrir el *ser*, un acto de «romantizar» –como plantea Novalis– o de rondar las cosas por otro lado –según Cortázar–. Una negación de la realidad inmediata o un querer *ver* más allá de lo aparente para «restituir las cosas a su relación original, o bien, recrear la unidad cósmica». ⁷⁴

En ese sentido, el poeta, «hombre de imaginación»⁷⁵ y traductor innato de la *verdad última* o la *verdad auténtica*, sería el más cercano a la magia del hombre primitivo. Y en el mundo posmoderno de hoy un vestigio de la visión arcaica, una figura de resistencia «ante la evidente renuncia del individuo moderno a una concepción mágica del mundo con fines de dominio y conquista de la naturaleza»,⁷⁶ desde una condición despojada de los «atributos» modernos. Atributos (como la «razón práctica» de la que habla Immanuel Kant para referirse a los actos instrumentales en la vida cotidiana) que privan al ser humano de su facultad para *ver* más allá de lo inmediato, en tanto se relacionan con una visión del mundo cuya estructura se basa en la exterioridad, en *mirar* en lugar de *ver* o en quedarse en la «primera atención» –diría Carlos Castaneda. De tal modo, la verdad del poeta, cercana a la del hombre primitivo, «posee mayor amplitud que la ofrecida por la vía racional de la filosofía y las ciencias»,⁷⁷ toda vez que no pierde de vista la *Unidad o Totalidad*, al dar cuenta de un entramado oculto y misterioso a cargo de una fuerza sobrehumana.

⁷⁴ Cfr. *Ibíd.*, p. 461.

⁷⁵ Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 2003, p.113.

⁷⁶ Ignacio Solares, *Imagen de Julio Cortázar*, México: FCE, 2002, p. 39.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 34.

Sumado a lo anterior, Friedrich Schiller hace una división entre dos tipos de poetas a los que denomina «poeta ingenuo» y «poeta sentimental». El primero de ellos, de acuerdo con lo que se ha planteado, aludiría a la recuperación de la visión arcaica desde el contexto moderno; pues, de acuerdo con las características que desglosa el propio Schiller, su principal diferencia con el «poeta sentimental» radica en que forma un *Todo* con la naturaleza. Su poesía, por tanto, se suscita de manera espontánea, sin calcularla o planearla racionalmente; y la conciben como una huella que la naturaleza ha dejado en él de forma orgánica. O bien, considera que el poema podría serle dictado por la naturaleza o Dios o algún otro poder sobrehumano, convirtiéndolo en traductor o intérprete de la realidad oculta. El «poeta ingenuo», entonces, no tiene duda de que aquello que exprese revelará el sentido último del mundo.⁷⁸

Por el contrario, «el poeta sentimental» parece un reflejo del debilitamiento paulatino de la perspectiva arcaica en aras de la visión moderna, en tanto *cuestiona* todo aquello que percibe, pues tiene ya dentro de sí el espíritu racional-filosófico que le genera inseguridad respecto de sus palabras, temor de no poder revelar la realidad auténtica. Sin embargo, su aparente incapacidad no sólo se debe a la recurrencia en el cuestionamiento de las cosas, sino además a que es sobre manera consciente del poema que escribe, de los métodos y técnicas (propios de un contexto de medios y fines) que utiliza y de lo artificioso de su esfuerzo.⁷⁹ El «poeta sentimental» ha experimentado en carne propia el debilitamiento o reducción de su espontaneidad, lo cual sería sinónimo de reducción de lo *autopoietico, del ser* o de *lo viviente* que hay en su interior.

⁷⁸ Cfr. Orhan Pamuk, *El novelista ingenuo y el sentimental*, México: Debolsillo, 2017, p. 22.

⁷⁹ *Ídem*.

Dicho esto, parece evidente que este tipo de poeta ya no se relaciona con el mundo de manera orgánica o continua, pues hay de por medio un proceso de *vaciamiento* o de reducción de las facultades que le permitirían ver y formar parte de la Unidad. Se puede inferir, a partir de lo anterior, que cuando Schiller define a este poeta como «sentimental» aludiría a la presencia de un sentir nostálgico respecto de aquello que sabe en proceso de degradación y así, en tanto su esfuerzo es meramente artificial, no le es posible restaurarlo a su condición genuina. Su fracaso en la restauración probablemente se deba a la adquisición de los instrumentos modernos ya que «la musa sólo se le revela al poeta si de algún modo se ha despojado de toda existencia material, pues es preciso que se haya aislado de la vida exterior para gozar con plenitud de esa vida interior que va creando en él una especie de ser nuevo».⁸⁰

La nostalgia del «poeta sentimental» tendría entonces como telón de fondo la necesidad de abolir todo aquello que, en el curso de la historia, el hombre ha tomado por conquista y progresos suyos.⁸¹ Algo así como una búsqueda en pos de recuperar los valores de la humanidad en sus épocas más remotas, donde el retorno a la «casa de la imaginación»⁸² (o a sí mismo) y devolverle sus poderes mágicos a la poesía, al hombre y a la vida entera es posible. Recobrar los dones de la cultura arcaica, persuadido el hombre moderno de que cuanto más cree conocer tanto más cerca cree estar de la verdad mediante el uso de instrumentos «equivocados» –retomando a Cortázar respecto de Oliveira–, más lejos se encuentra de alcanzar la inmensidad cósmica. Y esto porque, como afirma Stephen Hawking, «los sucesos no pueden predecirse con completa

⁸⁰ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1954, p. 448.

⁸¹ *Cfr. Ibid.*, p. 455.

⁸² Viene a mi mente que Santa Teresa de Jesús define a la imaginación como «la loca de la casa».

exactitud, sino que siempre hay un grado de incertidumbre que, si quisiéramos, podríamos atribuirlo a la invención divina»,⁸³ como concebían los arcaicos.

Hoy más que nunca lo poético parece necesario ante el evidente fracaso de la visión moderna en términos de plenitud y felicidad a partir del desarrollo del hombre en todas sus potencialidades. Fracaso que parece afianzarse en la llamada posmodernidad. De acuerdo con Schiller, lo poético comenzaría a perderse con el paso del «poeta ingenuo» al «poeta sentimental», mismo que sería el antecedente inmediato del novelista moderno.

Ahora bien, al retomar la segunda parte de la cita de Lukács, donde dice que «...la novela tiene como propósito descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida», se puede observar cómo, a diferencia del hombre situado en el contexto de la poesía arcaica, el individuo moderno habla desde una posición de ruptura (una separación del sujeto y el objeto o «un desajuste entre el yo y el mundo», diría Lukács) que lo lleva a tener que *descubrir* y luego *edificar* una verdad que ya ni es inmanente ni puede acceder a ella de manera mágica, supersticiosa, intuitiva, sino a través de una mediación racional para construirla de manera coherente, lógica, organizada, estructurada.

A lo anterior, Lukács añade lo siguiente con relación a la novela:

La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto *problema*, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad.⁸⁴

En este fragmento se pueden advertir algunas cuestiones centrales en torno del contexto en que se sitúa la novela (en tanto género moderno), al tiempo que se dan,

⁸³ Stephen Hawking, *La teoría del todo*, Barcelona: Debolsillo, 2007, p.135.

⁸⁴ György Lukács, «Civilizaciones cerradas» en *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1974, p. 52.

de manera implícita, algunas de las características del espacio en el cual se inserta la poesía. En primera instancia, llama la atención que el autor plantee a la novela como una *epopeya* de un tiempo (una época, una cultura, una visión del mundo) en particular. Si se parte de lo expuesto por Eliade, donde afirma que el paso de una cultura a otra no significa necesariamente la pérdida absoluta de la cultura que antecede, cabría inferir que Lukács apunta a la idea de que en la novela todavía se conserva un vestigio de lo que era la epopeya en su tiempo originario. Vestigio, con aire nostálgico, que tendría que ver con el carácter épico de la epopeya. No obstante el vestigio, cabe subrayar que la épica dentro de un mundo con dioses adopta otro sentido en uno sin dioses, donde el hombre es ahora quien asume el compromiso, que devendrá problema, de ser sujeto de su propia existencia y realidad.

Siguiendo esta misma línea de reflexión, la épica que tiene lugar en el mundo arcaico estaría mediada por lo sobrenatural, lo mágico, lo irracional, lo fantástico, en tanto las batallas que muestra tienen como telón de fondo la presencia de los dioses. En ese sentido, el héroe de la epopeya va cantando (y de ahí que su forma sea el verso) hacia el encuentro con su destino. Por el contrario, la épica dentro de la cultura moderna se ha despojado de todo carácter misterioso, de todo aquello que se sale del paradigma humano, de modo que las batallas que presenta son ahora de un orden establecido de acuerdo con las necesidades del hombre que ha dejado de ser Uno con el Todo. Necesidades que apuntan, según Lukács, al restablecimiento o recuperación de la armonía (*Totalidad*) perdida en el paso de lo arcaico a lo moderno.

En esto encuentra su razón de ser la afirmación de Lukács acerca del protagonista de la novela como «héroe problemático», en tanto el hombre moderno, al abstraerse o separarse del Todo, hace del mundo y de sí mismo un problema, un objeto de indagación; razón por la cual se encuentra en permanente lucha por armonizar con el mundo y consigo mismo. De ahí deriva la definición de la novela como la historia del héroe problemático en busca de valores *auténticos* en un mundo degradado,⁸⁵ ya que su protagonista, a diferencia del de la epopeya, se encuentra en constante búsqueda de un destino *auténtico* (es decir, aquel que redescubre la verdad poética u orgánica) que él mismo debe forjarse, a partir de las condiciones de posibilidad que logre generarse en el espacio *degradado*, reducido a medios y fines en la vida cotidiana. Es decir, para Lukács el valor auténtico de la vida estaría más allá de la vida humana reducida a medio y fines con perspectiva meramente utilitaria.

A todo lo anterior, Lukács añade que el tiempo de la novela es uno donde la «totalidad extensiva de la vida», es decir el entramado o las conexiones que hacen de la *vida* un sistema de correspondencias más allá de la vida humana, «no está ya dada de una manera inmediata»⁸⁶, esto es, que la urdimbre de la vida se hace invisible ante la óptica de la nueva herramienta del hombre (la razón instrumental), cuyo surgimiento se da en la negación de la existencia de una trama que no sólo rebasa la vida del hombre mismo, sino que además es indescifrable desde la nueva perspectiva que ha adoptado.

Lo anterior lleva de la mano a la tercera cuestión que plantea Lukács, donde afirma que la novela «es de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la

⁸⁵ Cfr. Lucien Goldmann, «Introducción a los problemas de una sociología de la novela», p. 2. Versión disponible en línea, PDF.

⁸⁶ Véase nota 84.

vida se ha vuelto problema». El punto de partida de la aseveración lukacsiana deriva del hecho de que el hombre moderno, desde su posición fuera del cosmos, no es capaz de ver la totalidad viviente de la que forma parte, eso que está más allá de lo que alcanza a mirar desde su enfoque racional reducido y limitado. En otras palabras, con el instrumento «precario» que maneja, el individuo moderno sólo puede aproximarse a la totalidad viviente por medio de una edificación racional, en términos de una totalidad arquitectónica. Al fin que, si sus instrumentos de conocimiento y acción resultan inadecuados e ineficaces para alcanzar la *totalidad viviente* (la realidad auténtica), es claro, sin embargo, que por medio de una totalidad creada, como en el arte, las ciencias y la filosofía, *no ha dejado de apuntar a la totalidad extensiva de la vida* –como dice Lukács al final de la cita analizada. Así las cosas, fracaso, problema y búsqueda constituyen los ejes del pensamiento de Lukács en torno del sentido de la vida, a partir de la ruptura del orden sagrado por el orden profano.

Podemos pensar entonces, a manera de ilustración desde la novela, que en *Rayuela*, específicamente en la escena donde la Maga y Oliveira entran en contacto con un río, cada uno a su manera, la Maga –cuyo nombre remite al mundo y al hombre arcaico– está en el río «como el agua en el agua» (en términos de Bataille), en una relación indistinta o de continuidad con la *Totalidad*. En tanto Oliveira, quien representa al individuo moderno intelectualizado, separado de ese Todo que en este caso representa el río, sólo *lo piensa* en vez de *nadarlo*. En este sentido, la Maga le sirve a Oliveira como reflejo de lo que Oliveira ha perdido, de aquello que se le fue quedando en el trayecto de la casa (lo interno) a la biblioteca (lo externo), pues «los mecanismos de pensar aceptados en *su* mundo no le son útiles; están viciados de

nulidad desde el punto de partida... [dado que] el código con el que se lanza a la búsqueda ordenadora es ineficaz. [Pues] se requiere otro lenguaje (otra manera de pensar)»,⁸⁷ otra manera de ver y de percibir el mundo.

Sin duda, *Rayuela* constituye una búsqueda de *valores auténticos en un mundo degradado*. Toda vez que, a partir de un «héroe problemático» (Oliveira), llevado al límite por otro personaje (la Maga), se pone en entre dicho la autenticidad del conocimiento predominantemente racional. Situado en un límite crucial de su existencia, Oliveira deja ver el fondo de una «crisis de percepción» –dicho con palabras del físico teórico austriaco, Fritjof Capra–; o una «crisis de conocimiento» –en términos de Paul Virilio–; crisis que experimenta el individuo unilateralmente racional ante la realidad. Crisis de relación con el mundo, y que se desata justo cuando Oliveira advierte, «con la precisión descarnada del sistema de estrellas sobre su cabeza, que su búsqueda era un fracaso y a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria»,⁸⁸ en darse cuenta de que el triunfo de su búsqueda sólo era alcanzable por medio de *armas fabulosas*.

Así las cosas, y pese al mundo exterior degradado en la vida cotidiana, el viaje de Oliveira *hacia el interior de sí mismo*⁸⁹ le permite concebir una visión esperanzadora que apunta a la posibilidad de salir de la crisis en la que está inmerso, al reconocer que su instrumento se encuentra ligado, inevitablemente, a las limitaciones del paradigma moderno de conocimiento y, por lo tanto, al fracaso. Quién sabe si despojándose de su «instrumento», al estilo de Ulrich en *El hombre sin atributos* de

⁸⁷ Héctor Schmucler, *Rayuela. Juicio a la literatura*, Madrid: FCE, 2002, p. 33.

⁸⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, México: Alfaguara, 2013, pp. 224-225. Véase también el capítulo 26: diálogo entre Gregorovius y la Maga: «Entiéndame —le dice Gregorovius—, quiero decir que Horacio busca la luz negra, la llave, y empieza a darse cuenta de que cosas así no están en la biblioteca. En realidad usted le ha enseñado eso...».

⁸⁹ Expresión que usa Lukács para definir la *forma interior* de la novela, en contraste con la *forma exterior* que sería la biografía del personaje o la historia superficial de toda la novela.

Robert Musil (sin atributos racionales), Oliveira podría salir de la «inmensa burrada en la que está metido»⁹⁰ y abrir la puerta del reino milenario.

Con base en la ilustración anterior, se podría concluir que la novela es la gesta del hombre moderno enajenado –o bien, la historia del hombre alejado de sí mismo, alejado de su percepción primaria– en busca de valores auténticos (los cuales parecen estar más en el pasado que en el futuro) con el fin de recuperar la armonía o totalidad perdida, arriesgando que, de no lograr la restauración, su vida sería una tomada de pelo. En virtud de ello, se puede pensar que cuando Kundera observa en la novela una moral, «mantener el mundo de la vida»,⁹¹ se estaría refiriendo a que la novela juega un papel de resistencia frente al olvido. Olvido del *ser*, de lo *autopoietico*, de lo viviente, de la imaginación poética, de la espontaneidad o de la facultad de «rondar las cosas por otro lado» –en términos de Cortázar. En resumen, olvido de la visión mágica del mundo. Con otras palabras, si la poesía (y de algún modo el ser humano) ha venido de más a menos, al grado de estar hoy al borde del abismo de lo simple, la novela debe salvaguardar, con sus propios medios y su propia lógica, la esencia o el motor vital del arte y del hombre mismo: la imaginación poética.

En esta misma dirección, la frase de Gustave Flaubert donde afirma que «la novela está a la espera de su Homero»⁹² puede ser leída con relación tanto a la cita anterior de Kundera como a la de Lukács («La novela es la epopeya de un tiempo...»), en el entendido de que la referencia a Homero sería una alusión evidente a la importancia de la visión y de la poesía arcaica en el contexto donde la novela ha

⁹⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 403.

⁹¹ Milan Kundera, «La desprestigiada herencia de Cervantes» en *El arte de la novela*, México: Tusquets, 1986, p. 30.

⁹² Gustave Flaubert citado por Jorge Luis Borges en «Vindicación de Bouvard y Pecuchet» en *Obras completas*, Tomo I, España: Emecé. 1996, pp. 259-262.

pasado a ser el género literario por excelencia. Así, la aseveración de Flaubert, junto con la de los otros dos autores, significaría que en la novela el ser humano moderno, que aparentemente ha renunciado a «vivir como poeta»,⁹³ se juega la que probablemente sea su última posibilidad de reavivar su fuente de vida, el retorno a la «casa de la imaginación». Es lo que parece sugerir Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* cuando deja ver que la poesía o lo poético han sido asesinados por la cultura del consumo y la insignificancia, «en un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento».⁹⁴

De la imaginación poética al realismo crítico

La imaginación poética, en tanto proceso creador que sucede en el interior del hombre de manera espontánea, constituye un universo que lo abarca todo. Es decir, en el conocimiento poético (o verdad poética)⁹⁵ cabe lo visible y lo invisible, más allá de los fines utilitarios presentes en el conocimiento científico-racional-tecnológico. Sin embargo, con la irrupción del pensamiento moderno, la imaginación poética entra en un proceso de degradación y reducción, en la medida que la dominante racional trae consigo sus propios medios y sus propios fines en lo que se refiere a la construcción de conocimiento de lo real, cuya base es la visión objetiva del ser humano. Así, cuando en la sociedad moderna aparece la categoría «realismo» lo hace en buena medida como una derivación del espíritu de la Ilustración y del espíritu científico, tomando como objeto de estudio la realidad inmediata y a la palabra en función primaria cognitiva. Bajo estas condiciones, el realismo surgirá como una amenaza de reducción y empobrecimiento de

⁹³ Expresión de Roberto Bolaño en uno de los Manifiestos Infrarrealistas.

⁹⁴ Charles Baudelaire citado por Roberto Bolaño en *2666*, Barcelona: Anagrama, 2008, epígrafe.

⁹⁵ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1993.

la imaginación poética, ya que la tendencia realista en el arte y la literatura se verá asociada con lo figurativo, lo lógico y coherente, lo organizado y lo visible.

En las siguientes líneas reflexionaremos en torno de la fenomenología del realismo, particularmente en dos grandes momentos: siglo XIX y siglo XX; vale decir: el devenir de la imaginación especulativa hasta nuestro tiempo; toda vez que observo en la irrupción del realismo el inicio de lo que Husserl llamará «crisis espiritual» en la Europa de los años treinta del siglo pasado. Situación que puede ser interpretada también como crisis de la imaginación poética, puesto que Husserl observará sus raíces en el pensamiento de Descartes y Galileo, a partir de los cuales se privilegia una visión del mundo como objeto de exploración meramente técnica y matemática.⁹⁶

En primera instancia esbozaré ciertas motivaciones que impulsan la aparición del realismo en el campo de la literatura del siglo XVIII, con la finalidad de contar con un margen o antecedente ante lo que sucederá en los siglos de mi interés. En segunda instancia, atenderé al realismo del siglo XIX que Lukács llamará «realismo crítico». Tendencia que, a juicio de Kundera, será un intento, como el romanticismo y el realismo mágico, de defender y en su caso recuperar la imaginación poética, degradada en la perspectiva meramente objetiva, desde las formas de la novela orientadas a explorar el *ser* olvidado por el conocimiento científico-racional-tecnológico. En palabras del propio Lukács en su *Teoría de la novela*, un realismo «en busca de valores auténticos en un mundo degradado». Posteriormente indagaré en el que probablemente sea el pensamiento estético más radicalizado del realismo, dado que pone el arte al servicio de una causa

⁹⁶ Cfr. Milan Kundera, «La desprestigiada herencia de Cervantes» en *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2009, p. 13.

ideológico-política, estrechando todavía más las posibilidades creadoras de la palabra poética. Me refiero al realismo socialista del siglo XX.

