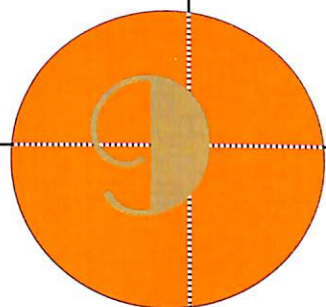


semIOSIS

Tercera época, vol. V, núm. 9



enero-junio de 2009

ISSN: 0187-9316

Ernesto Priani Saisó: Del enigma a la pregunta... • Carmen F. Galán: La luz como metáfora histórica • Carolina Mendoza: La ceniza, la medusa y el abismo: una revisión del mito... • Afhit Hernández Villalba: La imagen poética. Aproximaciones teóricas...

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Semiosis

Tercera época, vol. V, núm. 9
enero-junio de 2009

Directora

Norma Angélica Cuevas Velasco

Comité Editorial

Elizabeth Corral Peña, Donají Cuéllar Escamilla, Leticia Mora Perdomo, Martha Elena Munguía Zatarain, Rodrigo García de la Sierra

Asistencia Editorial

Enrique Cruz Huerta

Consejo de Redacción

Faustino Gerardo Cerdán Vargas, David López, Azucena del Alba Vásquez Velasco, Asunción del Carmen Rangel López

Comité de honor

Manuel Asensi (Universidad de Valencia)
Tatiana Bubnova (Universidad Nacional Autónoma de México)
Neomí Lindstrom (Universidad de Texas)
Nadine Ly (Universidad de Michel de Mointaigne, Francia)
Luz Aurora Pimentel (Universidad Nacional Autónoma de México)

Jurado de arbitraje

Rodrigo Bazán Bonfil (Universidad Autónoma del Estado de Morelos)
María Esther Castillo García (Universidad de Querétaro)
Alberto Carrillo Canán (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Stephanie Decante (Universidad de La Sorbona, París)
Blanca Fernández Cárdenas (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)
Adrián Gimete-Welsh (Universidad Autónoma Metropolitana)
Gabriel Linares (Universidad Nacional Autónoma de México)
Claudia Molinari Medina (Universidad Autónoma de Chiapas)
Mario Rojas (The Catholic University of America, Washington)
Elba Sánchez Rolón (Universidad de Guanajuato)
Mónica Quijano Velasco (Universidad Nacional Autónoma de México)

Director fundador

Renato Prada Oropeza (1978-2007)

Semiosis es una revista arbitrada e indizada en: Latindex CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales) y MLA (Modern Language Association).

Índice

Artículos	7
Del enigma a la pregunta. Un análisis de <i>El cuento del Grial</i> dentro de la historia de la filosofía <i>Ernesto Priani Saisó</i>	9
La luz como metáfora histórica <i>Carmen F. Galán</i>	29
<i>Un día volveré</i> de Juan Marsé: una lectura desde los conceptos de ideología y utopía de Paul Ricoeur <i>Eugenia Asse Dayán</i>	43
El afecto y la experiencia corporal de lo urbano en la ciudad tecnológica globalizada <i>Anne Kurjenoja, Ileana Azor y Alberto López</i>	59
Aspectos lógico-lingüísticos de un cuento elitista <i>Constantino Martínez Fabián</i>	81
<i>Walden Dos</i> o la utopía de las marionetas (literatura y control social) <i>Luis Felipe Jiménez</i>	103
La escritura clandestina. <i>Los cuadernos de Praga</i> de Abel Posse <i>Óscar Ortega Arango</i>	123
Metáfora del Cristo en <i>Noticias del Imperio</i> de Fernando del Paso <i>Carlos Roberto Conde Romero</i>	139

Literatura y psicología; importancia del pensamiento freudiano <i>Herminio Núñez</i>	163
La ceniza, la medusa y el abismo: una revisión del mito de la Virgen y la Medusa en <i>Ash Wednesday</i> de T.S. Eliot y <i>Perseo</i> Vencido de Gilberto Owen <i>Carolina Mendoza</i>	185
La imagen poética. Aproximaciones teóricas al concepto <i>Afhit Hernández Villalba</i>	207
Notas críticas y Reseñas	239
Iconismo y función estética en la revista <i>Proceso</i> <i>Lydia Elizalde</i>	241
Resúmenes/ Abstracts	251