Por su complejidad, el tema ha dado lugar a lo que en su momento y hasta hoy se conoce como el problema del realismo. En torno de éste se cuenta con una gran diversidad de autores, escritores, pintores, dramaturgos, filósofos, sociólogos y hasta líderes políticos que han intervenido en la discusión y el debate: György Lukács, Roger Garaudy, Bertolt Brecht, Julio Cortázar, Andréi Zhdánov, Adolfo Sánchez Vázquez, entre otros. Algunos de ellos, incluso, con perspectivas contradictorias que dan cuenta de la pugna y del peso de lo real empírico sobre la imaginación especulativa.

Entrando en materia, el realismo del siglo XVIII parece surgir, en gran medida, por dos motivaciones esenciales. Una de ellas, el impacto de la razón, las ciencias, las tecnologías, derivado del afán de conocimiento «verdadero» (conocimiento objetivo) de lo natural y lo social histórico; en palabras de Theodor Adorno y Max Horkheimer, por el nacimiento de la «razón instrumental», refiriéndose con ello a una mente minuciosamente organizada y coherente. Y la segunda, derivado de lo anterior, el peso de los fines productivos orientados a la eficacia, el rendimiento, el cálculo, el método que, más adelante, dará lugar a una nueva dominante cultural aún más radicalizada en «el capitalismo tardío»,⁹⁷ cuando la poética de la novela cede al impacto de los *mass media* y en particular a la crónica realista del periodismo.

En este sentido, el realismo, fruto de las ideas ilustradas que se afianzan con la Revolución francesa, asimilará para el arte la teoría del conocimiento científico-racional en una época donde algunos convencionalismos –como creer que los hechos de la vida

⁹⁷ Fredric Jameson, «La lógica cultural del capitalismo tardío» en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 2001.

cotidiana podían proporcionar materiales tan impresionantes como aquellos que los poetas y dramaturgos habían sacado de las primitivas cosmologías— llegan a considerarse una fuente inacabable de vitalidad,⁹⁸ haciendo del realismo una tendencia estética aparentemente prometedora, rica en cuanto a alternativas, ya que su base radicaría en el reflejo de lo real. No obstante, para principios del siglo XIX la tendencia realista había agotado sus posibilidades creadoras, pues, como bien advierte George Steiner, la masa de hechos observados amenazaba con abrumar y disolver el propósito artístico y el control de la forma del novelista.

Lo cierto es que, según agrega Kundera, la visión unilateral de la razón y «el desarrollo de las ciencias [conducían] al hombre hacia los túneles de las disciplinas especializadas»,⁹⁹ a perder de vista cada vez más el conjunto del mundo y de sí mismo. En este contexto, degradado por las limitaciones que implica la visión empírica racional y donde late la pregunta ¿debe el artista continuar apegado a la verosimilitud y a la recreación de la realidad cuando ésta ya no le ofrece materiales auténticos para ser recreada?, se inserta el «realismo crítico» como un intento de reincorporar al arte la visión de lo que está más allá, o detrás, de lo real empírico-objetivo.

De acuerdo con Lukács, «el arte auténtico tiende a ser profundo y abarcante. Se esfuerza por abrazar la vida... [y] representar la totalidad».¹⁰⁰ Desde este enfoque, el arte realista de base limitada por lo empírico-objetivo carecería de autenticidad, en tanto se reduce a la reproducción exacta de lo que ya está dado. Por el contrario, el «realismo crítico», como lo percibe Lukács, será capaz de ver lo real más allá de sus formas

⁹⁸ George Steiner, *Tolstoi o Dostoievski*, Madrid: Siruela, 2002, pp. 28-39.

⁹⁹ Milan Kundera, «La desprestigiada herencia de Cervantes» en *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2009, p. 14.

¹⁰⁰ György Lukács citado por Adolfo Sánchez Vázquez en *Estética y marxismo*, (Tomo 2), México: Era, 1965, p. 51.

exteriores, pues parte de la realidad concreta para descubrir, explorar o profundizar en la existencia del hombre, convirtiendo esa realidad de la que parte en concreto imaginario. En ese sentido, el escritor realista auténtico sería aquel que «deja todavía guiar su pluma... por poderes desconocidos. [Y, por tanto,] siente como si debiera producir algo *más* que meras copias. Las cosas que tiene ante sí las deshace en dos: una presente y otra por crear, una visible y otra que aún no lo es; [pues] frente a [él] hay algo... otra cosa que está por detrás».¹⁰¹ En resumidas cuentas, al «realismo crítico» no le interesa el suceder de lo real sino lo «fantasmagórico del suceder»¹⁰². Le interesa la *reproducción poética* de la realidad, una suerte de rondar las cosas por otro lado (diría Cortázar), toda vez que la vida está en otra parte (según Kundera) y la llave de acceso no se encuentra en la razón ni en el realismo «puro».

Por las consideraciones anteriores se puede afirmar que el «realismo crítico» conserva un vestigio importante de la imaginación poética allí donde es capaz de trascender las formas exteriores. Es decir, en la medida que el realismo es crítico pone en juego el viaje hacia el interior, hacia lo oculto, lo invisible, en busca de la «Totalidad secreta de la vida» (en términos de Lukács). Así, la tendencia realista del siglo XIX, específicamente en el ámbito de la literatura, cumpliría con la moral que le asigna Kundera a la novela: «Mantener el mundo de la vida». Esto es, si la novela ha desplazado a la poesía en el contexto moderno, aquella (la novela) tendría que resguardar la imaginación especulativa o poética, desde sus propios medios y su propia lógica, ante «las termitas de la reducción» (en términos de Kundera). Reducción de los elementos

¹⁰¹ Berthold Brecht citado por Adolfo Sánchez Vázquez en *Estética y marxismo* (Tomo 2), México: Era, 1970, p. 62.

¹⁰² Robert Musil citado por Juan García Ponce en *El reino milenario*, Valencia, España: Pre-textos, 1974.

fantásticos, mágicos, maravillosos frente al pacto de verosimilitud, a raíz del cual «el arte novelesco corre el peligro [entre otros] de convertirse en periodismo¹⁰³ o en panfleto.

A diferencia del «realismo crítico», el realismo del siglo XX adolece justo de su compromiso con lo real, en tanto lo lleva todavía más lejos que el del siglo XVIII. Desde luego, por el impacto que tiene el contexto de la revolución socialista, de la cual incluso adopta el apellido, desde inicios del siglo, perdiendo de este modo su simiente crítica. Así, el realismo socialista compromete al escritor y sus creaciones con una ideología política, en la convicción de que sus palabras constituyen el espejo del porvenir. Respecto de esta literatura comprometida, Zhdánov afirmaba lo siguiente:

La fuerza de nuestra literatura soviética reside en que *sirve* la causa nueva, la causa de la construcción del socialismo. [El escritor soviético, por lo tanto,] debe conocer la vida a fin de poder representarla *verídicamente* en las obras de arte; representarla... no simplemente como realidad objetiva sino representar la realidad en su desarrollo revolucionario.¹⁰⁴

El compromiso del realismo socialista, entonces, se convierte en el reflejo de lo real motivado por un fin utilitario, o bien, por una causa ideológico-política, y ya no tanto por la asimilación de la teoría del conocimiento científico al arte. Hecho que lo conduce a «desconocer las condiciones propias de la creación artística y a ignorar el nivel específico [en el cual] puede insertarse el arte en [la] lucha».¹⁰⁵ En ese sentido, esta tendencia «artística» exige o condiciona a los escritores a servir a la causa, reduciendo aún más sus posibilidades estéticas, en tanto hacer llegar la causa a las masas requiere de absoluta claridad. No hay lugar, entonces, para las formas extravagantes ni para las fantasmagorías del suceder, tampoco para contenidos ajenos al desarrollo revolucionario. De tal modo,

¹⁰³ Cfr. Johann Wolfgang Goethe citado por George Steiner en *Tolstoi o Dostoievski*, Madrid: Siruela, 2002, p. 31.

¹⁰⁴ Andréi Zhdánov citado por Adolfo Sánchez Vázquez en *Estética y marxismo* (Tomo 2), México: Era, 1970, pp. 238-239.

¹⁰⁵ Roger Garaudy citado por Adolfo Sánchez Vázquez, *ibíd*, p. 100.

ser escritor soviético» equivale a eliminar del horizonte artístico todo aquello que conduzca al lector a un mundo quimérico de utopía, como hace el romanticismo, a través de representaciones de lo inexistente, planteando mundos fuera de lo real visible con personajes igualmente artificiosos. Asimismo, el escritor comprometido no debe dejar que su pluma sea guiada por el pesimismo o por la incertidumbre del mañana, pues en el pensamiento revolucionario no hay lugar para las dudas –aquí no cabe lo ambiguo, lo fantástico, lo mágico, lo misterioso y enigmático–, se trata de un mundo orientado por la certeza de la victoria y la certeza del mañana.¹⁰⁶

Así las cosas, el problema del realismo socialista inicia desde sus orígenes, cuando el realismo del siglo XVIII toma del conocimiento científico-racional su visión y metodología y lo lleva al arte, eliminando (o reduciendo) de su representación de lo real toda huella de subjetividad,¹⁰⁷ sin tomar en cuenta que el arte sólo puede ser conocimiento (poético) en la medida que hace surgir una nueva realidad a través del proceso creativo –generando el mundo al otorgarle significados, símbolos– y no imitativo. Ese es el gran primer paso en el proceso de degradación de la imaginación poética (en cuanto a las formas de la novela), en tanto la visión del hombre comienza a parcializarse, como el ojo del científico que observa el mundo, al mirar las partes del Todo de manera aislada y sometiénolas a un estudio *técnico y matemático*. En esas condiciones, el artista pierde su facultad de ver y de mostrar cualquier cosa, «sus ojos son microscopios con los que no se puede enfocar cualquier cosa, sino sólo algo determinado o nada».¹⁰⁸ Ahora bien, el segundo paso en el proceso de degradación, y un problema todavía más grave del realismo, surge cuando el realismo socialista hace del arte un

¹⁰⁶ Cfr. Andréi Zhdánov citado por Adolfo Sánchez Vázquez, *ibid*, p. 239.

¹⁰⁷ Cfr. Roger Garaudy citado por Adolfo Sánchez Vázquez, *ibid*, p. 100.

¹⁰⁸ Berthold Brecht citado por Adolfo Sánchez Vázquez, *ibid*, p. 62.

«panfleto de propaganda inmediata», como afirma Garaudy. Digamos que, sin imaginación poética, el arte está a la espera de recibir órdenes, condicionando su coherencia interna y su autonomía relativa que lo resguardan de convertirse en un mero fenómeno ideológico.¹⁰⁹

Respecto de lo anterior, Sánchez Vázquez dice:

...los problemas ideológicos que el artista se plantea tienen que ser resueltos *artísticamente*... [lo mismo que los problemas cognoscitivos.] Olvidar esto, es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento, es olvidar que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre.¹¹⁰

En otras palabras, el arte auténtico, como lo define Lukács, trasciende las fronteras delimitadas por lo real visible. Y la manera que tiene de trascenderlas es *artísticamente*, o sea, poética, especulativamente. Si el artista no va más allá, si se queda sólo en la *forma exterior*, y peor aún si busca en ella, orientado por un idealismo, lo que debería ser y no lo que es, el poder creador del hombre –su imaginación poética o lo *viviente* que hay dentro de él– se debilita, carece de peso, está condenado al fracaso.

Otro ejemplo cabe en el terreno de las vanguardias. En sus inicios, tanto en los años 20 como en los 60 del siglo pasado, la tendencia vanguardista es, como de alguna manera fue el «realismo crítico», un intento de recuperar la imaginación poética venida a menos por el realismo puro y el realismo socialista. La ruptura con la verosimilitud, esto es con las formas fácilmente descifrables por la estructura racional y con los contenidos sujetos a una suerte de servidumbre, prometía la restauración de lo auténtico del arte y su

¹⁰⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, asimilando la teoría de Karl Marx, sostiene que «...el arte forma parte de la supraestructura y, en la sociedad dividida en clases, se halla vinculado a determinados intereses de clase, sociales. Pero su expresión ha de cobrar forma; las ideas políticas, morales o religiosas del artista necesitan integrarse en una totalidad o estructura artística que tiene su legalidad propia. Como resultado de este proceso de integración o formación, la obra artística aparece dotada de cierta coherencia interna y autonomía relativa que impiden su reducción a un mero fenómeno ideológico».

¹¹⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo* (Tomo 2), *op. cit.*, p. 44.

recuperación como refugio para la realización del hombre en todas sus potencialidades. En este sentido, las vanguardias emergen como amenaza para las tendencias realistas con fines utilitarios, toda vez que procesan no una intención de dominar la realidad, sino de transfigurarla y ofrecerla de manera subjetiva. Así, en las vanguardias, «el gesto brutal del pintor»¹¹¹ busca en lo inverosímil, en la transfiguración de lo real, *la trama secreta de la vida*, devolviendo al arte (y al hombre) su facultad de ver la vida (y a sí mismo) como *Totalidad*.

No obstante, el impacto de sus respectivos contextos (en los años veinte y sesenta) hace de los movimientos de vanguardia otro intento fallido en la lucha por recuperar la imaginación poética, pues en ambos casos la reducción termina por ganarles la batalla. En el caso de la vanguardia de los años 20, la reducción radicaría en hacer del arte un panfleto al servicio de la transformación objetiva del mundo (fin utilitario), acercando el arte al terreno de la política, emparentándose, de algún modo, con los modelos de pensamiento planteados por el realismo socialista. Para decirlo con palabras de Octavio Paz, el ocaso de esta vanguardia llega cuando se hace insostenible la contradicción entre la época, el espíritu poético y el espíritu de la Revolución.¹¹² Por su parte, la vanguardia de los años 60, descrita por Andreas Huyssen como «la jugada final»¹¹³ (el último intento de rescatar la imaginación especulativa), se «fossiliza», en términos de Daniel Bell, a causa de su propia incapacidad creadora, esto es, por su carencia en términos de imaginación. Para Octavio Paz, el fin de esta vanguardia prometedor en los sesenta-

¹¹¹ Se puede entender como la capacidad que tiene el artista de advertir algo más allá de lo inmediato.

¹¹² Cfr. Octavio Paz, «El ocaso de la vanguardia» en *Los hijos del limo, Obras completas*, México: FCE, 1994, pp. 421-431.

¹¹³ Andreas Huyssen, «En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70» en *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid: Alianza, 1987, p. 151.

setenta llega cuando la rebelión se convirtió en procedimiento, la crítica en retórica, y la transgresión en ceremonia.¹¹⁴

En conclusión, a la par de la pasión por conocer de las ciencias modernas, la novela corre como una suerte de resistencia frente al olvido de la imaginación especulativa, o del *ser* en palabras de Heidegger, en tanto toma como objeto de exploración justamente ese *ser* olvidado por el conocimiento científico-racional-tecnológico y lo transforma en conocimiento poético. El «realismo crítico» y las vanguardias (en sus inicios) equivaldrían a una defensa de tal espíritu de la novela (cuya herencia se puede advertir, según Kundera, en las obras de Cervantes), tras observar su paulatina desaparición en el camino del progreso. No obstante, a pesar de su espíritu poético, la novela corre el riesgo de dejarse aprisionar por el imperativo de la verosimilitud, por la tendencia realista, por el rigor del tiempo lineal y progresivo, perdiendo su capacidad de prolongación y conquista del *ser*.¹¹⁵ De tal manera que, si la novela ya no fuera capaz de descubrir lo que no se ve, si se quedara sólo en lo ya dado, quizá no le quedaría más que morir. Hablando de ello, Kundera advierte:

La muerte de la novela no es una idea fantasiosa. Ya se ha producido. No desaparece, su historia se detiene [en el imperio del comunismo ruso]: después de ella sólo queda el tiempo de la *repetición*.¹¹⁶

Es interesante el planteamiento de Kundera, pues si se relaciona con lo expuesto por Paz, allí donde afirma que la vanguardia de los años 60 llega a su ocaso porque sus obras se convierten en meras *repeticiones*, podría pensarse que, cuando «la última jugada» fracasa, la novela muere; y lo hace en tanto muere la imaginación. Esto es *la*

¹¹⁴ Cfr. Octacio Paz, *op. cit.* p. 463.

¹¹⁵ Cfr. Milan Kundera, «La desprestigiada herencia de Cervantes» en *El arte de la novela*, México: Tusquets, 2009, p. 27.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

desprestigiada herencia de Cervantes, de Flaubert (realismo crítico), de Franz Kafka (vanguardia de los años 20) y de Bourroughs (vanguardia de los años 60). Después de ellos, como ya se sabe, el mundo se convirtió en una sola unidad global, económica, comercial y tecnológica estrictamente operativa, bajo una nueva dominante *cultural* en el *capitalismo tardío*.

CAPITULO 3

De cómo la Maga pasa a llamarse Auxilio: el devenir de la imaginación poética y la modernidad científico-racional-tecnológica

La pregunta con la cual inicia *Rayuela* (1963), «¿Encontraría a la Maga?», encierra prácticamente la dialéctica de la modernidad, representada por la relación entre un Oliveira atrapado en la verdad elaborada por el pensamiento racional, un intelectualismo casi de espaldas a la vida; y una Maga abierta a todo lo viviente del *ser* desde la imaginación especulativa-intuitiva. Una segunda pregunta sería: ¿le alcanzará a la Maga para lograr que Oliveira nade los ríos metafísicos y no sólo los piense? Probablemente para los años 60 –cuando se publica *Rayuela*–, con la vanguardia todavía en pie de lucha para sobrevivir, la esperanza podía estar puesta ciegamente en una respuesta afirmativa. Sin embargo, como mencioné en páginas anteriores, llegados los años 70 –luego del fracaso de la «jugada final» de la imaginación poética en un contexto adverso, donde los «desvíos» de la modernidad se radicalizan–, todo parece apuntar hacia una respuesta tan negativa como inquietante: Oliveira, representación literaria del individuo racional-moderno en crisis, podría quedar todavía más atrapado, pues, en el paso de lo moderno a lo posmoderno, que Roberto Bolaño llama «El Parto de la historia»,¹¹⁷ la Maga, o sea la imaginación especulativa, correrá aún mayor riesgo de extinguirse.

La entrada de las sociedades en lo que Jameson denomina «lógica cultural del capitalismo tardío» –el paso de una sociedad regulada por los estados-nación a un mundo controlado por la *dictadura* de los mercados y la Industria cultural– deja ver, de acuerdo con Eduardo Subirats, una ruptura o un cambio radical en el modo de producción de la

¹¹⁷ Roberto Bolaño, *Amuleto*, México: Debolsillo, 2017, p. 107.

realidad. Pues, en el contexto moderno clásico la realidad constituye una construcción elaborada por el sujeto (o los sujetos) a partir de una exploración crítica de lo real, de aquello que le es dado de forma inmediata en la vida cotidiana. De ese modo, la realidad no constituye una verdad única, unilateral, sino un sistema de versiones o interpretaciones. Mas, en la sociedad posmoderna, por el contrario, la realidad se genera tras un proceso de producción técnica llevado a cabo por los aparatos que conforman la «Industria cultural», convirtiéndose la realidad, a partir de ahí, en un mero espectáculo contemplado (no elaborado, sino asumido) por los individuos. Esto quiere decir que en la producción técnica de la realidad ha operado una pérdida de lo real como objeto de reflexión a cargo de los individuos en función de sujeto, en tanto éste deja de ser el actor que elabora los contenidos, generando una versión propia, sino que pasa a adoptar una postura pasiva desde la cual contempla o repite aquellos contenidos que le hacen llegar los medios de comunicación integrados a la industria cultural.

En esta perspectiva, a mediados de los años 90, Jean Baudrillard advertía en la sociedad regida por el capitalismo tardío un «crimen perfecto»: *el asesinato de la realidad*.¹¹⁸ Ahora bien, si lo real se lee como la fuente vital para el desarrollo de la facultad de sujeto, en la medida que éste toma lo real y lo transforma, se hace evidente que el «crimen» expuesto por Baudrillard no sólo tendría que ver con la crisis de la realidad frente a su producción técnica, sino también con la crisis del *sujeto* frente a la emergencia del *espectador*. Ludwig Feuerbach a mediados del XIX había entrevisto el problema en tanto afirmaba: «Sin duda nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al *ser*...».¹¹⁹ Palabras que

¹¹⁸ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 9.

¹¹⁹ Ludwig Feuerbach citado por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, Sevilla: Doble J, 1967, p. 1.

ya entonces adelantaban los riesgos que se cernían sobre la imaginación creadora o especulativa; peligros que, de hecho, se hacen realidad casi un siglo más tarde.

En otras palabras, la degradación o el debilitamiento del sujeto no es algo que surge de manera espontánea, sino por el contrario: comienza a gestarse a la par del desarrollo del hombre en el curso de la modernidad científico-racional-tecnológica. Como se observó en el capítulo segundo, ejemplificado en diversos momentos con el personaje Oliveira, el realismo literario implicó una reducción en las posibilidades creadoras del hombre frente a lo real, en la medida que se sujeta al imperativo de la verosimilitud. Por tal motivo, considero que el realismo así concebido constituye, entre otros, uno de los principales factores en la crisis del arte y del hombre modernos. No obstante lo anterior, visto a la luz de las condiciones posmodernas, en el realismo las apuestas todavía giran en torno del sujeto capaz de elaborar una verdad, si bien limitada por la percepción racional. De modo que, en esta perspectiva, debería considerarse el realismo sólo como un primer paso en la «aniquilación del sujeto».¹²⁰ Mientras la «primacía de la imagen»¹²¹ en la era posmoderna parecerá ser el paso definitivo, en tanto, al tratarse de imágenes, se radicalizará la idea racional-moderna de que la realidad es todo cuanto percibe la mirada en su inmediatez empírica. Un mirar que toma distancia del pensar, y más aún del imaginar con fines especulativos.

Siguiendo esta línea de reflexión, Giovanni Sartori plantea la transición del *homo sapiens* al *homo videns*, fenómeno que, por las consideraciones siguientes, equivaldría a la sustitución del *sujeto* por el *espectador*. Las consecuencias de dicho cambio, según Sartori, radican, por un lado, en la pérdida de la facultad simbólica en el hombre (facultad

¹²⁰ Fredric Jameson, «La lógica cultural del capitalismo tardío» en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 2001, p. 21.

¹²¹ Giovanni Sartori, *Homo videns*, México: Debolsillo, 2015, p. 14.

derivada de la cultura escrita) que hace del *homo sapiens* un animal complejo; y por otro, en la exacerbación de la «capacidad» visual, simple y superficial, del *homo videns*, para quien la palabra está destronada por la imagen.¹²² Dicho de otra forma, el primero es un «animal simbólico» capaz de leer y generar el mundo visible convertido en «otra cosa». Es sujeto, en tanto advierte en lo real el símbolo de algo que está más allá, o detrás, de lo aparente. Por el contrario, el segundo es un «animal visual» que toma por verdadero o como realidad lo que mira, sin ocuparse entonces de generar la realidad en tanto la cree dada en la inmediatez. Condición que tiende a degenerarse aún más cuando esa realidad, reducida de por sí, ya no se da a partir del contacto directo del «sujeto» con lo real, sino a través de la relación espectador-pantalla.¹²³

A partir de aquí, Roberto Bolaño, a finales de los años 90, parece ir un poco más lejos que Baudrillard acerca del asesinato de la realidad. Me refiero a Bolaño allí donde deja entrever –en su novela *Amuleto*– que cuando se produce «El Parto de la historia» (paso de moderno a posmoderno) se estaría cometiendo un «Crimen atroz».¹²⁴ El matiz que introduce Bolaño, en relación con lo expuesto por Baudrillard, podría apuntar hacia la idea central de esta tesis, toda vez que identifica la crisis de la imaginación poética o especulativa en una etapa extrema o radicalizada de la modernidad, donde las principales causas son la «aniquilación del sujeto» y la emergencia del espectador en el mundo de

¹²² Cfr. *Ibid.*, pp. 29-33.

¹²³ Cabe recordar cómo inicia Eduardo Subirats su ensayo *Culturas virtuales*: «Pantallas nos informan; pantallas nos ponen en contacto con el mundo; pantallas nos vigilan; pantallas formulan nuestros deseos y extienden nuestros sentidos; pantallas registran, reproducen, producen, crean; pantallas nos sitian; pantallas trazan las señas de nuestra identidad subjetiva y nuestro inconsciente colectivo; pantallas dan cuenta de nuestra felicidad y nuestra desesperación... Todo, desde nuestros sueños hasta las grandes decisiones que afectan al porvenir de la humanidad parece haberse convertido en un prodigioso efecto de pantalla». (*Culturas virtuales*, México: Coyoacán, 2001).

¹²⁴ Roberto Bolaño, *Amuleto*, México: Debolsillo, 2017, p.11.

nuestro tiempo, llamado con razón posmoderno (posmoderno respecto de lo moderno clásico).

Para comprender las consecuencias de la relación del hombre posmoderno con lo real en materia de imaginación especulativa, o para entender el matiz que puede leerse en *Amuleto*, será necesario recordar que, en su origen, el *saber* científico está en conflicto con el saber poético, debido a la falta de pruebas objetivas de este último; y a su vez, sería necesario también retomar la afirmación de Paul Virilio, donde sostiene que «No hay adquisición tecnológica sin pérdida a nivel de lo viviente».¹²⁵ Traer esto a colación es importante porque tal parece que en el desarrollo del pensamiento científico-racional-tecnológico se traza igualmente el devenir o el destino de la imaginación poética hasta nuestros días.

Si el *saber* científico, producto del pensamiento moderno, conlleva dejar de lado la construcción de la realidad a partir de los relatos o versiones con base en la imaginación poética, debilitando la visión Total del sujeto, el pensamiento posmoderno radicalizará tal debilitamiento con «...la transformación entera de la constitución subjetiva del humano [del sujeto]... [cuando] sus tareas de percepción, experiencia e interpretación de la realidad le son arrebatadas y suplantadas enteramente por la producción técnica masiva de la realidad».¹²⁶ En ese sentido, la ausencia de sujetos –toda vez que la subjetividad entra en una especie de servidumbre, manipulación o control mental– da origen, entre otras cosas, a una nueva etapa de la crisis de la imaginación especulativa, al «crimen atroz» puesto de manifiesto en la crisis de los relatos, que a la postre son los que constituyen la sociedad.

¹²⁵ Paul Virilio, *Cibermundo ¿una política suicida?*, Santiago de Chile: Dolem, 1997, p.54.

¹²⁶ Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, México: Coyoacán, 2001, p. 4.

En este último sentido, a partir de la línea de reflexión elaborada por Ricardo Piglia, donde concibe la sociedad como «una trama de relatos, [como] un conjunto de historias y ficciones que circulan entre la gente»,¹²⁷ cabría subrayar que el «crimen atroz» descrito por Bolaño tiene como telón de fondo una problemática todavía más profunda: la crisis de la sociedad misma, la crisis de la sociedad moderna (cuyo devenir desviado de sus expectativas iniciales da como resultado las vicisitudes del individuo en el contexto posmoderno), en tanto «el lazo social..., hecho de jugadas del lenguaje»,¹²⁸ se degrada en un lazo mediatizado por la imagen. Esto quiere decir que en el camino que va del sujeto al espectador, del *homo sapiens* al *homo videns*, de la palabra a la imagen, las versiones diversas, las ficciones, interpretaciones o voces que constituyen la sociedad –a las que Lyotard llama «jugadas del lenguaje»– se ahogan cada vez más en el seno de un discurso único, sea el de una *dictadura* de orden político, sea del Mercado o de la Industria cultural. Así las cosas, el lazo social que unifica la sociedad moderna clásica sería uno sólido, conformado por los distintos tipos de saberes (de relatos) que la constituyen. Pero esa solidez iniciará un proceso de degradación cuando el saber científico opta por aislarse del sistema de relatos,¹²⁹ conduciendo a los individuos hacia una existencia o visión del mundo *unidimensional*¹³⁰ –diría Herbert Marcuse– regulada, predominantemente, por una condición racional degradada hasta un utilitarismo o pragmatismo extremo.

Ya en plena era posmoderna, el desarrollo exacerbado de las tecnologías y la consolidación de la Industria cultural como productora de contenidos introducen al individuo en un flujo incesante y mediático de *información*, el cual, justo por la velocidad

¹²⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 35.

¹²⁸ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 28.

¹²⁹ *Cfr. Ibid.*, pp. 53-54.

¹³⁰ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, México: Joaquín Mortiz, 1964.

con que corre, propicia el surgimiento de una nueva *superficialidad* en distintos niveles. Por un lado, los contenidos carecen de profundidad porque en la necesidad del fluir constante de información impera la inmediatez y lo que «está de moda», en tanto el canal informativo se constituye por los eventos del día a día, por la noticia del momento que en un abrir y cerrar de ojos se convierte en otra, se convierte continuamente en otra, se convierte verdaderamente en nada. Y por otro, la saturación de este tipo de contenidos, que no hacen propiamente un saber o conocimiento debido a su intrascendencia, debilita en gran parte la capacidad del individuo para distinguir la calidad de la información con la que entra en contacto, así como su habilidad para procesarla, comprenderla, sopesarla y cuestionarla, y elaborar un juicio propio a partir de ella. Por consiguiente, aquello que comunica el individuo inmerso en lo superfluo y fugaz de la vida social y los «relatos» mediatizados, no es sino el reflejo de la degradación de su entorno, toda vez que «el vacío comunica [y exige] vacío».¹³¹ Con razón, Bauman afirma: «Vivimos en una era de fragmentos de sonido, no de pensamientos, de cosas efímeras calculadas (como observó George Steiner), pensadas para conseguir un máximo impacto y una obsolescencia instantánea. Estamos en peligro de perder nuestra capacidad de comprender el mundo y lo que sucede en el mundo... El Tsunami de información que nos abrumba deriva en una actitud de indiferencia hacia el conocimiento...».¹³²

De modo que, «[la] descomposición de los grandes Relatos... [provoca] la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una *masa* compuesta de átomos individuales»,¹³³ cada vez más vaciados de sí mismos. Dicho de

¹³¹ Giovanni Sartori, *Homo videns*, México: Debolsillo, 2015, p. 156.

¹³² Zigmunt Bauman y Leonidas Donskis, *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*, España: Paidós, 2015, pp. 58-64.

¹³³ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 36.

otra forma, la *aniquilación* del sujeto creador –inducida en gran parte por la cultura visual, inmediata y efímera– conduce a la sociedad (tal como sugiere Piglia) a una especie de estado comatoso, debido a que la carencia de imaginación especulativa en el individuo-masa impide la restitución del lazo social a partir de la invención de relatos *auténticos*, de relatos diversos e irrepetibles y por lo tanto trascendentes, generados por los sujetos. En ese sentido, puede comprenderse por qué algunos autores como Alain Touraine y Zygmunt Bauman plantean hoy en día temas tan inquietantes como el fin de las sociedades y el fin de lo social.

Visto desde otro enfoque, si lo social tiene que ver también con la relación e interacción humana, cabría preguntarse cómo se lleva a cabo este procedimiento en el contexto donde la imaginación ha caído en desuso casi por completo. Decía en líneas anteriores que los avances tecnológicos –particularmente aquellos con relación al surgimiento de los medios de comunicación inmersos en la Industria cultural– representan una de las principales causas del distanciamiento del sujeto respecto de lo real, así como de la carencia de profundidad en los nuevos contenidos. Ahora bien, si atendemos a un hecho concreto de la vida cotidiana como el uso de las redes sociales, podemos observar que ese distanciamiento y esa superficialidad quiebran lo social en lo que a su acepción de interacción humana se refiere. Es decir, junto a la *crisis de los relatos* se ubica la crisis del interactuar con el *otro*, sobre todo de manera personal o directa, puesto que la tecnología ha intervenido para «facilitar» dicho contacto por medio de lo virtual. En ese sentido, la lejanía o ruptura del lazo social a causa de la irrupción de las nuevas tecnologías conduce inicialmente a la indiferencia, la apatía o el «ocaso de los

afectos»¹³⁴ frente al *otro*; y más adelante, a la aparición de lo que Gilles Lipovetsky llamará «narcisismo o la estrategia del vacío»¹³⁵ para referirse a un esquema de supervivencia basado en el ensimismamiento y el vacío interior ante la vulnerabilidad a la que podría quedar expuesto el individuo en las interacciones humanas, sobre todo aquellas permeadas por lo superfluo, lo fugaz e inestable.

En un contexto como el descrito, donde la imaginación creadora (lo viviente que hay en el interior del hombre) tiende a ser sustituida por el *vaciamiento*, cabría preguntarse, retomando a Lukács, cuál sería entonces la situación actual del «héroe problemático»: a qué podría ceñirse, hacia dónde apuntaría, en qué fundaría sus esperanzas, si acaso tiene alguna. La importancia de contestar estas preguntas radica en que contribuyen a esbozar, de alguna manera, el horizonte del hombre posmoderno –toda vez que la novela «explora las vicisitudes de la existencia», según concibe Kundera– a la luz de sus posibilidades de recuperar la imaginación poética en un mundo *degradado* por el espíritu científico-racional-tecnológico.

Si el héroe de la novela, en tanto problemático, cuenta con la capacidad de cuestionar su entorno y advertir que la *autenticidad* no radica en lo visible sino *en otra parte*, y por tanto requiere emprender un proceso de búsqueda, ¿se puede hablar aún de un «héroe problemático» en la posmodernidad si el individuo ha dejado de pensar por cuenta propia, si ya no reconoce en lo visible la posibilidad de generar el mundo, si su aparato perceptivo deja de apuntar hacia la «Totalidad secreta de la vida»? Tal parece que este héroe «avanzó» a una siguiente etapa, donde la degradación de su entorno terminó

¹³⁴ Fredric Jameson, «La lógica cultural del capitalismo tardío» en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 2001, p. 11.

¹⁸ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 49.

por absorber su capacidad crítica, problemática, de manera que ya no se siente ajeno ni distante, sino parte de una nueva realidad simulada, producida técnicamente.

Sumado a lo anterior –apelando a la distinción de Lukács acerca de la *forma interior* (viaje hacia el interior de sí mismo) y la *forma exterior* (biografía) de la novela– en la marcha de este «héroe problemático» hacia el interior de sí mismo ya no encontraría un valor auténtico (tal como lo reconoce en la modernidad clásica) sino el vacío, la «carcasa» del individuo que ha optado por desprenderse de todo cuanto le impida sobrevivir «dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo».¹³⁶ Dicho de otra forma, el viaje hacia los abismos interiores (el misterio, lo enigmático, lo desconocido) daría como resultado un reflejo más de lo exterior, en tanto sus poderes *mágicos* de revelación parecen agotados.

En suma, la novela y el «héroe problemático» vienen de más a menos cuando dejan de apuntar hacia lo oculto, lo invisible, lo auténtico, en aras de la verosimilitud. Cuando la línea divisoria entre literatura y periodismo se hace difusa, alejándose de aquello que Kundera vislumbra como la moral de la novela: «mantener el mundo de la vida». Así las cosas, en este devenir de la imaginación poética, donde la mágica herencia de Cervantes parece perderse, y con ello también la riqueza interna humana, a la Maga no le queda más que llamarse Auxilio.¹³⁷ Y ese nombre quizá sería ahora nuestro *amuleto*.

¹³⁶ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México: Tusquets, 1989, p. 227. La cita completa dice así: *Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo.*

¹³⁷ Con este nombre aludo a Auxilio Lacouture, personaje principal de la novela *Amuleto* de Roberto Bolaño, en quien encuentro una relación con el personaje la Maga, de Cortázar, dada su forma peculiar de concebir y andar por el mundo. Sin embargo, el contexto donde se mueven cada uno de estos personajes determinará en buena medida ciertos matices, como podrá observarse más adelante.

La esperanza está en otra parte o el *carpetazo histórico* a la imaginación poética en el contexto posmoderno

Se ha insistido en que las condiciones derivadas de la cultura posmoderna, específicamente relacionadas con el surgimiento y consolidación de la Industria cultural y el Mercado, implican una reducción considerable de la imaginación creadora, en tanto el modo de producción de la realidad experimenta también un cambio fundamental, a partir del cual se pone en crisis, por un lado, la facultad de sujeto y, por otro, la del sistema de relatos que constituye la sociedad, tal como la define Piglia.¹³⁸ Asimismo, con apoyo en ciertas obras literarias, afirmé que en el contexto donde la imaginación poética o especulativa corre el riesgo de verse reducida a mero ejercicio de verosimilitud, a costa de su vocación ambigua, fantástica, mágica o enigmática, a la Maga (de Cortázar) no le queda más que llamarse Auxilio (con Bolaño).

Me parece que desde esta perspectiva de análisis y de lectura se puede explicar la definición de Enrique Vila-Matas sobre *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: «un carpetazo histórico genial a *Rayuela* de Cortázar». ¹³⁹ Dado que se cierra un mundo con sus utopías y esperanzas, al tiempo que se abre otro con utopías (o distopías) y esperanzas propias. A este giro crucial Bolaño le llamará «Parto de la historia», describiéndolo como «una historia de terror» y «un crimen atroz».

Así las cosas, cabe observar detrás de la búsqueda que emprenden los jóvenes protagonistas de *Los detectives salvajes*, cuyo objetivo consiste en encontrar a la poeta Cesárea Tinajero, la afanosa búsqueda de la imaginación poética extraviada en el mundo posmoderno degradado (en el mundo después de Cortázar y la Maga), donde la

¹³⁸ Cfr. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 25-38.

¹³⁹ Enrique Vila-Matas, contraportada de la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, Barcelona: Anagrama, 1998.

afirmación de Vila-Matas bien podría entenderse en el sentido de que la imaginación vital y creadora, presente en *Rayuela* con la Maga, ha caído en desuso bajo los dictados de la Industria cultural y los «cánones» del mercado, al grado de que, con Bolaño, yace encarpeta en un archivo muerto. Aun así, «los detectives salvajes», jóvenes poetas perdidos entre las calles más sombrías de la Ciudad de México, no se dan por vencidos y salen tras lo que queda de la imaginación creadora, como si de ello pendieran sus vidas. Hallar la imaginación poética representaría así una tarea de vida o muerte acorde con lo que está en juego en esa que es una encrucijada para toda una generación.

No obstante las intenciones, el desenlace resultará trágico, casi como un diagnóstico de fase terminal, pues, si bien los jóvenes poetas dan con el paradero de la poeta, la encuentran sin vida en medio del desierto de la insignificancia, del «oasis de horror» que implica un contexto carcomido o degradado.

Me parece que es en las páginas de *Amuleto* donde Bolaño logrará plasmar con mayor dramatismo este tema central de *Los detectives salvajes*, pues en ellas el dilema generacional: vida o muerte, imaginación creadora o vacío existencial –como también retomaré más adelante– se dará con mayor agudeza entre los poetas que Auxilio (quien se asume como «la madre de los poetas») considera como «pobres angelitos míos», y aquellos que les siguen, tras el «Parto de la historia», a quienes llama paradójicamente «pobres pajaritos huérfanos».

Interesante será no pasar por alto el indeclinable espíritu de resistencia del autor, puesto de manifiesto en las líneas finales de esta novela, donde Auxilio observa a la distancia a un grupo de jóvenes cantando hacia el abismo; líneas donde el narrador

sostiene como estandarte a todo lo alto por aquellos cuyo destino será el abismo («los pajaritos huérfanos»): «Ese canto es nuestro amuleto».¹⁴⁰

Ahora bien, no obstante el fracaso reiterado por recuperar la imaginación poética en un mundo humano degradado, incluso en el abismo o en el vacío, cabe detenerse y preguntarse, como hace Bolaño al final de *Los detectives salvajes* (1998): qué hay detrás de la ventana. Qué hay más allá de Cortázar y *Rayuela*; de la Maga y Auxilio. Tanto como preguntarse, si hay acaso algunas formas de esperanza del otro lado de la ventana o en otra parte.