Artículos

Obra citada

- Abelard, Peter. *Sic et non: a critical edition*. Ed. Blanche B. Boyer y Richard McKeon. Chicago: University of Chicago Press, 1976 - 1977.
- Andrés el Capellán. *Libro del amor cortés*. Madrid: Alianza, 2006.
- Burns, E. Jean. «Quest and questioning in the Conte du graal», en *Romance Philology*. Vol. xli, No. 3. Turnhout, Belgium: Brepols, 1988. 251-266.
- Cirlot, Victoria. *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos, 1995.
- _____. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela, 2005.
- Clanchy, M. T. *Abelard: a medieval life*. Oxford, U. K.; Malden, Mass.: Blackwell, 1997.
- Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. 2a ed. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 1987.
- De Troyes, Chrétien. *El cuento del Grial*. Madrid: Alianza, 1999.
- _____. *Perceval le Gallois*. Trad. Charles Méla; prefacio de Michel Stanesco; notas de Catherine Blons-Pierre. París: Poché, 2003.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. México: FCE, 2002.
- _____. *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. t. 2. México: Siglo XXI, 1982.
- _____. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Hamlyn, D. W. *Being a philosopher: the history of a practice*. Londres; New York: Routledge, 1992.
- Hichet, Jean-Charles. *Littérature médiévale et psychanalyse: pour une clinique littéraire*. París: Presses universitaires de France, 1990.
- Laurie, Helen C. R. «The 'Letters' of Abelard and Helois: a Source for Chrétien de Troyes», en *Studi Medievali*. Serie III, Año xxvii, Fasc I. Spoleto, Italia: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1986.
- Le Goff, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Libera, Alain de. *Pensar en la Edad Media*. Barcelona: Antrhopos, 2000.
- Levy-Strauss, Claude. «The scope of Anthropology», en *Current Anthropology*. Vol. 7, No. 2. April, 1966.
- Macintyre, Alasdair. *After virtue: a study in moral theory*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1981.
- Nitze, William Albert. *Perceval and the holy grail: An essay on the romance of Chretien de Troyes*. Berkeley: University of California, 1949.
- Pauphillet, Albert (ed). *La quête del saint Graal, roman du XIIIe siècle*. París: E. Champion, 1949.
- Pearsall, Derek Albert. *Arthurian romance: a short introduction*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2003.
- Williams, Bernard. *Ethics and the limits of philosophy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

La luz como metáfora histórica

Carmen F. Galán

Universidad Autónoma de Zacatecas

En *El siglo de Luis XIV* Voltaire sostuvo, en efecto, que toda historia no es sino historia literaria.

Roger Chartier

Las ficciones y la historia sólo se distinguen por sus pretensiones referenciales,¹ ambas se escriben de tiempo. La historia como construcción traza límites en la temporalidad, impone teleologías que impiden percibir las transformaciones; si bien se habla de continuidades y rupturas, las líneas de continuidad se trazan respecto al movimiento anterior y no hacia pasados más remotos. Por ello los historiadores están cada vez más interesados en los procesos de cambio, graduales o explosivos (Lotman, 1999: 11), y en especial en los segundos, para poder percibir en el choque de culturas, visiones de mundo: inferir la norma a partir de su infracción, el despliegue o repliegue de lo uno en lo otro. Pero los cambios también pueden ser graduales y hacer casi imperceptible la articulación compleja de distintas realidades.