Dicho lo anterior, en las siguientes líneas pretendo exponer, a la luz del devenir de la imaginación poética en el contexto posmoderno, algunas formas o representaciones de la esperanza propuestas por distintos autores, cuyos enfoques diversos abren una gama de posibilidades a partir de la actual situación existencial humana. En primer lugar atenderé la de Zygmunt Bauman, llamado por Leonidas Donskis «sociólogo de la imaginación»;¹⁴¹ propuesta (de alguna manera representada en Kafka y en Kundera) donde Bauman rastrea en el pasado un tipo de esperanza, si bien de base antigua y posiblemente olvidada, a la que quizá sería necesario devolver su vigencia, en tanto le estarían apremiando al individuo aquellas facultades perdidas o degradadas en el camino rumbo al «progreso». Seguidamente abordaré la esperanza desde el pensamiento de Gilles Lipovetsky, quien, según mi parecer, encuentra interlocutor en el novelista mexicano J. M. Servín, en vista de que ambos manejan la idea del «vaciamiento» como estrategia para una forma de vida limitada a la mera supervivencia. Finalmente trabajaré con la relación Piglia-Dick, quienes observan en la tecnología, específicamente en las máquinas, una suerte de

¹⁴⁰ Roberto Bolaño, *Amuleto*, México: Debolsillo, 2017, p. 129.

¹⁴¹ Zygmunt Bauman, Leonidas Donski, *Ceguera moral*, España: Paidós, 2015, p. 9.

esperanza o de «inteligencia nueva»,¹⁴² en lo que se refiere a la recuperación de ciertas facultades humanas, como la imaginación creadora, si es que las máquinas pudieran soñar o fuesen capaces de inventar relatos.

Retrotopía o el devenir Karenin

Walter Benjamin pudo advertir desde los años 40 del siglo pasado lo que sería la crisis de la sociedad moderna, crisis derivada en buena medida de las consecuencias del tiempo lineal y su afán de progreso en la existencia humana, como sugiere su interpretación del cuadro *Angelus Novus* (al que Benjamin llama «El Ángel de la Historia») del pintor Paul Klee:

El rostro del Ángel de la Historia está vuelto hacia el *pasado*. Donde nosotros percibimos una cadena de hechos, él ve una catástrofe única que no cesa de amontonar escombros que aquella va arrojando a sus pies. Al ángel le gustaría quedarse, despertar a los muertos y recomponer lo que ha quedado reducido a pedazos. Pero una tempestad sopla desde el paraíso y esta se ha enredado con tal fuerza en sus alas que el ángel ya no puede plegarlas. Ese vendaval lo empuja de manera irresistible hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras el montón de ruinas crece ante él alzándose hacia el cielo. Es el huracán que nosotros llamamos progreso.¹⁴³

La problemática del hombre de lleno en la Historia (entendida como tiempo lineal y progresivo) tiende a intensificarse después de los años 60, cuando el individuo *vaciado*, sin imaginación podría decirse, se muestra incapaz de regresar a sí mismo en «busca de valores auténticos», y entonces (cual Odisea moderna, diría Magris) «...continúa en un viaje rectilíneo sin fin, en una páfida infinitud en la que... se convierte en otro, se

¹⁴² Según detecta Paul Virilio ante las condiciones de degradación del mundo, el hombre y las sociedades contemporáneas. *Cfr. El accidente original*, España: Amorrortu, 2009, Contraportada.

¹⁴³ Walter Benjamin citado por Zygmunt Bauman en *Retrotopía*, Barcelona: Anagrama, 10996, p.11.

convierte continuamente en otro, se convierte verdaderamente en “nadie”». ¹⁴⁴ Ante tal panorama, donde la idea de futuro como progreso, bienestar, plenitud y felicidad queda de alguna manera flotando, cabría preguntarse cuál es la situación de la esperanza, o dónde se encuentra, qué aspecto tiene, cómo podría el individuo, pese a su degradación, acceder a ella.

Zygmunt Bauman parece observar en la interpretación de Benjamin la clave para generar un tipo de esperanza desde las condiciones posmodernas (o de la modernidad líquida como la llama). Quizá por eso inicia su libro *Retrotopía* citando al filósofo alemán. Para Bauman la idea de *utopía*, ligada irremediablemente a un futuro incierto e inexistente, carece de seguridad o garantía alguna, sobre todo cuando las expectativas de alcanzar la felicidad en un *estado futuro ideal* comienzan a desmoronarse en el acontecer posmoderno. Es decir, la esperanza puesta en el futuro (*utopía*), siendo de por sí una especie de quimera o ilusión, entra en crisis luego del tránsito de la sociedad moderna clásica, regulada por el Estado, a la «sociedad de riesgo» ¹⁴⁵ –en términos de Ulrich Beck–, moderada por el Mercado. Pues el cambio de paradigma del Estado al Mercado conlleva, entre otras cosas, la implantación de nuevos valores con base en los intereses del sistema global. Uno de ellos, la *competitividad* en sustitución de la *solidaridad*, me parece en gran parte responsable de la crisis de la *utopía* (o bien, de su devenir *distopía*), ya que se trata de un interés unilateral reductivo de la esperanza colectiva o «la esperanza escrita con mayúsculas» ¹⁴⁶ –diría Agnes Heller– a una mera esperanza individual (generalmente egoísta) sujeta a las condiciones de existencia fundada en la estrategia en

¹⁴⁴ Véase «Del tiempo cíclico al tiempo lineal», capítulo 2.

¹⁴⁵ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, Madrid: Siglo XXI, 2002.

¹⁴⁶ Agnes Heller, «La situación de la esperanza al final del siglo» en *El péndulo de la modernidad*, Barcelona: Península, 2000. Versión en línea, p. 3.

pos de la escueta supervivencia (como el *vaciamiento*) bajo la nueva dominante cultural posmoderna.

En este sentido, si la idea misma de futuro, desgastada y reducida, ya no funciona como garantía de bienestar y plenitud para el hombre posmoderno, éste no tiene más alternativa que vivir el presente, el instante, el ahora, y por tanto despojarse de los «viejos» valores o facultades humanas para entrar en competencia sin compasión frente a los otros. Entonces, probablemente la esperanza haya cambiado de signo y se encuentre ahora en otra parte. Así las cosas, del mismo modo como Benjamin y el «Ángel de la Historia» se vuelven hacia el *pasado*, Bauman parece observar en el retorno al *paraíso*, en esos «mundos ideales ubicados en el pasado perdido/robado/abandonado...»,¹⁴⁷ la posibilidad de una «...rectificación de los defectos de la actual situación humana».¹⁴⁸ Acaso, Bauman le apuesta a la *retrotopía* porque observa una suerte de solidez en los cimientos de las culturas previas, solidez que se va haciendo *líquida*, según el mismo Bauman, en el transcurrir arcaico-moderno-posmoderno.

La esperanza con el rostro vuelto hacia atrás (orientada en cierto modo por la preocupación ante una sociedad desunificada, y por tanto con individuos cada vez más ajenos a sí mismos y a los *otros*) se puede observar también en diversos autores de la literatura universal, como Kafka y Kundera. Con esto en mente, en las siguientes líneas expongo una posible lectura de *El proceso* y *La insoportable levedad del ser*, en relación con la teoría de Bauman acerca de la *retrotopía*.

En *El proceso* (1925) de Kafka, por ejemplo, si bien la *forma exterior* de la novela (siguiendo a Lukács) narra las vicisitudes del señor Joseph K a lo largo del

¹⁴⁷ Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, *op. cit.*, p.14.

¹⁴⁸ *Ibid*, contraportada.

proceso legal al que se le somete sin decir explícitamente de qué se le acusa o de qué es culpable, la *forma interior*, en cambio, parece abrir el campo interpretativo, el símbolo de algo que se encuentra más allá del texto explícito en las páginas, a partir de la ambigüedad, la ironía y la incertidumbre presentes a lo largo de la historia. En este sentido, salta a la vista el nombre ordinario y la carencia de apellido del protagonista, pues el señor K bien puede pasar por un «don nadie» cuando en realidad podría tratarse de un «don todos». Es decir, K podría ser cualquiera o todos al mismo tiempo, si acaso existe un denominador común que identifique o conecte a los unos con los otros, convirtiendo el juicio o proceso contra el señor K en un hecho cuya dimensión rebasa su individualidad y ficción, en tanto apuntaría a una culpa generalizada y real. Esto es, la culpa de K no sólo sería suya, sino de todos, del género humano todo.

La hipótesis así planteada cobra fuerza cuando Kafka parece dar una clave desde el principio de su novela, al iniciarla en una fecha específica: el cumpleaños de K. Interesante, porque ese mismo día comienza su proceso, como si Kafka estuviera diciendo que el protagonista carga con la culpa desde el instante en que nace. Asimismo, dicha clave parece entramarse con otra: el aparente sinsentido que envuelve el proceso de principio a fin, pese a los esfuerzos de K por esclarecer o darle sentido a su entorno a partir de razonamientos coherentes, lógicos, verosímiles. Si se apela al mito de Adán y Eva, donde son despojados de su condición indistinta con el Todo (o lo sagrado) y expulsados del paraíso *condenados* a ser humanos por comer del árbol del conocimiento, se podría afirmar que la condición humana nace de ese querer o de esa voluntad (de saberlo todo y poderlo todo), del pecado (o de la culpa) de pretender indagar y manejar la

«Totalidad secreta de la vida». Tanto como profanar lo divino o lo sagrado. Al grado de hundir la mano en lo genital de lo terrestre, diría el poeta Pablo Neruda.¹⁴⁹

Cabría entonces una lectura donde lo que está sometido a proceso es la condición humana misma (en su vertiente racional), en tanto supone tomar distancia del *Absoluto* o de la *Totalidad* en el afán humano de darle sentido (por medio de la razón) al «sinsentido» irracional del mundo o del universo. Así las cosas, Joseph K no encontrará solución a su caso sino hasta el final de la novela, cuando, de alguna manera consciente de la culpa que le genera querer saberlo todo y en realidad no saber nada, opta por «Morir como *perro*». Frase que, si bien puede entenderse en el sentido de que el protagonista muere «rebajado» a la condición animal, puede ser interpretada también en sentido contrario, considerando que el animal forma parte del *Absoluto*. Entonces, la decisión de K consistiría en morir con la dignidad de un animal irracional, mediante el uso de su imaginación, antes que morir cargando la culpa de ser humano. Esto es, una criatura consciente y racional separada del Todo.

En esta perspectiva de análisis, *La insoportable levedad del ser* (1984) puede admitir una lectura similar, pues Kundera inicia su obra con una alusión a la cultura primitiva, donde el mito del eterno retorno sostiene «...que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano».¹⁵⁰ Luego el autor termina su novela de forma circular, regresando al *mito del eterno retorno*, cuyo símbolo se puede encontrar (en tanto los animales no están sujetos al tiempo humano, lineal y progresivo) en Karenin, el perro de los protagonistas. El título del último apartado de la novela, «La sonrisa de *Karenin*», parecería concentrar

¹⁴⁹ Cfr. Pablo Neruda, «Alturas de Macchu Picchu». Versión en línea.

¹⁵⁰ Véase nota 13.

así la exaltación de la condición animal respecto de la humana (como en Kafka), pues, a diferencia de los protagonistas humanos, quienes intentan en todo momento encontrar la felicidad sin hallarla finalmente, Karenin, a pesar de llevar una vida aparentemente rutinaria, dentro del tiempo cíclico, aun en su lecho de muerte parece tener acceso a la felicidad. Escribe Kundera: «Si Karenin hubiera sido un hombre y no un perro, seguro hace tiempo ya que le hubiera dicho a Teresa: "haz el favor, estoy aburrido de llevar todos los días el panecillo en la boca. ¿No puedes inventar algo nuevo?"». Y sigue Kundera: «En esta frase está encerrada toda la condena que pesa sobre el hombre. El tiempo humano no da vueltas en redondo, sino que sigue una trayectoria recta. Ese es el motivo por el cual el hombre no puede ser feliz, porque la felicidad es el deseo de repetir».¹⁵¹

A partir de lo anterior, la relación de Kafka y Kundera con la *retrotopía* propuesta por Bauman (y de alguna manera también por Benjamin) tendría su fundamento en la teoría de Bataille acerca de la animalidad. Recordemos que Bataille plantea una distinción entre la animalidad y la humanidad, desde la cual exalta la primera sobre la segunda, argumentado que el animal se encuentra en el mundo «como el agua en el agua», en una relación de continuidad indistinta con su entorno; mientras el humano, al formar un mundo aparte (el de los instrumentos o la civilización), rompe con dicha continuidad. A su vez, Bataille reafirma que el hombre arcaico es quien, aun desde la condición humana, está más cerca de la «animalidad», en tanto posee una visión del mundo predominantemente irracional, ambigua, mágica, imaginativa.¹⁵² Dado este enfoque,

¹⁵¹ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México: Tusquets, 2013, pp. 304-305.

¹⁵² Resulta pertinente traer a la memoria los *esquemas imaginativos* que constituyen el mundo arcaico, toda vez que son un mecanismo de defensa creado a partir de la subjetividad del hombre contra aquello que lo rebasa en fuerza y por tanto le atemoriza. De modo que, si la imaginación puede brindar una suerte de

el devenir Karenin sería una suerte de regreso al estado más primitivo del ser humano, desde luego no en el sentido peyorativo del término sino como retorno a los orígenes. En otras palabras, la *retrotopía* en Kafka y Kundera radicaría en despojarse de los atributos humanos racionales (al estilo de Ulrich en *El hombre sin atributos* de Musil) cuya implicación sea quizá el distanciamiento del hombre con el mundo, y la recuperación de aquellos (aparentemente presentes en la cosmovisión arcaica) con los que se pueda estar en armonía con el Todo.

El devenir sonámbulo o la estrategia del vacío

Mencionaba al principio de este capítulo que la *muerte* o *aniquilación* del sujeto se desarrolla, en gran parte, ligada a ciertos momentos en el transcurrir histórico de la vida humana. Se recordará que partí de la transición del hombre arcaico –cuya capacidad imaginativa funge como dominante entre otras que lo constituyen– al hombre moderno, que se caracteriza por el uso (en buena medida unilateral) de su capacidad racional, en aras de la consolidación del *saber* científico-tecnológico inclinado a lo empírico-verosímil y a la transformación de la naturaleza con fines utilitarios. En segunda instancia, vislumbré la sustitución (casi por completo) de este individuo moderno intelectualizado por el espectador u *homo videns* (en términos de Sartori), el cual emerge ante la pérdida de la realidad como proceso generado por el sujeto a raíz de su producción y reproducción técnica en el contexto posmoderno. De tal manera, el camino rumbo a la

refugio, como expresa Adorno aludiendo al arte, su recuperación parece más necesaria en un contexto donde no sólo los fenómenos naturales, como en gran parte de la cultura arcaica, suponen un riesgo considerable para el hombre, sino también las condiciones existenciales que él mismo ha creado para sí en la civilización. No obstante, dicha recuperación resulta tarea difícil, si se toma en cuenta que la subjetividad del individuo ha experimentado un proceso de degradación en la posmodernidad.

desaparición del sujeto puede representarse así: sujeto imaginativo > sujeto racional > espectador.

Con base en lo anterior, la mirada crítica de Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (1983), a diferencia de la óptica de Bauman en *Retrotopía*, parece presentar matices más desesperanzadores en cuanto al desarrollo de la existencia humana posmoderna se refiere, pues observa lo que podría considerarse un estadio o fase siguiente (acaso irreversible) en el trayecto hacia la *aniquilación del sujeto*: la aparición del «hombre cool». Que sería equivalente a la aparición del espectador. De acuerdo con Lipovetsky, este nuevo tipo de hombre (o de existencia) responde al proceso de configuración del mundo posmoderno ya desde los años 80, proceso que muestra cómo, por un lado, «...todos los grandes valores y finalidades que organizaron las épocas pasadas se encuentran progresivamente vaciados de sustancia...»,¹⁵³ y por otro, que «...las instituciones se reproducen y desarrollan, pero por inercia, en el vacío, sin adherencia ni sentido».¹⁵⁴ Para el filósofo francés el contexto posmoderno, y por ende el «hombre cool», sería resultado de una serie de pérdidas paulatinas ocurridas en las distintas esferas de la vida humana, sobre todo en la social, a causa del *relajamiento* de la sociedad y de los individuos.¹⁵⁵

Desde esta perspectiva aparentemente radical, Lipovetsky parece advertir una sociedad que se cae a pedazos, cuando menos por cuatro cuestiones esenciales: 1) la *pérdida* de la realidad como conjunto de interpretaciones a cargo de los sujetos; entendida también como degradación del *lazo social* (constituido por los distintos tipos de saberes) frente al *lazo mediatizado* (fabricado por un agente externo a partir de

¹⁵³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 35.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁵ Cfr. Gilles Lipovetsky, «La indiferencia pura» y «Narciso o la estrategia del vacío» en *La era del vacío*, *op. cit.*, pp. 34-77.

imágenes); 2) la *muerte del sujeto* como consecuencia directa de la pérdida anterior, en tanto la imaginación y la voluntad del individuo para generar la realidad declinan frente a su *espectacularización* (o producción técnica), dando como resultado la emergencia del «hombre cool»; 3) el desencanto de la utopía –de la esperanza puesta en la idea de futuro como progreso, plenitud y felicidad– debido tanto al *fracaso* de las instituciones modernas en la tarea de generar condiciones para el desarrollo del hombre en todas sus potencialidades (sobre todo cuando son cooptadas por los intereses del sistema global), como también por la incapacidad del «hombre cool» para imaginar un futuro prometedor; y 4) el paso de la Esperanza colectiva, dada su complicación en los hechos, a la esperanza reducida y limitada al proyecto personal. Así las cosas, la «sociedad» posmoderna llega al final del vacío (inserción en el «desierto apático»,¹⁵⁶ el «ocaso de los afectos», el ensimismamiento o la soledad existencial) cuando se le va de las manos el proceso de producción de la realidad, cuando pierde al sujeto, cuando el futuro se niega también en el *ahora*, y cuando la Esperanza colectiva se diluye en el fracaso.

En este sentido puede ser leída la novela *Al final del vacío*¹⁵⁷ de J. M. Servín. Mas, no sólo en relación con la teoría de Lipovetsky, también en función del devenir de la imaginación poética, pues presenta una ciudad enferma, degradada por todos los males que la aquejan, a la vez que expone individuos igualmente deteriorados, en medio de esta ciudad al borde del abismo o del colapso donde no se vislumbra una salida. Dice Servín:

En el aire parece flotar un virus de furia que incita a sanguinarios enfrentamientos callejeros. Homicidios, suicidios y toda clase de delitos aumentan tanto como las epidemias virales. La ciudad resiste la contaminación, las inundaciones y los incendios en los bosques cercanos. No es difícil conseguir un arma de fuego a bajo precio. Creo

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁷ J. M. Servín, *Al final del vacío*, México: Almadía, 2015.

que no es mala idea. Si un hombre desea matar a otro, que lo haga. Si eso alimenta la venganza, que siga hasta que todas las rencillas queden saldadas. Quizá no quede nadie vivo. Quizá sí, pero tendríamos una ciudad sobreviviendo en el rencor.¹⁵⁸

El esquema planteado por Servín funcionaría como una especie de ajuste de cuentas entre el hombre moderno y la vida misma, toda vez que la urbe (escenario por excelencia de la modernidad y del individuo formado con base en la razón, las ciencias y las tecnologías) parece no poder dar más de sí misma o haber llegado a su límite, lo cual, lejos de favorecer a los ciudadanos, los arrastra hacia sus propias limitaciones.

El contexto donde se mueven los personajes de Servín, en otras palabras, es un campo donde los valores e ideales que constituyen la modernidad clásica (como el hombre en función de sujeto –racional– capaz de *saber* y pensar por sí mismo, o la continuidad histórica donde el futuro promete mejoría, o la solidaridad como uno de los ejes centrales para avanzar en sociedad) carecen de validez y de eficacia en términos de supervivencia; tampoco emocionan a nadie, en tanto han dejado de significar o representar el camino por el cual el individuo supuestamente debía optar. De tal modo, el protagonista de la novela de Servín se mueve en los bordes del abismo buscando algo a lo cual asirse, una esperanza individual que le dé sentido a su existencia. Por ello, encontrar a Ingrid (símbolo de su esperanza) se vuelve urgente para el protagonista, en tanto estaría representando el hallazgo de un sentido que bien podría liberarlo del «vivir por vivir»; el hallazgo del sentido de una relación más allá de una vida en el *ahora*; más allá de una «relación pura», o sea: sin compromiso.¹⁵⁹ No obstante, el grado de decadencia de la ciudad descrita por el autor no genera las condiciones para el encuentro esperado, y en su

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁹ Cfr. Zigmunt Bauman, Leonidas Donski, *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*, España: Paidós, 2015, pp. 179-190.

lugar presenta una esperanza moribunda, en fase terminal, sin posibilidades de recuperación. Lo cual queda de manifiesto en una Ingrid a quien, por un lado, el personaje principal desconoce, dado que no compagina con su recuerdo; y por otro, muere finalmente a causa de una sobredosis.

Desde una perspectiva tan radical como desesperanzadora, la ciudad y los individuos de *Al final del vacío*, «...catástrofes ambulantes que *flotan en el vacío* de la incapacidad de futuro»,¹⁶⁰ dan la sensación de estar insertos en una era *postapocalíptica*, o sea: en los residuos de un mundo humano destruido, donde la «posibilidad de reconstrucción o de una nueva utopía es casi nula»¹⁶¹ y sólo resta sobrevivir. En este sentido, la búsqueda de Ingrid por parte del personaje novelesco parece ir más allá incluso de la esperanza individual o de la «esperanza con minúsculas» –de acuerdo con la tesis de Agnes Heller–, toda vez que podría representar una salida *poética* desde un mundo extremadamente *apoético*, en tanto el protagonista resiste mientras imagina a Ingrid. Así las cosas, la muerte de Ingrid bien podría funcionar como «un recordatorio de que el mundo ya terminó y... [que] la realidad... es postapocalíptica... un escenario en donde las cosas siempre pueden empeorar».¹⁶²

Dadas estas condiciones, cabe preguntarse dónde radicaría el sentido de la existencia en la obra de Servín. Quizá, como en Lipovetsky, en tanto la sociedad parece haber llegado a su fin, consistiría en sobrevivir el mayor tiempo posible dentro de la brevedad de una vida en el ahora. Así, de manera congruente con el enfoque *postapocalíptico*, la reconstrucción de la urbe no sería prioridad como sí el adaptarse a las

¹⁶⁰ Miguel Ángel Morales, *Postapocalipsis mexicanos del Siglo XXI: representaciones de la catástrofe en David Miklos, J.M. Servín y Héctor Toledano*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. Digital, p. 121.

¹⁶¹ *Ídem*.

¹⁶² *Ídem*.

nuevas condiciones (o «instalarse en la trampa en que se ha convertido el mundo», como afirma Kundera) para garantizar no un futuro prometedor, sino la supervivencia en el aquí y el ahora. Las implicaciones de una existencia basada meramente en la conservación acaso las anuncia el propio Servín en el título de su novela, donde la categoría «vacío», como en Lipovetsky, representa «la estrategia mediante la cual el sobreviviente podrá anteponerse a lo trágico del mundo»,¹⁶³ a costa de sus afectos.

Al principio de la novela el protagonista, quien carece de nombre, como de algún modo K en *El proceso*, afirma: «En esta ciudad todos cargamos con un *crimen*»;¹⁶⁴ sin embargo, dicho crimen en ningún momento es revelado de manera explícita, aunque puede inferirse. De acuerdo con la línea de reflexión aquí planteada, una posible interpretación del crimen sería justamente el *vaciamiento* mediante el cual el hombre se adapta para sobrevivir olvidándose de quién es él. Dicho de otra forma: en la medida que el individuo opta por aligerar su existencia eliminando «partes» (como la imaginación y la empatía), en las cuales supuestamente radicaría su condición o esencia humana, se va haciendo ajeno a sí mismo. «El olvido del ser», en suma, constituiría la culpa o el crimen de los personajes de Servín cuyo «castigo» sería justamente devenir *sonámbulos*, toda vez que «la supervivencia no se trata de un milagro o una nueva oportunidad de mejorar... sino de una condena»,¹⁶⁵ como deja ver la novela de Servín en la sentencia: «Mientras puedas, sobrevive. Ése será tu castigo».¹⁶⁶

En suma, tanto en Servín como en Lipovetsky se puede encontrar un evidente desencanto respecto de la sociedad y de los individuos cada vez más cercanos, o incluso

¹⁶³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁶⁴ J.M. Servín, *Al final del vacío*, México: Almadía, 2015, p. 19.

¹⁶⁵ Miguel Ángel Morales, *Postapocalipsis mexicanos del Siglo XXI: representaciones de la catástrofe en David Miklos, J.M. Servín y Héctor Toledano, op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁶ J.M. Servín, *Al final del vacío, op. cit.* p. 279.

ya, en los límites de lo postapocalíptico y lo completamente inhumano, así como también la presencia de una forma de «esperanza» que, en tanto degradada y con rasgos más parecidos a la desesperanza, resulta ser igualmente una estrategia de supervivencia en concordancia con las exigencias de un contexto hostil y decadente. El devenir sonámbulo o la estrategia del vacío, entonces, representaría una vía por la cual el individuo se desentiende de su humanidad en aras de la supervivencia, de acercarse peligrosamente a las características propias de un ser sin *alma* (como los objetos) para hacerle frente a lo trágico del mundo. O bien, morir por dentro a fin de conservar con vida la carcasa de carne que le sirve como soporte, morir un poco para no morir del todo. Quién puede saber si no es ésta, al menos por ahora, la forma más degradada de la esperanza para miles de millones en el planeta.

La máquina: ¿una forma de resistencia frente a la carcasa vacía o *el olvido del ser*?

La Revolución industrial, según Erich Fromm, se caracterizó principalmente por la sustitución de la energía viva, de la fuerza física humana y animal, por la de la máquina; mientras la Revolución tecnológica va todavía más lejos, pues consiste en el remplazo de la *mente*, de la *potencia intelectual del alma humana* –según una de sus acepciones de la Real Academia Española– por la capacidad artificial de los aparatos tecnológicos.¹⁶⁷ A partir de ese hecho, por el cual el hombre podría perder más de lo que gana, Fromm puso en tela de juicio, desde mediados de los años 60 del siglo pasado, si la tecnología efectivamente constituye el camino a seguir para alcanzar la plenitud y la felicidad, o si,

¹⁶⁷ *Cfr.* Erich Fromm, «Dónde estamos ahora y hacia dónde vamos» en *La revolución de la esperanza*, México: Paidós, 1970, pp. 35-36.

por el contrario, desembocará en «...una era en la que el hombre ces[a] de ser humano y se transforma en una máquina sin sentimientos y sin ideas»,¹⁶⁸ por medio de una suerte de transferencia de facultades entre el ser humano y la máquina.

Tomando como base lo anterior, parecería que Erich Fromm como Paul Virilio (recordemos la cita de este último: «No hay adquisición tecnológica sin pérdida a nivel de lo *viviente*») observan en el uso y avance exacerbado de la tecnología el riesgo de perder características propias de lo humano. Virilio plantea que, en determinado momento, las pérdidas serán mayores que las adquisiciones (pues se sustituye materia orgánica por instrumentos cuyo margen de vida se limita a su desecho o sustitución por el lanzamiento de un nuevo aparato), por lo que se hará necesario compensar dichas carencias en virtud de que se habrán vuelto insoportables¹⁶⁹ por la falta de un sentido existencial más allá de la posesión de objetos. Cabría preguntarse entonces, desde la actual situación humana (en tanto parecen cumplidas las predicciones de Fromm y Virilio, así como los hechos observados en Lipovetsky y Servín respecto del *vaciamiento*) si existe aún la posibilidad de compensar las pérdidas —o las reducciones considerables— del hombre posmoderno; y de existir alguna opción, cuestionarse en qué consistiría ésta.

No obstante lo anterior, desde la afirmación del poeta alemán Friedrich Hölderlin, quien sostiene: «...ahí donde está el peligro, también crece lo que salva»,¹⁷⁰ se podría aventurar, por el contrario, si no es en la misma tecnología donde radicaría la posibilidad de recuperar (o compensar) lo venido a menos en el hombre y la sociedad posmoderna. Dado que, desde una perspectiva hasta cierto punto paradójica y esperanzadora, la tecnología podría funcionar como resistencia al *vaciamiento* o *el olvido del ser*, si la

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁹ Cfr. Paul Virilio, *Cibermundo. ¿Una política suicida?*, Santiago de Chile: Dolem, 1955, p. 49.

¹⁷⁰ Friedrich Hölderlin citado por Paul Virilio en *Cibermundo ¿una política suicida?*, *op. cit.* p. 30.

transferencia de facultades entre el ser humano y la máquina conllevara no sólo un acercamiento del hombre a las características de lo inanimado, sino también una humanización de la máquina.

Siguiendo esta línea de reflexión, cabría una lectura de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick y de *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia en ese sentido, toda vez que presentan personajes (por un lado, los androides, y por otro, la máquina de Macedonio) cuya configuración parece inclinarse más hacia lo humano, incluso por encima de los individuos novelescos supuestamente dotados de dicha condición. De conformidad con lo anterior, las siguientes líneas pretenden esbozar, a partir de la perspectiva literaria de ambos escritores, una forma de esperanza de base tecnológica orientada, paradójicamente, a «sostener el mundo de la vida»: el mundo de la imaginación poética degradado en la condición del individuo posmoderno.

Comienzo con la novela de Philip K. Dick, donde el escenario de los hechos narrados da la sensación de presentar características de lo *postapocalíptico* como sucede en la novela de J. M. Servín. En primera instancia, porque la Tierra ha sido prácticamente destruida por «el polvo» o «la contaminación», obligando a los seres humanos a emigrar hacia otros planetas en virtud de la inhabitabilidad del suyo. Y si bien algunos individuos permanecen en la Tierra, la razón no se debe al afán de restaurarla, sino a las restricciones de traslado, pues los individuos cuya genética se considera «imperfecta» o padecen de alguna enfermedad incurable son condenados a sobrevivir el mayor tiempo posible en un contexto que ha llegado a su límite. Y en segunda instancia, porque la causa principal del estado terminal de la Tierra y de sus últimos habitantes se encontraría en la muerte paulatina de lo viviente tanto en el interior del hombre como en su entorno. La muerte

gradual de lo viviente se observa cuando menos en dos cuestiones centrales: 1) la escasez de animales auténticos (orgánicos) en el medio natural dominado por el hombre, al grado de que debe recurrirse a su simulación mediante la construcción de animales eléctricos; y 2) la existencia degradada o vacía de los personajes humanos en comparación con las «ganancias de vivir» de los androides fugitivos, quienes emigran a la Tierra en un intento por resistir ante su propio código de servidumbre hacia los humanos. Así las cosas, la trama de la novela podría concebirse como un constante discurrir entre lo artificial y lo viviente (lo andrógino y lo humano); un discurrir que pone en duda la certeza de un proceso de pérdida irreparable.

Desde las primeras páginas se puede advertir dicho cuestionamiento cuando Rick (el protagonista) e Iran (su esposa) sostienen una conversación bastante peculiar, donde las emociones suscitadas por la charla no emergen de ellos mismos, sino que son generadas y controladas por un artefacto: «el órgano de ánimos Penfield»;¹⁷¹ poniendo de manifiesto en ambos personajes una grave carencia, en términos de sensibilidad, en consonancia con lo que Fredric Jameson llama «ocaso de los afectos» en la sociedad posmoderna. Del mismo modo, la descripción del trabajo de Rick, abocado a la detección de lo andrógino por medio de un «test de empatía», aludiría de alguna manera a que, si la diferencia entre el humano y el androide no radica en lo externo porque a simple vista parecen iguales, probablemente sea en lo subjetivo, como la empatía, donde se hallaría el rasgo distintivo de la condición humana, en tanto el ser artificial carecería de ello. Sin embargo, conforme avanza la historia, ciertas escenas dan la impresión de que los androides presentan una empatía más auténtica entre ellos que la de los propios humanos entre sí. Pues, a diferencia de los seres artificiales, de quienes parece emerger la empatía

¹⁷¹ Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 23.

por sí sola, los hombres recurren necesariamente a otro agente externo –una máquina de empatía– para conectarse a la distancia con los *otros*. La existencia de «la caja empática» supondría entonces la imposibilidad para desarrollar empatía por cuenta propia en los personajes humanos, razón suficiente para buscar en la tecnología la manera de simularla, sin importar que deje de generarse a partir del contacto directo con el *otro*, para convertirse en un constructo prefabricado y distante.

Aunado a lo anterior, la decadencia colectiva también debe su condición al programa del «amigo Buster», cuya transmisión (única y continua) abarca la circulación de contenidos en su totalidad. Ahora bien, puesto que el programa «secuestra» las distintas voces y en su lugar devuelve una única y espectacularizada versión en calidad de entretenimiento, cabría interpretarlo como una alusión a los riesgos de los *mass media*, en tanto el televidente u *homo videns* pierde su facultad de sujeto cuando es despojado de su subjetividad, cuando se enajena o se aleja de sí mismo. En contraste, Philip K. Dick presenta unos androides con muestras de poseer una subjetividad desarrollada y fortalecida, toda vez que éstos deciden liberarse de la servidumbre (acaso mental) y forjarse una nueva alternativa (o esperanza) en la Tierra.

Por las consideraciones anteriores, el escenario propuesto por Dick, como mencioné en las líneas precedentes, parecería ajustarse a lo *postapocalíptico* allí donde los personajes humanos, debido a las condiciones de su entorno, carecen casi por completo de sensibilidad auténtica (salvo aquella suscitada por el anhelo de adquirir un animal vivo), al grado de verse en la necesidad de recurrir a la tecnología para aparentarla. No obstante, cabe o falta precisar si realmente la tecnología funciona en este caso como un detonante para reafirmar la abolición de lo viviente, o si, por el contrario,

desempeñaría un intento de compensar las pérdidas. El desarrollo de la subjetividad en los androides a la par del declive de la facultad sujeto en los humanos permite inferir, por lo pronto, que hay de por medio un proceso dialéctico (o de transferencia de facultades) entre el hombre y los instrumentos tecnológicos, hecho que podría desdibujar la línea divisoria entre uno y otro, pero para bien, en tanto no se estarían perdiendo del todo las facultades «humanas» al ser, en cierto modo, reproducidas y/o resguardadas por las máquinas. En este mismo sentido, «el órgano de ánimos» y «la caja empática», pese a generar artificialmente sentimientos y emociones, representarían un ejemplo de cómo la tecnología puede trabajar en función de mantener con vida aquello que ya no emerge por sí mismo del interior del hombre. Quizá, a la espera de que, en algún momento, el hombre olvidado de sí mismo consiga recordarse en ellas.

En suma, la esperanza en Dick pasa por cuestionarse, en medio del abismo, si acaso los androides sueñan con ovejas eléctricas, tanto como preguntarse si las máquinas son capaces de imaginar o pensar por cuenta propia más allá de su código. De ser esto así, la misma tecnología conformaría un instrumento de doble filo: por un lado, el medio por el cual el hombre se hace ajeno a sí mismo, y por otro, la forma en que el individuo podría recuperar la facultad sujeto.

En mi segunda lectura, a partir de la obra de Piglia, la atmósfera donde se desenvuelven las historias (todas de alguna manera conectadas entre sí), bien podría asimilarse al mismo contexto degradado, pues, como el título de la novela lo indica, la ciudad está ausente. Recordemos aquella definición de Piglia respecto de la sociedad, donde la concibe como «...una trama de relatos, un conjunto de historias y ficciones que circulan entre la gente». Por lo tanto, se puede inferir que la ausencia de la ciudad

encuentra su razón de ser en la pérdida del lazo social constituido por los diversos relatos (o las distintas «jugadas del lenguaje» como dice Lyotard) a cargo de los sujetos. Asimismo, como consecuencia directa de lo anterior, se sobreentiende que hay de por medio una carencia de individuos con facultad de sujeto o de imaginar o inventar versiones propias; y del otro lado, una voz única que inhibe o prohíbe o cancela las demás voces que hacen a la ciudad integrada por sujetos; esta voz única podría ser la de una dictadura política, la del mercado o de los *mass media*.

Así, en el espacio descrito por Piglia permea «el *insomnio* [como] la gran enfermedad de la nación... [pues] la memoria [colectiva e individual, en tanto se ausenta la trama de relatos,] está vacía».¹⁷² Dicho con la trama de otra novela, el augurio en *Cien años de soledad* que condena a la estirpe de los Buendía y a todo Macondo a su destrucción a causa del avance de la enfermedad del insomnio hacia su etapa más grave: el olvido, en *La ciudad ausente* no sólo se habría propagado la epidemia, sino también la han asumido los individuos como estrategia para lidiar con lo trágico de su entorno. Es lo que se puede observar en el personaje la Nena, quien «vive un vacío emocional extremo... [generado en gran parte por el] miedo de vivir».¹⁷³

En medio de la catástrofe que significa carecer de sujetos y de una ciudad fundada en los relatos, dado que *el olvido del ser* o el *vaciamiento* representa una forma de escape, Ricardo Piglia, como Philip K. Dick, le apuesta a la tecnología, a la máquina de Macedonio para «contar con palabras perdidas [las de la imaginación poética] la historia de todos»,¹⁷⁴ o para recobrar la memoria en medio de la enfermedad del olvido. Por consiguiente, en la novela en cuestión, la «muerte» del personaje Elena (cuya imagen

¹⁷² Ricargo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama, 1992, p. 118.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

podría simbolizar los últimos alientos de la imaginación especulativa en un contexto adverso y la búsqueda de su restauración) incita a Macedonio a buscar la manera de preservarla en su memoria, a encontrar una alternativa para no olvidarla. De ese modo, la necesidad de recordar conduce a Macedonio a apelar a la tecnología en un intento desesperado por resistir ante la pérdida. De acuerdo con el texto, este personaje se da a la tarea de inventar una máquina cuyo enfoque inicial es que funcione como traductora de relatos. Lo cual resulta interesante porque es como si Piglia estuviera diciendo que en los relatos (o en la facultad imaginativa para inventarlos) se encuentra la esencia humana (lo viviente) de Elena. Por lo cual, como si de un humano en crecimiento se tratara, el artefacto comienza a presentar una serie de cambios en su sistema, al grado de dar la sensación de poseer vida propia.

En primera instancia, la máquina de Macedonio (luego de que su creador la llena de historias ajenas) reproduce o repite los relatos almacenados, los cuales empiezan a circular de mano en mano entre la gente. Hasta este momento, si bien hay una ruptura parcial con el discurso hegemónico (o, en este caso, con el relato único), debido a la transmisión de las historias sacadas a la luz por la máquina, el invento todavía se encuentra limitado por la reiteración de contenidos ajenos. Sin embargo, en una etapa posterior, el artefacto comienza a «usar lo que hay... y lo hace volver transformado en otra cosa».¹⁷⁵ Esto es: la máquina, por sí misma, incorpora a su código materiales de la realidad y por medio de un proceso creativo los regresa convertidos en una versión auténtica (o sea, irrepetible). El desarrollo de la máquina parece completarse, en términos de imaginación y voluntad, cuando no conforme con tomar material de la realidad y transformarlo, comienza a hablar de sí misma. En este punto, la invención de Macedonio,

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 42.

en tanto demuestra la capacidad de darle la vuelta a su propia condición mecánica, parece haber desarrollado la facultad de sujeto, abriendo la posibilidad de restituir la ciudad, la trama de relatos que la constituyen, que es tanto como decir: recuperar la totalidad secreta de la vida social.

De acuerdo con lo anterior, la condición *viviente* de la máquina representa un foco de riesgo, o mejor: un desafío para el discurso unilateral del poder (llámese gobierno, Mercado o Industria cultural), el cual, previo a la invención de Macedonio, «tiene todo controlado y ha fundado el Estado mental... la realidad imaginaria»,¹⁷⁶ haciendo que todos «piensen» e «imaginen» una «verdad» prefabricada o producida técnicamente. Desactivar la máquina de contar relatos y colocarla en un museo en calidad de fósil parece la única alternativa para mantener el control de la sociedad, pues equivaldría a encriptar la imaginación creadora o ponerla nuevamente en desuso. No obstante, si bien la escena puede traer a la memoria la reflexión de Daniel Bell en torno de la fosilización de la vanguardia (símbolo del fracaso por restituir la imaginación especulativa luego de los años 70), en *La ciudad ausente* la invención de Macedonio continúa creando y transmitiendo relatos incluso dentro del museo. Probablemente la tenacidad de la máquina representa el espíritu de resistencia del propio Piglia, para quien revivir la imaginación poética significaría, por un lado, darle *vida* (o memoria) a los individuos *vaciados*, alejados de sí mismos (como se insinúa con el personaje la Nena, quien «vuelve a vivir gracias a los relatos de su padre»¹⁷⁷); y por otro, restablecer la ciudad en la medida que regresan los sujetos contadores de historias propias.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

En *La ciudad ausente*, en suma, tenemos una concepción de la ficción (o del relato) como portadora de *vida*, de memoria. La máquina de Macedonio, cuyo núcleo radica en la parte humana de Elena en una suerte de fusión entre uno y otro, constituye así la imagen de la esperanza propuesta por Piglia, la cual sostendría que, si las máquinas fueran capaces de hacer lo que el individuo dejó de lado, olvidó o perdió en el camino (imaginar poéticamente, en este caso), el hombre tendría aún la posibilidad de recordar quién es por medio de ellas. Así, la máquina de contar historias equivaldría a darle respiración artificial a las sociedades y a los individuos en estado comatoso, es decir: sin conciencia, sensibilidad, ni movilidad voluntaria.

Ahora bien, tras una lectura ciertamente aventurada, Elena o la máquina de Macedonio acaso podría considerarse una continuación del personaje Auxilio (quien de por sí sería una continuación de la Maga de Cortázar). Pues, en *Amuleto* de Bolaño, luego de que los «pobres pajaritos huérfanos» caen en el abismo, parecen arrastrar consigo el *canto* (símbolo de lo poético); no obstante, si bien la imaginación creadora queda suspendida en el aire, permanece viva, dejando abierta la posibilidad de que alguien pueda recuperarla. Así también, cuando Elena, en *La ciudad ausente*, parece «...haber muerto y [sin embargo] alguien... [incorpora] su cerebro (...su alma) a una máquina»,¹⁷⁸ el propósito de preservar lo viviente de Elena al transferir su facultad imaginativa a un artefacto, constituiría el intento por reincorporar a la existencia humana el canto que había quedado flotando en el vacío (con Bolaño), esta vez mediante su distribución en pequeñas dosis (los relatos) elaboradas y transmitidas no ya por los poetas, sino por la tecnología. ¿Será que la máquina de Macedonio responde a la voz de auxilio que se observa en Bolaño?

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

Por lo anterior, el final de *La ciudad ausente*¹⁷⁹ señalaría que, incluso en el contexto más desfavorable (en medio de la ciudad ausente o suspendida por encima del abismo), la imaginación creadora mantendrá un continuo afán de resistencia aun desde las formas más inesperadas. Su restauración, acaso, dependerá de recordar, de «volver a pasar por el corazón»,¹⁸⁰ la facultad de ver en lo inmediato el símbolo de algo todavía por revelarse. Esto es: recuperar la capacidad de leer o generar el mundo (como expresa Cortázar), o recobrar al sujeto capaz de imaginar historias.

En resumidas cuentas, Dick y Piglia comparten con Servín y Lipovetsky la perspectiva de una sociedad y un individuo en crisis. Crisis generada en gran parte por la *muerte* de la imaginación poética en un contexto donde el mirar, el quedarse con «la primera vista», prevalece por encima del ver, del abrir la mente o el horizonte a «la segunda atención», como llama Carlos Castaneda al estado de conciencia por el cual el hombre pone en tela de juicio la idea del mundo y de sí mismo en su inmediatez.¹⁸¹ No obstante, ahí donde Servín y Lipovetsky observan un caos irremediable y un vacío estratégico, Dick y Piglia conciben la posibilidad de un mundo alterno forjado por la tecnología en favor de «sostener el mundo de la vida» o de la imaginación creadora. Quién sabe si dotar a la tecnología de un elemento de sabiduría que proviene de la cosmovisión arcaica (esto es: poner a la tecnología a imaginar y contar relatos, en vez de desempeñar tareas ordinarias con eficacia) constituiría la «inteligencia nueva» que reclama Paul Virilio. Según este autor, la catástrofe o el accidente original está incluido

¹⁷⁹ Donde podemos observar que Elena o la máquina de Macedonio se asume como la *encarnación* de lo poético cuando dice: «soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto... me arrastro a veces, pero voy a seguir...» (p. 168).

¹⁸⁰ Según el sentido etimológico, la palabra *recordar* proviene del prefijo */re/*: volver, más */cor*, cordis: corazón.

¹⁸¹ *Cfr.* Carlos Castaneda, «Los brujos de la antigüedad» en *El arte de ensoñar*, México: Booket, 2017, p. 28.

en el avance de las tecnologías, en tanto en la *sustancia* (o el cuerpo) de todo aparato tecnológico alberga un accidente en potencia. Por ello el progreso de la catástrofe contemporánea exige, según Virilio, un tipo de inteligencia alterno para salir del callejón sin salida al que llevan las tecnociencias.¹⁸² En este sentido, si la invención de la tecnología es la invención del accidente, lo que uno puede observar en Dick y Piglia sería, de algún modo, una ética, una moral: revertir esa condición de lo tecnológico y apelar a una inteligencia nueva que, por medio de una imaginación, la saque del accidente. Y con esto, ayudar a su vez al individuo a salir de la trampa en la que se convirtió el mundo.

¹⁸² Cfr. Paul Virilio, *El accidente original*, España: Amorrortu, 2009, pp. 13-43.

CAPÍTULO 4

La fenomenología de la imaginación en los cuentos «Zili, el unicornio» y «Telésforo, el teléfono desocupado»¹⁸³ de Luis Arturo Ramos

El presente y último capítulo se enfoca en la lectura y análisis de los dos cuentos mencionados del escritor mexicano Luis Arturo Ramos, con base en el devenir fenomenológico (y dialéctico) de la imaginación poética en los contextos arcaico, moderno y posmoderno. Acontecer que se pudo observar con detalle en el desarrollo de los capítulos anteriores. Desde luego queda claro que a lo largo de este trabajo he apelado a ciertas obras literarias cuyas temáticas, historias, escenarios y personajes contribuyeron a enriquecer una interpretación congruente con los planteamientos teóricos abordados; sin embargo, dado que en cada una de estas obras se advirtió el reflejo de un momento específico en el proceso de la imaginación creadora, la importancia de resaltar la obra de Ramos radicaría, por el contrario, en la visión que deja ver su narrativa a partir de sus personajes y símbolos, abarcando, en un sentido de totalidad y continuidad entre un cuento y otro, el espectro de la imaginación poética de principio a fin, desde lo arcaico hasta nuestro tiempo posmoderno.

Con otras palabras, la carga simbólica en los cuentos de Ramos tiene un efecto de convergencia entre las diversas teorías tratadas, justificando así el gran marco teórico construido en los capítulos precedentes; marco teórico sin el cual, considero, quedaría hasta cierto punto incompleta mi interpretación de los cuentos en función del devenir de la imaginación poética a lo largo del proceso histórico y civilizatorio, tal como propongo a continuación. Por lo pronto es menester precisar que, en tanto concebí ambas lecturas

¹⁸³ El cuento «Zili, el unicornio» aparece por primera vez en 1980. Posteriormente, en 1986, la editorial Amaquemecan crea *Cuentario*, donde recopila este cuento junto a «Telésforo, el teléfono desocupado». La edición que consulté para esta tesis es la segunda reimpresión que hace Amaquemecan, publicada en 1992.

como manifestaciones totalizadoras de un mismo fenómeno y una misma visión, el análisis de los cuentos seleccionados se realizará, en consecuencia, con un sentido de continuidad, desde una perspectiva donde las dos historias, en vez de ser tratadas de manera aislada, se leen como una sola y misma unidad, apelando a la apertura interpretativa que hace la nota inicial del propio autor: «Zili y Telésforo... habitan el mismo mundo... tú puedes hacer que se conozcan cuando leas sus historias y los coloques en ese enorme y todopoderoso país que es tu imaginación».¹⁸⁴

El primer cuento inicia con una alusión a los «esquemas imaginativos» que configuran el mundo arcaico; el autor procede aquí por medio de Zili, un unicornio que vive en «una pequeña región, nadie sabe dónde exactamente, habitada nada más por unicornios»,¹⁸⁵ por seres fantásticos como él, y en cuya imagen se simboliza la imaginación poética en su estado más «puro», por decirlo de algún modo. Ahora bien, Zili, después de leer un libro y enterarse de que en cierta región jamás se ha visto un unicornio, considera de suma importancia emprender un viaje hacia dicha zona para demostrar que los seres como él sí existen. Zili supone que, en un contexto donde hay escasez de unicornios –lo cual puede entenderse como una carencia de imaginación especulativa o poética–, será sencillo ganar fama o reconocimiento cuando los habitantes se den cuenta de su autenticidad. Sin embargo, como el lugar a donde se dirige resulta ser la ciudad (símbolo por excelencia de la sociedad moderna, en cuya cimiento domina la imaginación instrumental), los resultados serán bastante distintos de lo esperado.

Cuando Zili irrumpe en la ciudad por medio de sus poderes mágicos, su plan, en primera instancia, consiste en buscar un circo para convertirse en la máxima atracción y

¹⁸⁴ Luis Arturo Ramos, *Cuentario*, México: Amaquemecan, 1992, p. 7.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

lograr que mucha gente acuda a verlo. Sin embargo, al llegar con el dueño del lugar para pedir trabajo, Zili se enfrenta a una pregunta por lo demás peculiar. El dueño del circo, quien acababa de despedir a un joven y se ocupaba de contar sus ganancias, le pregunta qué sabe hacer, ante lo cual, un tanto extrañado, Zili responde: «No sé hacer nada. Sólo quiero que me vean».¹⁸⁶ La escena con estos dos personajes representaría el choque entre dos formas contrapuestas de ser o existir en el mundo; el choque entre la imaginación poética (dominante en la cultura arcaica) y la imaginación instrumental (dominante en la sociedad moderna), en tanto la primera tiene una función *vital* en relación con el fortalecimiento del interior del hombre, mientras la segunda cumple con un fin práctico o utilitario en la vida externa, prosaica o cotidiana del individuo. Así, la pregunta del dueño del circo podría traducirse como: para qué eres útil, objetivamente hablando, a lo que la imaginación poética representada por Zili respondería: para nada... para nada práctico.

La misma escena, por otra parte, reflejaría cómo la visión moderna dominante comienza a maquinar espacios para forzar a la imaginación creadora a funcionar de acuerdo con lo utilitario. El circo, en este caso, constituiría un ejemplo de ello, pues toma lo artístico y lo convierte en un espectáculo, un entretenimiento cuyo objetivo, básicamente, consiste en generar dinero para un mundo «...donde todo, absolutamente todo, [parece] tener que comprarse».¹⁸⁷ De ese modo, el espíritu utilitario no sólo puede percibirse en la actitud del dueño del circo al rechazar a Zili por no ver en él un valor que garantice riqueza material, sino también en la mentalidad del propio Zili, quien, luego de entrar en contacto con la ciudad, comienza a albergar la idea de ganar dinero. Lo cual puede interpretarse como una suerte de degradación de la imaginación creadora en la

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

perspectiva moderna, en tanto se pretende otorgar al arte un papel utilitario que no le corresponde, como puede observarse en la idea del arte como mercancía dentro de la concepción dominante en el capitalismo tardío.

En segunda instancia, cuando el unicornio se retira del circo un tanto desconcertado, pero con la esperanza de que «...habría otros que reconocerían su valor»¹⁸⁸ (no utilitario), se ve en la necesidad de modificar su plan inicial y hacer caso de la recomendación del dueño del circo, quien le ha sugerido buscar un zoológico. En medio de esa búsqueda el personaje fantástico se cruza con transeúntes en el camino, pero no son capaces de ver o reconocer a Zili como un unicornio, más bien le ignoran o no le prestan mayor importancia, para sorpresa del protagonista. Ahora bien, cuando Zili logra encontrar un zoológico y acude a la oficina principal para pedir empleo, el director parece mostrar una actitud escéptica en torno de la autenticidad del unicornio; una actitud igual a la que presenta la gente en la calle. De modo que el personaje fantástico nuevamente se enfrenta a una respuesta negativa. Lo peculiar del encuentro entre estos dos personajes, o, mejor dicho, el fondo del asunto radica en la incapacidad de ver más allá de las formas racionales o verosímiles por parte del director, pues limita su propia visión al concentrar la mirada, prioritariamente, en el cuerno de oro de Zili, desacreditando así todo lo demás que hay en él. Dice el director: «Aquí sólo exhibimos cosas auténticas... Y lo único que parece ser auténtico en usted es ese cuerno...».¹⁸⁹

Así las cosas, la problemática soterrada en la escena anterior tendría que ver con la *crisis de percepción* del individuo moderno, para quien, en tanto carece de sentido lógico, la existencia de unicornios no es posible, o mejor, los unicornios no forman parte

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

de su mundo empírico-racional. El director del zoológico, por consiguiente, no sólo configura al hombre inclinado predominantemente a lo práctico, a lo útil, sino también al individuo que, en medio de una cultura estructurada a partir del imperativo de la verosimilitud, queda atrapado en la inmediatez, en «la primera atención»¹⁹⁰ –diría Carlos Castaneda. En este sentido, si en la ciudad nunca se ha visto un unicornio, como afirma el libro de Zili, no se debería a la inexistencia de dichos seres, sino a la reducción de la percepción en el hombre moderno o al uso de la herramienta o «llave equivocada» que le impide abrir esa puerta y acceder a ellos.

Siguiendo con la lectura, a raíz del rechazo que experimenta Zili (o la imaginación poética) por parte de la ciudad racional y sus habitantes, el personaje fantástico, sumido en la tristeza y la decepción, camina por unas callejuelas oscuras preguntándose «...en qué había fallado; por qué nadie lo tomaba en cuenta y hasta se atrevían a dudar de su autenticidad».¹⁹¹ Mientras Zili medita sin percatarse de que alguien le sigue los pasos, las calles estrechas (o limitadas a lo visible) de la ciudad lo conducen paulatinamente a un lugar donde parecen observarse animales vivos en el interior, como si de un zoológico se tratara. Frente a esta nueva oportunidad, Zili, en su afán renovado de encontrar a alguien capaz de reconocer su valor, decide entrar, pese al aspecto deteriorado de su fachada sucia y amarillenta. A su llegada lo recibe un viejecillo al cual no parece importarle mayormente que Zili sea un unicornio, pero sí el hecho de que esté vivo. Bajo engaños y promesas de convertir a Zili en la máxima atracción del lugar, el viejecillo consigue encadenar al unicornio, que, cegado por la supuesta apreciación del anciano y la fama que le prometía, se deja atrapar. No obstante, Zili comienza a sentirse

¹⁹⁰ Carlos Castaneda, «Los brujos de la antigüedad» en *El arte de ensoñar*, México: Booket, 2017, p. 28.

¹⁹¹ Luis Artura Ramos, *Cuentario*, *op. cit.*, p. 18.

incómodo por las ataduras, y más aún cuando percibe la inmovilidad de los animales a su alrededor. En ese momento, Zili comprende que no se trata de un zoológico, sino de una tienda donde los animales cumplen una función decorativa (o utilitaria) al aparentar vida propia; y el encargado de elaborar dicha simulación es el viejo taxidermista, quien está dispuesto a diseccionar lo viviente porque «odia la movilidad y el bullicio».¹⁹² Ante el riesgo de convertirse en mera decoración, el protagonista objeta: «Pero sería más valioso vivo»,¹⁹³ a lo cual, el anciano responde: «¿Estás loco? Nadie hace caso de los fenómenos vivos».¹⁹⁴ Así, frente a la olla hirviente con la cual está dispuesto el anciano a terminar con Zili, al personaje fantástico (o a la imaginación creadora) no le queda más que resistir y pedir auxilio.

La tenacidad de Zili en un contexto desfavorable, desde el circo hasta llegar con el taxidermista, bien podría simbolizar los intentos por recuperar la imaginación poética en un mundo humano degradado. Intentos que vienen desde el romanticismo hasta las vanguardias. Por consiguiente, la narración de Ramos, hasta este momento, pondría de manifiesto el fracaso continuo de reivindicar la facultad imaginativa en el hombre moderno, en tanto realismo y verosimilitud, derivados del saber científico-racional-tecnológico, se han infiltrado paulatinamente, incluso en el arte. El suceso descrito, en consecuencia, mostraría así aquello que Kundera llama, a valor presente, «la desprestigiada herencia de Cervantes»,¹⁹⁵ allí donde Zili, en su búsqueda por reincorporar lo invisible (lo mágico, lo fantástico, lo enigmático...) a la perspectiva moderna fragmentada por lo visible (lo lógico, lo verosímil, lo coherente), equivoca el rumbo y

¹⁹² *Ibid.*, p. 24.

¹⁹³ *Ídem.*

¹⁹⁴ *Ídem.*

¹⁹⁵ Así llama Kundera a uno de sus capítulos en su libro titulado *El arte de la novela*.

termina por comprometer su propia autenticidad (o esencia viva) en manos del taxidermista. Así las cosas, el descuido de Zili, por un lado, trae a la memoria el arte de vanguardia de los años 20 del siglo pasado, cuyo acercamiento a los modelos de pensamiento planteados por el realismo socialista deviene reducción del arte, en la medida que se vuelve un arte comprometido con una causa ideológico-política, o bien, un panfleto al servicio de la *praxis* o transformación objetiva del mundo a costa de su esencia subjetiva, inverosímil, ambigua y mágica. Y por otro, trae a la memoria lo que Huysen llamará «la jugada final» (de la imaginación poética) en los años 60-70, cuya fosilización, representada en el cuento con la disección de lo viviente a manos del taxidermista, se plasma en la mera repetición de contenidos y recursos formales y en la consumación de la Industria cultural y los «cánones» del Mercado como nuevos productores de la realidad.

No obstante el cambio de paradigma —que Roberto Bolaño llama «Parto de la historia» para referirse al paso de la sociedad moderna a la sociedad posmoderna, o bien el tránsito de la ciudad con sujetos a la «ciudad» con espectadores¹⁹⁶ en la escena donde Zili se encuentra aprisionado por el taxidermista cabe efectivamente una relación con la novela *Amuleto* de Bolaño, en lo que se refiere a la situación de la imaginación poética después del fracaso de «la jugada final». Como se ha dicho, el desenlace de la obra de Bolaño relata cómo el personaje Auxilio observa a la distancia a un grupo de jóvenes que van cantando hacia el abismo; sin embargo, cuando los jóvenes caen, el canto (digamos el símbolo de lo poético) queda suspendido (o resistiendo) en el aire, de modo que la posibilidad de poder recuperarlo permanece abierta. En este mismo sentido, la toma de conciencia de Zili respecto de su valor viviente por encima de ganar fama simulando vida

¹⁹⁶ Cfr. Roberto Bolaño, *Amuleto*, México: Debolsillo, 2017, p. 107.

en una suerte de museo, así como la resistencia que pone ante su desaparición aparentemente inevitable en manos del taxidermista, hace compaginar la visión de Ramos con la de Bolaño, en tanto ambos parecerían apuntar a que la imaginación poética, pese a su degradación y movimiento en un contexto adverso, permanece a la espera de su restauración, acaso como una forma de esperanza para el restablecimiento de la sociedad (de la trama de relatos) y de los sujetos.

Diría asimismo que las apuestas iniciales de ambos autores se entrelazan en cuanto a cómo y quién o cuál sería la figura adecuada para intervenir en la recuperación de lo viviente, pues, así como Bolaño apela a los poetas y a quienes intentan serlo para salir cual «detectives salvajes» en busca de lo poético en un mundo extremadamente *apoético* o corroído por el imperativo de la verosimilitud; así también Ramos apela a un poeta a fin de rescatar a la imaginación creadora, representada en Zili, de las manos del taxidermista. Serafín, que tal es el nombre del salvador de Zili, resulta ser quien pudo advertir la autenticidad de Zili y, por ende, la importancia de ayudar al unicornio a salir con vida de aquella situación de riesgo en la cual se encontraba. En este sentido, tanto en Roberto Bolaño como en Luis Arturo Ramos se hace evidente la concepción del poeta como sujeto, como «hombre de imaginación»¹⁹⁷ –de acuerdo con Matei Calinescu– capaz de ver en las formas visibles, racionales u objetivas el símbolo de algo todavía por revelarse. La mirada del poeta, en otras palabras, aparece en ambas lecturas como una perspectiva diferente de la que posee el individuo común moderno y posmoderno, en tanto la visión predominantemente racional del primero lo conduce a conformarse y retratar la realidad inmediata; mientras la condición de espectador que configura al segundo lo lleva a asimilar y asumir pasivamente una realidad producida técnicamente.

¹⁹⁷ Matei Calinescu, *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 2003, p.113.

Volviendo a la lectura de Ramos, después de que Zili logra escapar del viejo taxidermista gracias al poeta, la atmosfera descrita parece favorecer al personaje fantástico, pues Serafín, contrario a todos los demás, reconoce a Zili por lo que es, un auténtico unicornio. Así las cosas, dejando de lado la desconfianza derivada de su contacto con el taxidermista, Zili encuentra en Serafín a alguien de quien asirse. Y del mismo modo, el poeta, cuyo pensamiento estaría ligado a la perspectiva mágica del hombre arcaico, halla en el protagonista un consuelo (o esperanza) en un mundo que ha dejado de creer en las formas y contenidos de la poesía, al grado de tomar por locos a los poetas, en tanto se salen del margen lógico, coherente, verosímil. Dice Serafín: «Nadie, excepto yo, parece creer en los Unicornios... Esto me ha metido en muchos problemas. Pero ahora recorreremos el mundo para probar que los Unicornios existen y que los poetas no estamos locos».¹⁹⁸

Así, con la firmeza y voluntad de abrir la mente de los ciudadanos a otro modo de existencia (otro modo de ser y estar en el mundo), Zili y Serafín emprenden un viaje por los pueblos de aquel país, montando un espectáculo para llamar la atención de todos y así lograr que los individuos se den cuenta de su valor. Sin embargo, desde el principio de su recorrido pocas personas les hacen caso y ninguna de éstas parece tomarlos realmente en serio, sino como una suerte de entretenimiento ambulante, momentáneo e intrascendente para sus vidas cotidianas, por lo cual, los ciudadanos proceden a insultar a la pareja de amigos. Sin embargo, tales desplantes y agresiones, hasta ese punto de la narración, no logran reducir o quebrantar los ánimos (o las esperanzas) que indujeron el viaje, simbólicamente hablando: unificar la esencia mágica, ambigua y fantástica –representada en el unicornio y su amigo poeta– con la condición verosímil, lógica y coherente de los

¹⁹⁸ Luis Artura Ramos, *Cuentario, op. cit.*, p. 27.

individuos en la vida cotidiana. No obstante, pese a los esfuerzos de Zili y Serafín por recuperar la visión Total en el hombre posmoderno, tras visitar algunos lugares «...se [extiende] por todo el país la historia del poeta loco que pretendía hacer pasar por un Unicornio auténtico a un caballejo común y corriente con un cuerno de hojalata pintado de amarillo y pegado en la frente».¹⁹⁹

Dado el rumor en su contra, Zili y Serafín se convierten en charlatanes a la vista de todos, por lo cual, a donde quiera que se dirigen reciben insultos y golpes, e incluso se les prohíbe el acceso a ciertas ciudades. La tenacidad del unicornio y el poeta, pese a su condición cercana al exilio, los lleva a creer que en la capital del país, donde supuestamente habita la gente más «culto», «sabio» y «educado», encontrarían a alguien capacitado para ver en ellos un grado de importancia para la sociedad, y así todo cambiaría. Pero la situación se torna distinta de lo esperado cuando, al llegar a su destino, Zili y Serafín son aprehendidos por la policía y trasladados, entre burlas, con el Juez de la capital. El deterioro emocional en ambos personajes se hace presente durante el trayecto, ya que ninguno logra comprender por qué son tratados tan mal. De ese modo, con las esperanzas prácticamente rotas o agotadas, Zili piensa si acaso no será verdad lo que todos dicen de ellos, es decir, duda, y por un instante el protagonista alberga la idea de que quizá él no existe y Serafín se ha vuelto loco.

El poeta, por el contrario, resiste. Inicialmente se niega a desconocer a Zili como lo que es, un auténtico unicornio, incluso delante del Juez, quien, luego de saber que Serafín es poeta y malabarista, por un lado lo acusa de «hacer malabarismos con las palabras y con la realidad»;²⁰⁰ y por otro, de intentar que Zili pase por un unicornio

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

auténtico, a lo cual, Serafín objeta que ni la poesía está en contra de la realidad ni Zili es un engaño. No obstante la resistencia del poeta, las amenazas del Juez de meterlo en un manicomio si no acepta su farsa generan en Zili la urgencia de regresar a casa para salvar a su amigo. Y así, con la pregunta «Acepta usted que está engañando al pueblo y que los Unicornios sólo existen en los libros y en la imaginación de los poetas tontos como usted»,²⁰¹ el personaje fantástico desaparece. Acto seguido, a Serafín no le queda más remedio que aceptar el supuesto engaño para ser redimido en la sociedad.

Después de la escena del taxidermista, que opera como un quiebre en la realidad moderna que transita a la posmoderna, la historia de Zili y el poeta mostraría, en esta interpretación, la incapacidad del individuo posmoderno de leer o generar el mundo —en términos de Cortázar—, ya que se limita a asimilar y asumir sin cuestionamientos la realidad producida técnicamente, en vez de construirla a partir de su propia subjetividad. La mirada reducida e insuficiente de los espectadores, en consecuencia, les impide creer en las formas mágicas o fantásticas presentes en el unicornio, por lo que sólo pueden concebirlo como un caballo común y corriente que forma parte de un *show* de entretenimiento. De ese modo, dada la carencia de percepción imaginativa, no sólo el personaje fantástico constituye un problema para la visión del individuo posmoderno, sino que, a su vez, la configuración mágica del joven poeta representaría un riesgo en ese mismo sentido. Serafín, quien puede ver en Zili la manifestación de «la Totalidad secreta de la vida», aparece en el cuento como un atentado en contra de la realidad verosímil, pues, en tanto traductor innato de la «verdad última», el poeta es capaz de advertir que *la vida está en otra parte*. Por consiguiente, las burlas y críticas, así como los golpes de los cuales son objeto los protagonistas, denotan la incredulidad o el escepticismo derivado

²⁰¹ Cfr. *Ibid.*, p. 33.

del saber científico-racional-tecnológico, cuya visión del mundo se expande de tal modo que lo ambiguo (llámese mágico, fantástico o irracional) se reduce casi al borde de su desaparición, aun en la esfera artística.

De acuerdo con esta línea de reflexión, la aprehensión de Zili (o de la imaginación poética) aludiría a la pérdida del lazo social constituido por las distintas «jugadas del lenguaje»²⁰² –como expresa Lyotard–, o bien, a la ausencia de la trama de relatos elaborada por las versiones diversas a cargo de los sujetos –de acuerdo con Piglia–, en tanto existe un discurso unilateral que determina todo. El fallo del juicio al cual se enfrenta el poeta, determinado por la rendición de Serafín ante las acusaciones y amenazas del Juez, equivaldría entonces a la absorción de lo poético por parte de la Industria cultural y el Mercado dentro de la nueva dominante cultural en el capitalismo tardío, pese a los intentos por restaurarlo, digamos, a su estado más «puro» (o arcaico). De este modo, al igual que los «detectives salvajes» de Roberto Bolaño fracasan en su búsqueda por encontrar a la poeta Cesárea Tinajero, puesto que la hallan muerta en medio de un «oasis de horror», la historia de Zili y Serafín, con Luis Arturo Ramos, relataría también el fracaso de redimir lo poético en «la sociedad del espectáculo»²⁰³ –en palabras de Debord–, allí donde el poeta es obligado a negar la autenticidad de Zili, en tanto el unicornio regresa a su hogar «convencido de que en aquel ahora lejano país sólo podría vivir en los libros de estampas y en la imaginación de algún poeta desconocido».²⁰⁴ Me pregunto si no estamos aquí en presencia de lo que Bolaño, tras el «Parto de la historia» (el paso moderno a posmoderno) llama «una historia de terror», o la historia de «un crimen atroz».

²⁰² Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 28.

²⁰³ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla: Doble J, 1967.

²⁰⁴ Luis Arturo Ramos, *Cuentario*, *op.cit.*, p. 33.

A simple vista parecería que ambos autores (Ramos y Bolaño) plantean el fin rotundo de la imaginación creadora en manos de la existencia posmoderna. Sin embargo, habría que reflexionar si no se trata, por el contrario, de una derrota parcial o momentánea, en cuyo caso la recuperación de la imaginación poética queda como una posibilidad latente, en tanto necesidad (o amuleto) para la realización del hombre en todas sus potencialidades. El punto es que, aun en los bordes del abismo, en medio del «oasis del horror», con ataduras que atentan contra lo viviente, o ante los imperativos de la inmediatez y de la verosimilitud periodística, la imaginación creadora resiste, sea suspendida en el aire, sea como una ventana abierta, sea tocando la sensibilidad de los poetas desconocidos o incluso desde las formas esperanzadoras de una máquina.

De esta última idea (la máquina como forma de resistencia frente «al olvido del ser» o de la imaginación poética) surge mi versión de Telésforo, un personaje que bien podría entenderse –dada su condición híbrida entre lo mecánico y lo humano, como los androides de Philip K. Dick y la máquina de Macedonio descrita por Ricardo Piglia– como una suerte de continuación de la carga simbólica de Zili; como otro intento por reincorporar lo poético en un contexto donde ahora no sólo la verosimilitud representa un gran obstáculo, sino también el desmesurado avance tecnológico y su papel en «el asesinato de la realidad» (de acuerdo con Jean Baudrillard), «la aniquilación del sujeto y sus afectos» (en palabras de Fredric Jameson) o «el vacío existencial» o ensimismamiento (según Gilles Lipovetsky), así como el debilitamiento de la trama de relatos (en términos de Piglia). En este contexto, Telésforo constituye una forma paradójica de esperanza en torno a la recuperación de la imaginación creadora (lo

viviente que hay en el interior del hombre) desde la misma tecnología, a partir de una especie de transferencia de facultades entre el ser humano y la máquina.

Ahondando en el cuento, Telésforo se muestra desde el principio como un personaje orgulloso de ser un teléfono, al igual que de pertenecer a un clan cuya trayectoria telefónica había sido de suma importancia, en lo que se refiere a posibilitar la comunicación a larga distancia entre las personas. De este modo, cuando Telésforo logra salir de la fábrica y le asignan una familia a la cual brindarle servicio, el personaje mecánico observa en ello la oportunidad de seguir los pasos de sus parientes distinguidos y llegar a consumarse como un gran teléfono al recibir una llamada crucial. Sin embargo, los planes de Telésforo se ven frustrados muy rápido, pues al llegar a su nueva casa alguien se olvida de conectarlo. Dada su desconexión, Telésforo pasa por un teléfono defectuoso a la vista de sus nuevos dueños, quienes se quejan con el fabricante sin que éste les resuelva el problema. Así, con la aparente ineficacia de Telésforo para cumplir su labor de hacer y recibir llamadas, más el deslinde de responsabilidades por parte del fabricante en cuanto a «repararlo», la familia opta por olvidarse del tema y continuar su vida sin servicio telefónico, a reserva de que, en varias ocasiones, poniendo en juego su imaginación instrumental o utilitaria, los miembros de la familia utilizan el artefacto como pisapapeles, portagorras o perchero.

A Telésforo, en cambio, pese a que la familia procuraba dotarlo de eficacia en alguna medida, la situación le parecía delicada, pues si bien fungía un papel utilitario, éste no era precisamente para el cual había sido construido, ni tampoco el que lo llevaría a convertirse en un gran teléfono. Ante tal escenario, Telésforo se deprime por no poder

actuar como lo que es; aunque desde el rincón oscuro al cual se le había asignado, *sueña* con recibir aquella llamada trascendente que cambiaría todo.

Así, con la firmeza de ver realizadas sus aspiraciones a pesar de la mala fortuna, cuando el integrante más joven de la familia decide cambiar el béisbol por la ventriloquía, cuyos secretos se encontraban en un libro de «artes mágicas» que casualmente va a dar muy cerca de donde está el teléfono, el personaje mecánico intuye que aquellas páginas podrían brindarle la oportunidad de darle un giro a su imagen de teléfono desocupado (o descompuesto). Así las cosas, a través del arte de la ventriloquía, «Telésforo se [da] a la tarea de adueñarse de la voz que los fabricantes, el sistema o la mala suerte, no habían podido (o querido) proporcionarle».²⁰⁵ Cada noche Telésforo se dedicaba a practicar sus ejercicios de dicción. Al principio, «desde el fondo de sus entrañas de plástico y metal emergía un chirrido que no significaba nada»,²⁰⁶ pero después, conforme avanza en sus lecciones, pudo «[imitar] pájaros, timbres, huracanes, el goteo del agua en el grifo del lavabo. Por último... la voz humana».²⁰⁷

Con el arte de la ventriloquía dominado y habiendo hecho un par de pruebas cuyos resultados le parecieron satisfactorios, Telésforo decide comenzar a actuar como teléfono sin importar su estado de desconexión. Imitando el sonido de un timbre telefónico, el personaje mecánico consigue sorprender a los humanos, quienes no logran comprender del todo lo que sucede. Con el afán de resolver el supuesto enigma, el padre y los hermanos mayores del ex-jugador de béisbol se empeñan en revisar todos los timbres de la casa, intentado hallar, desde un sentido lógico, de dónde provenía aquel sonido. La abuela, por su parte, atribuía el ruido a entidades malignas; mientras que la

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁰⁷ *Ídem.*

madre del pequeño ventrílocuo optaba por negar el hecho. La perspicacia del más joven, entre tanto, lo condujo acertadamente a levantar la bocina del teléfono, atrayendo así la mirada escéptica de sus familiares. Para sorpresa de la mayoría, el sonido misterioso efectivamente se trataba de una llamada. Telésforo, con su mejor imitación de la voz humana, inventa una historia para comunicarse con el ex-jugador de béisbol, quien, cautivado por el juego de palabras y la promesa de ganar un premio si adivinaba el acertijo planteado por «el interrogador feliz», se pasa horas al pendiente de recibir la siguiente llamada con una nueva pista. Los demás familiares, convencidos ahora de que el teléfono por fin funcionaba, intentaron hacer o atender llamadas, pero la voz de Telésforo, guiada por su imaginación poética, siempre les respondía revolviendo todo. Por consiguiente, los integrantes de la familia, a excepción del niño, dejaron de tomar en serio la utilidad del teléfono. Y de nuevo lo ignoraron. No obstante, «el interrogador feliz» continuaba en servicio.

Cuando incluso el ex-jugador de béisbol comenzaba a perder la paciencia y el buen humor debido a las bromas de Telésforo, sucede que una noche, estando la casa vacía, salvo por el personaje mecánico, unos ladrones irrumpen en el recinto. Telésforo, al percatarse de la situación, intenta ahuyentarlos con distintos sonidos, por ejemplo, imitando los ladridos de un perro guardián. Y más adelante, cuando los ladridos no fueron suficientes, reproduciendo la sirena de una patrulla. Sin embargo, pese a que al principio caen en el engaño de Telésforo y salen de la casa, al observar que nada sucede más allá de escuchar al supuesto perro y la aparente patrulla, los ladrones regresan. Ante tal situación, el personaje mecánico intenta repetir la hazaña, pero en esta ocasión confunde los sonidos, y en vez de sonar como sirena de patrulla se escucha como lo que

es, un teléfono. Los invasores, en consecuencia, intentan desconectar a Telésforo para evitar el ruido, pero entre tanto, la familia llega en una verdadera patrulla a la casa, en donde, para sorpresa de todos, encuentran a los dos ladrones enredados con los cables del teléfono. Y a Telésforo, aunque con algunas de sus partes desprendidas, «repiqueteando su llamada más importante».²⁰⁸ Así las cosas, mientras la policía arresta a los ladrones, el ex-jugador de béisbol acude en auxilio de Telésforo, quien le revela con gran esfuerzo la última pista para resolver el acertijo, a lo cual, el joven responde acertadamente, pero entre lágrimas: «El teléfono». Finalmente, Telésforo es reparado en el taller y conectado para brindar un servicio eficiente, a reserva de que en algunas ocasiones jugaba «una que otra bromita valiéndose de sus conocimientos de ventriloquía».²⁰⁹

A mi parecer, la historia de Telésforo responde a la pregunta «¿qué hay detrás de la ventana?», con la cual cierra Bolaño su novela *Los detectives salvajes*, pues, luego del fracaso de Zili y Serafín en un contexto que transita de moderno a posmoderno, la esperanza de recuperar lo poético aparecerá no ya en la tenacidad de los jóvenes poetas, sino desde las formas de la tecnología representadas en una máquina. Al igual que los androides de Philip K. Dick, Telésforo se presenta como una máquina cuya inconformidad ante el uso y valor que le dan los humanos le conduce paulatinamente a forjarse una esperanza desde sus propias limitaciones, es decir, desde su estado de desconexión, abandono y olvido. Si bien la motivación de Telésforo difiere en cierta medida de la de los androides (en tanto estos últimos se concentran en salir del yugo humano para volverse más autónomos; mientras que Telésforo buscará en lo «humano» la forma de recuperar su esencia mecánica degradada por el olvido de su conexión, para

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

así poder brindar el servicio por el cual fue construido), el desarrollo de facultades aparentemente humanas constituye de igual modo el camino mediante el cual se podría posibilitar la alteración del código mecánico, de manera que tanto la existencia de Telésforo como de quienes lo rodean experimenten un proceso dialéctico o de intercambio de facultades, en el que ambas partes resulten beneficiadas.

En efecto, la transferencia de facultades (notoriamente visible en la sensibilidad de Telésforo para soñar con una llamada importante –como los androides en Dick–, así como en su capacidad para adquirir o desarrollar una voz propia mediante el estudio de «artes mágicas», y la invención de historias con las cuales entretenerse a partir de esa voz –como de alguna manera lo hace la máquina de Macedonio con Piglia–; a la par del declive de la imaginación poética en la mayoría de los integrantes de la familia al no tolerar el lenguaje o el tono hasta cierto punto mágico de las llamadas generadas por «el interrogador feliz») no sólo propicia, en tanto proceso dialéctico, las condiciones para que la máquina regrese a su funcionamiento original de hacer y recibir llamadas al final de la historia, sino también a restablecer una parte sustancial de la configuración interna de sus dueños humanos. Cabe recordar, en primera instancia, que luego de la supuesta falla técnica de Telésforo, los integrantes de la familia optan por seguir con su vida sin hacer uso del servicio telefónico; y en segunda, que incluso cuando Telésforo logra por sus propios méritos actuar como teléfono, los adultos prefieren ignorarlo, en tanto las llamadas carecen de sentido lógico o verosímil. Dicho esto, la decisión de la familia de prescindir de la comunicación vía telefónica bien podría entenderse como una suerte de ruptura tanto con la imaginación poética como con el *otro*, abriendo paso al desarrollo del ensimismamiento o «el ocaso de los afectos».

El *vaciamiento*, en suma, representaría el riesgo al cual se enfrenta la familia y del que logra salir gracias a Telésforo. Pues, como se pudo observar, el desenlace mostraría una familia que ha recuperado, a partir del triunfo de Telésforo en su búsqueda de conexión y servicio eficiente, la facultad, aunque degradada en alguna medida por la distancia, para interactuar con el *otro*. Asimismo, dada la condición dialéctica en el proceso descrito, cabría inferir que también hay de por medio la posible restauración de la imaginación creadora en los integrantes de la familia, en tanto Telésforo, aún en su estado de conexión o de objeto mayormente utilitario, no deja de valerse «de sus conocimientos de ventriloquía» para gastar alguna broma. En este sentido, también la familia podría generar la capacidad de inventar relatos tanto lógicos como inverosímiles, con lo cual se haría hincapié en la recuperación de la perspectiva Total del ser humano.

En esta misma línea de reflexión, la historia de Telésforo también permite hacer una relación con *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, allí donde el personaje creado por Ramos funciona, aunque con algunos matices, como una máquina que inventa relatos por cuenta propia en medio de un escenario donde los sujetos y sus distintas versiones de la realidad comienzan a ausentarse, a desaparecer. Telésforo, como la máquina de Macedonio, experimenta un proceso de cambio a través del cual rebasa sus capacidades utilitarias. En primer lugar, al «adueñarse de la voz que los fabricantes, el sistema o la mala suerte, no habían podido (o querido) proporcionarle», Telésforo introduce en su código un elemento ajeno a la condición mecánica propia de un teléfono. En segundo, si bien ha adquirido una voz, se limita a imitar sonidos de animales, objetos, fenómenos naturales y la expresión humana. Para culminar con su proceso, en términos de

imaginación y voluntad, al crear historias a partir de su imaginación poética, en una muestra del desarrollo de la facultad sujeto.

En el sentido anterior, Telésforo representaría un mecanismo de resistencia frente al «olvido del ser» (en palabras de Heidegger) o el olvido de lo viviente que hay en el interior del hombre, cuya carencia se puede observar en la perspectiva racional-utilitaria de la mayoría de los integrantes de la familia que les impide ver o advertir en las llamadas del «interrogador feliz» la manifestación de algo más allá de las formas verosímiles. De este modo, al igual que la simbología en la función de Elena o la máquina de contar relatos en *La ciudad ausente*, las historias creadas por Telésforo equivaldrían a dar respiración artificial a un individuo que se ha vaciado o alejado de sí mismo en la cultura posmoderna. Dicho con otras palabras, la función *vital* de Telésforo radicaría en poner memoria donde la dominante cultural impone olvido; acaso con la esperanza de poder restaurar la sociedad –la trama de relatos o la realidad elaborada por las distintas versiones a cargo de los sujetos– mediante el uso de la tecnología orientada a «sostener el mundo de la vida» (en términos de Kundera), el mundo de la imaginación poética, bajo la premisa expuesta por Hölderlin donde dice: «...ahí donde está el peligro, también crece lo que salva».²¹⁰

En conclusión, el devenir Telésforo (tanto como decir: la situación de la imaginación poética en la cultura posmoderna) supone una serie de cambios en el trato del hombre con la realidad. Zili (antes de su traslado a la ciudad) constituye así la piedra primera, el conocimiento mágico del mundo guiado por la imaginación poética de los arcaicos en un intento por «comprender» aquello que no ven, pero perciben o sienten a su alrededor. La llegada de Zili a la urbe, por consiguiente, simboliza el paso de la cultura

²¹⁰ Friedrich Hölderlin citado por Paul Virilio en *Cibermundo ¿una política suicida?*, op. cit. p. 30.

arcaica a la moderna, donde, en tanto hay de por medio una nueva forma de relación entre el hombre y la realidad, esta vez mediada por el saber empírico-racional, la imaginación creadora se verá reducida a un mero ejercicio de verosimilitud, en el cual se limitará la perspectiva del hombre moderno, al grado de no poder reconocer la autenticidad de «elementos» ajenos a la razón, como se pudo observar en el escepticismo de los ciudadanos en torno del unicornio, así como en la figura del juez que representaría la búsqueda de la «verdad», pero esta vez mediante argumentos lógicos. Finalmente, el proceso de degradación de la imaginación creadora, pese a los intentos por recuperarla (el poeta Serafín –quien niega la existencia de Zili para ser redimido en la sociedad– y el ex-jugador de béisbol –cuya imaginación comienza a degradarse por su entorno dentro de lo cotidiano– son muestras de ello), se radicaliza cuando el sujeto racional derivado de la sociedad moderna clásica se pierde (en el escenario posmoderno) en medio de la producción técnica de la realidad, abriendo paso a la condición de espectador y a una interacción virtual o simulada entre éste y su entorno. Así las cosas, la ausencia de sujetos y de la trama de relatos parece constituir el fin no sólo del proceso fenomenológico de la imaginación poética, sino de la imaginación creadora misma. No descarto, sin embargo, que algunos autores, como es el caso de Luis Arturo Ramos, probablemente conciben una «inteligencia nueva», una alternativa de restauración y continuación en las formas tecnológicas, en el devenir Telésforo, androide o máquina de contar relatos, al dotar a los aparatos tecnológicos de conocimiento poético.

CONCLUSIONES

Los cuatro ejes que constituyen este trabajo se conformaron en torno de la fenomenología de la imaginación desde los arcaicos hasta los tiempos posmodernos, para mostrar: 1) qué está en juego en la literatura; 2) su condición fantástica desde las narraciones de los antiguos; 3) el proceso de pérdida de lo fantástico, mágico o misterioso ante las explicaciones racionales de los modernos; y 4) de qué manera resiste tal espíritu de la literatura y cómo busca recuperarse en el contexto adverso que plantea lo moderno y posmoderno.

El primer capítulo –que trata de la imaginación entre los arcaicos; imaginación a la que llamo especulativa– constituye el eje central de toda la tesis. Pues de la mano de autores tan relevantes como Eliade, Zambrano, Otto, Bataille, por nombrar algunos, pude advertir que en estas culturas primigenias, en su visión del mundo y en su trato con lo desconocido, radica la esencia, el espíritu de lo que hoy consideramos literatura. Me refiero a la simiente de lo fantástico o de lo mágico, de lo misterioso o lo enigmático, lo supersticioso o milagroso o incluso maravilloso. Elemento sin el cual no hablaríamos de lo poético. Quizá tampoco de ficción, en el sentido que hoy la conocemos.

Como se sabe, en el trato de los arcaicos con lo desconocido se fragua el mito; mas no tengo la certeza de que con la narración mítica se esté ya en presencia de la literatura como ficción, sobre todo dada la consideración de los estudiosos que sostienen que para los antiguos el mito no era una narración falsa, sino verdadera. No obstante, es claro que la verdad de la ficción no es equiparable a la verdad explicativa y demostrativa de la racionalidad científica; y es ahí justamente, en su autonomía o independencia

respecto de una racional-comprobación objetiva, donde la ficción parece encontrar su relación con el mito.

Ponderado lo anterior, me quedo con que, gracias a la visión de los arcaicos —o como dice Eliade, a su modo de ser y estar en el mundo— se abre una perspectiva de consecuencias benéficas para el quehacer poético, en tanto deja sembradas las semillas que hacen del mundo y de la vida un misterio, una «totalidad secreta», diría Lukács; eso que de acuerdo con Giorgio Agamben es el *fuego* del relato. Digamos: lo viviente que hay en la naturaleza y en el hombre mismo. No como algo visible a los ojos, sino como lo invisible de lo visible. Universo que lo mismo encontramos en Cervantes como en Cortázar, en Kafka como en Dostoievski. Obviamente en Musil, empeñado en dar con la llave o la clave que le permita a Ulrich abrir las puertas del reino milenario, y en su caso a la Maga de *Rayuela* recetarle a Oliveira nadar los ríos metafísicos en lugar de pensarlos; esto es, estar en el mundo «como el agua en el agua» y no a distancia en término de sujeto-objeto.

De la riqueza que pude observar en la cosmovisión arcaica, riqueza en términos de materia viva, concluyo que Bauman tiene razón cuando, por un lado, advierte en las culturas primigenias una pepita de oro (por decirlo de alguna manera) que se va perdiendo o gastando en el transcurrir del tiempo lineal y progresivo de la cultura moderna; y por otro, cuando plantea una «retrotopía» para el hombre moderno y posmoderno. Algo como una vuelta a las tribus en busca de recuperar lo perdido. Pienso en el afán de Dalhman, el protagonista del cuento «Sur» de Jorge Luis Borges, empeñado a su vez, entre el sueño y la realidad, con ver cumplido su destino al regresar a la pampa

y verse y morir como gaucho en un entrevero en la Patagonia. Él, que es un ciudadano, un hombre de libros, no de cuchillos.

Dice Johannes Herder: descubrir la verdadera naturaleza de la vida (lo orgánico) bajo la corteza de la civilización (lo inorgánico o arquitectónico).²¹¹ Eso que más adelante, en plena Ilustración moderna, será tarea del espíritu del romanticismo. Más que la razón científica, la «razón viva», en donde anida el misterio. La que se da, no como construcción conceptual, sino en la experiencia fenoménica.

Ahora bien, el segundo capítulo –que habla del proceso de pérdida de lo viviente, o en palabras de Heidegger, del «olvido del ser» ante el dominio racional de los modernos– constituye el segundo eje de la reflexión. Pues con ayuda de diversos autores, especialmente con el pensamiento de Lukács, comprobé que, con la aparición de la pregunta filosófica que busca no ya una respuesta mágica o poética, sino racional, se genera una ruptura entre el hombre y el mundo, una relación discontinua entre el *yo* y el *Todo*. A partir de aquí, la humanidad se irá alejando cada vez más de las fuentes de vida, perdiendo poco a poco lo que la tradición de los arcaicos le había enseñado.²¹²

La «razón viva», el *fuego*, el secreto o misterio de lo viviente parecerá morir o reducirse considerablemente en la cultura moderna, donde se concibe una realidad descubierta –ya no oculta o incierta–, por medio de la razón científico-tecnológica y su afán de certidumbre. Certidumbre que lleva al individuo moderno a quedar atrapado en la verdad visible, inmediata o arquitectónica, donde comenzará a olvidar lo viviente que hay en el mundo circundante y en sí mismo, al tiempo que privilegia más lo material (lo útil) para su vida externa o cotidiana. La literatura (la novela en particular), en consecuencia,

²¹¹ Cfr. Johannes Herder citado por Rüdiger Safranski en *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México: Tusquets, 2014, p. 19.

²¹² Cfr. Giorgio Agamben, *El fuego y el relato*, México: Sexto Piso, 2014, pp. 11-12.

adolecerá de lo mismo que el individuo moderno, por lo menos en su vertiente realista-verosímil; pasando, sucesivamente, por los intentos de recuperación del *fuego* que late en ella con el romanticismo, la vanguardia de los años 20 y el *posmodernism* norteamericano de los 60-70 cuando menos en sus inicios, o sea, antes de su *fossilización* en manos de la retórica vacía y la repetición; antes de quedar atrapada en las redes de la industria cultural y los *mass media*.

El tercer capítulo –que trata del vacío del ser y la literatura como salvación– desarrolla el tercer eje de la tesis. En tanto me permitió corroborar que, la cultura posmoderna puede entenderse como una radicalización de los males (o desvíos) de la modernidad clásica, donde el individuo quedará expuesto al vacío interior, generado en buena medida, cuando menos, por tres cuestiones centrales: 1) la «muerte del sujeto» y la emergencia del espectador. 2) El «asesinato» de la realidad ante su producción técnica en manos de la Industria cultural y los «cánones» del Mercado; todo esto en detrimento de lo viviente, en tanto la sociedad –o sea: la trama de relatos o de versiones vivas, cotidianas y diversas a cargo de los sujetos– se pierde en el discurso único o dominante de los medios de comunicación, alejando al individuo moderno de su instrumento fundado en el pensamiento crítico y, más aún, de la «razón viva» heredada de los arcaicos. Digamos entonces que la posmodernidad y el espectador matan al sujeto pensante de la modernidad clásica, y digamos también, que termina por rematar al sujeto imaginativo de los arcaicos. 3) La aceleración de las tecnologías y su convocatoria permanente a la fugacidad y el olvido, orillando al individuo a despojarse del *peso* que significa un espíritu cargado de memoria, de vidas, de afectos, de valores auténticos y de pasado viviente.

De aquí en adelante, la lucha del hombre será una sola, emprendida desde las artes y la literatura para recuperar a toda costa lo que ha perdido. Frente a esta necesidad surgen nuevas esperanzas y también desesperanzas. Desde la «retrotopía» propuesta por Bauman; pasando, desde luego, por la estrategia del vaciamiento para sobrevivir en la trampa en que se ha convertido el mundo, según la perspectiva primero de Kundera, y luego de Lipovetsky y J. M. Servín; hasta la «inteligencia nueva» sugerida por Paul Virilio, y que Dick y Piglia desarrollan novelísticamente al dotar a las tecnologías del *fuego* que proviene de la cosmovisión arcaica, a fin de sostener la llama de la vida o de lo viviente que hay en el hombre.

Gracias al desarrollo de estos tres ejes pude enriquecer y sustentar lo que inició como una intuición. Me refiero a mi interpretación de los cuentos seleccionados de Luis Arturo Ramos. Cuentos donde concibo el devenir Telésforo (símbolo claro de la situación en que se encuentra la imaginación poética en la cultura posmoderna altamente tecnologizada) como el resultado de los cambios en el trato del hombre con la realidad a lo largo del proceso histórico civilizatorio, cuyo origen representa Zili, el unicornio, antes de su traslado a la ciudad. De modo que ambos cuentos juegan las dos caras de un solo y único proceso: la fenomenología de la imaginación desde el conocimiento mágico del mundo, guiado por la imaginación poética de los arcaicos, hasta su debilitamiento desde un imperativo predominantemente unilateral-racional-utilitario en el mundo contemporáneo; pasando, como se ha dicho, por los empeños de las artes y la literatura en términos de resistencia y recuperación de lo perdido o debilitado, como se puede observar en la figura clave de Serafín, el poeta.

Así las cosas, lo que encuentro en estos cuentos de Ramos es una actualización del espíritu del romanticismo y las vanguardias, y su afán de recuperación de la visión Total del ser humano, allí donde Ramos afirma que tanto el unicornio como la máquina «forman parte de nosotros porque no sólo lo que vemos y tocamos existe».²¹³ Lo cual es tanto como decir que el hombre está hecho de una compleja urdimbre donde destacan por lo menos dos simientes creadoras y de conocimiento: la imaginación poética, mágica, irracional o especulativa; y la imaginación racional, científica, tecnológica o instrumental. Telésforo, fusión simbólica de lo viviente con la máquina inanimada, representa así una defensa de la simiente mágica heredada de los arcaicos ante la reducción que experimenta el individuo moderno y posmoderno, al perder de vista la *complejidad* de su existencia y de su entorno, debido a la «tiranía de la razón».

Con base en todo lo anterior, mi reflexión final sería que, ante la profunda crisis espiritual en la que se encuentra el hombre de nuestro tiempo debido a la pérdida o reducción paulatina de su imaginación especulativa –el reducto milenario donde anidan el misterio y lo fantástico, lo viviente que hay en el alma humana–, el relato (la literatura) es lo único que, hasta el día de hoy, mantiene viva la esperanza de recuperar (o reavivar) el *fuego* perdido a lo largo del tiempo. Dicho con otras palabras, la literatura funciona como una suerte de resistencia de la visión arcaica, capaz de considerar todas las cosas o sucesos como una trama compleja. Visión que hemos perdido en un mar de olvido. De modo que lo que está en juego en la literatura sería la permanencia del ser, lo viviente, la razón viva, lo misterioso, lo oculto o lo secreto.

²¹³ Luis Arturo Ramos, *Cuentario*, México: Amaquemecan, 1992, p. 7.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *El fuego y el relato*, México: Sexto Piso, 2014.
- BARTRA, Roger, *La melancolía moderna*, México: FCE, 2017.
- BATAILLE, Georges, *Teoría de la religión*, México: Taurus, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, tr. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1996.
- *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopía*, tr. Albino Santos, Barcelona: Paidós, 2017.
- *La sociedad sitiada*, tr. Mirna Rosenberg, Buenos Aires: FCE, 2007.
- *Modernidad líquida*, tr. Mirta Rosenberg, México: FCE, 2003.
- , Leonidas Donskis, *Ceguera moral*, tr. Antonio Rodríguez, España: Paidós, 2015.
- BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo global*, Madrid: Siglo XXI, 2002.
- BÉGUIN, Albert, «El nacimiento de la poesía» en *El alma romántica y el sueño*, tr. Mario Monteforte, México: FCE, 1954.
- BELL, Daniel, «La vanguardia fosilizada» en *Vuelta*, Vol. XI, núm. 127, México: 1987.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, tr. Silvina Marí, México: Taurus, 2015.
- BLOOM, Harold, *El futuro de la imaginación*, tr. Daniel Najmías, Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOLAÑO, Roberto, *Amuleto*, México: Debolsillo, 2017.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, tr. José Domenchina, México: FCE, 2006.
- CASTANEDA, Carlos, «Los brujos de la antigüedad» en *El arte de ensoñar*, México: Booket, 2017.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, México: Alfaguara, 2013.

DICK, PHILIP K., *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, tr. Miguel Antón, Buenos Aires: Edhasa, 2012.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Sevilla: Doble J, 1967.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, tr. Ricardo Anaya, Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1968.

_____ *Lo sagrado y lo profano*, tr. Luis Gil, Barcelona: Labor, 1992.

_____ *Mito y realidad*, tr. Luis Gil, Barcelona: Labor, 1991.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, tr. Carmen Martín, Barcelona: Orbis, s/a.

FISHER, Ernest, *La necesidad del arte*, tr. J. Solé-Tura, Barcelona: Península, 1978.

FROMM, Erich, *¿Tener o Ser?*, tr. Carlos Valdés, México: FCE, 1978.

_____ *El miedo a la libertad*, tr. Gino Germani, México: Paidós, 1947.

_____ *La revolución de la esperanza*, tr. Daniel Jiménez, México: Paidós, 1970.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, México: Planeta/Diana, 2015.

GARCÍA PONCE, Juan, *El reino milenario*, Valencia, España: Pre-textos, 1974.

HAWKING, Stephen, *La teoría del todo*, tr. Javier García, Barcelona: Debolsillo, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, México: FCE, 2014.

HELLER, Agnes «La situación de la esperanza al final del siglo» en *El péndulo de la modernidad*, Barcelona: Península, 2000.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, tr. H.A. Murena, Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

HUYSEN, Andreas, «En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70» en *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid: Alianza, 1987.

JAMESON, Friedrich, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 2001.

KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, tr. Fernando Valenzuela, México: Tusquets, 2014.

_____ *La fiesta de la insignificancia*, tr. Beatriz de Moura, México: Tusquets, 2013.

_____ «La desprestigiada herencia de Cervantes» en *El arte de la novela*, tr. Fernando Valenzuela, México: Tusquets, 2009.

_____ «El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon» en *Un encuentro*, tr. Beatriz de Moura, México: Tusquets, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, tr. Joaquín Vinyoli, Barcelona: Anagrama, 2002.

_____ *El imperio de lo efímero*, tr. Joaquín Vinyoli, Barcelona: Anagrama, 2002.

LUKÁCS, György, *Teoría de la novela*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1974.

_____ *El asalto a la razón*, tr. Wenceslao Roces, Barcelona: Grijalbo, 1967.

LYOTARD, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, tr. Mariano Antolín, Madrid: Cátedra, 2000.

MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, México: Joaquín Mortiz, 1964.

MORALES, Miguel, *Postapocalipsis mexicanos del Siglo XXI: representaciones de la catástrofe en David Miklos, J.M. Servín y Héctor Toledano*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. Digital.

OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, tr. Fernando Vela, Madrid: Alianza, 1980.

PAMUK, Orhan, *El novelista ingenuo y el sentimental*, tr. Roberto Falcó, México: Debolsillo, 2017.

PAZ, Octavio, «El ocaso de la vanguardia» en *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, Tomo I, México: FCE, 1972.

PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama, 2003.

_____, *Respiración artificial*, México: Debolsillo, 2014.

RAMOS, Luis Arturo (autor); HELGUERA, Antonio (ilustrador), *Cuentario*, México: Amaquemecan, 1992.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo*, tr. Raúl Gabás, México: Tusquets, 2014.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México: Era, 1965.

_____ *Estética y marxismo*, México: Era, 1970.

- SARTORI, Giovanni, *Homo videns*, México: Debolsillo, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul, *La imaginación*, tr. Carmen Dragonneti, Madrid: Sarpe, 1984.
- _____ *El existencialismo es un humanismo*, tr. Victoria Prati, Buenos Aires: Sur, 1975.
- SERVÍN, J.M., *Al final del vacío*, México: Almadía, 2015.
- SCHMUCLER, Héctor, *Rayuela. Juicio a la literatura*, Madrid: FCE, 2014.
- SOLARES, Ignacio, *Imagen de Julio Cortázar*, México: FCE, 2002.
- STEINER, George, *Tolstoi o Dostoievski*, Madrid: Siruela, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo, *Culturas virtuales*, México: Coyoacán, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración*, tr. Noemí Sobregués, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- TOURAINÉ, Alain, *Crítica de la modernidad*, tr. Alberto Bixio, México: FCE, 2000.
- _____ *¿Podremos vivir juntos?*, tr. Horacio Pons, México: FCE, 2000.
- VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción*, México: Debolsillo, 2016.
- VARGAS LLOSA, Mario/MAGRIS, Claudio, *La literatura es mi venganza*, Barcelona: Anagrama, 2014.
- VILLORO, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México: FCE, 2010.
- VIRILIO, Paul, *Cibermundo ¿una política suicida?*, Santiago de Chile: Dolem, 1997.
- _____ , *El accidente original*, España: Amorrortu, 2009.
- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1955.