Éste es un intento por comprender la compleja relación entre dos épocas que se superponen en tiempo y espacio: Barroco e Ilustración, y que por lo general se han considerado movimientos contrarios, lo

¹ Ricoeur demuestra que no hay diferencias estructurales entre relato histórico y relato literario, por lo que la historia con mayúsculas es también ficción: «Las ficciones reorganizan el mundo en función de las obras y esas obras en función del mundo» (1994: 93).

que obstaculiza ver sus imbricaciones.² El periodo al que se circunscribe el Barroco abarca del siglo XVI al XVII y parte del siglo XVIII, donde ya comienza a trazarse el periodo ilustrado. En lo que respecta a situación geográfica se habla de barroco español, alemán, holandés, italiano,³ principalmente, y de ilustración francesa, inglesa, alemana e italiana. La Ilustración ha sido caracterizada como un movimiento universalizante y de élite, mientras que el Barroco es visto como un movimiento particularizante (en tanto gesto y expresividad), sin embargo, existen formas particulares de la Ilustración y vasos comunicantes del Barroco, es decir, que casi cada país tiene su propia Ilustración y no hay Ilustración en sentido genérico sino distintos movimientos ilustrados. Por su parte, la denominación «barroco», que se aplicó de manera exclusiva al arte, recientemente se ha considerado una categoría cultural para pensar la modernidad (D'Ors, Sarduy, Deleuze, Bolívar Echeverría, Chiampì), de modo que lo barroco no es lo exclusivamente nacional, ni lo ilustrado lo exclusivamente extranjero (Guerra, 1993: 34).

Desde el punto de vista del canon, lo ilustrado está ligado a lo clásico, a la proporción y a las preceptivas donde la razón se eleva como valor. El Barroco en cambio participa de una estética de lo raro y del ingenio. En una analogía visual: los pintores ilustrados representaron modelos para la sociedad en estilo figurativo y con una intención didáctica, por lo que hay un predominio de la forma sobre el color. Los pintores barrocos técnicamente se preocuparon por el correcto manejo de la luz: el claroscuro tiene fases como la luna, nunca se muestra igual.

Tal vez para observar los contrastes y coincidencias entre los dos periodos históricos marcados por categorías del arte que se traslapan

² Ya Eugenio d'Ors (1993: 71) había señalado la dificultad de caracterización del Barroco frente al Gótico, con quien coincide cronológicamente, pero para resaltar un *eón* o espíritu de época común que los distingue del canon clásico; del mismo modo Aguiar e Silva (199: 271) describe la imposibilidad de delimitar cronológicamente al Barroco por la existencia de un estilo manierista, pero ninguno resalta las coincidencias con el movimiento ilustrado.

³ El arte barroco está ligado a la crisis del cristianismo ya sea por tomar la vertiente de la Contrarreforma en Italia y España, o la del protestantismo como en Holanda e Inglaterra,

con las de lo político, habría que tomar los ejemplos paradigmáticos de dos países vecinos: España, donde se fragua la Contrarreforma, y Francia, como gran difusora de la Ilustración. En España, los jesuitas o soldados de Cristo jugaron un polémico papel visto desde ambas caras: en la preservación del dogma y en la difusión de la ciencia moderna (Navarro, 1998: 28). Por un lado, idearon el proyecto de Contrarreforma, pero por otro modernizaron la educación e introdujeron técnicas renovadas en el sistema de producción de las haciendas, lo que se tradujo en acumulación de capital que visto a los ojos de los Borbones, y de la Inquisición (dirigida en su mayoría por dominicos), ocasionó su disolución. El proceso ilustrado en España es visto a través de las reformas borbónicas que reorganizaron el control regio en términos políticos y administrativos, lo que significaría que la Ilustración española viene sólo desde arriba, de los monarcas, y no como en Francia, de los burgueses. Cabe resaltar en este proceso la labor de los novatores: «los españoles que observaron el contraste entre la concepción tradicional y escolástica [...] exigieron la apertura a Europa y la aceptación de la ciencia moderna» (Mestre Sanchis, 1998: 8), y la de las órdenes religiosas, la ecléctica modernidad cristiana (González Casanova, 1948), la existencia de tertulias y sociedades de amigos (Guerra, 1993: 94), la transformación del espíritu científico (Sarrailh, 1992: 413) que introdujo los métodos de observación y experimentación, y el comercio clandestino de publicaciones por la cercanía con Francia (Barreiro, 1997). Al parecer se hace mayor énfasis en las ilustraciones hispanoamericanas como revolución cultural (Guerra, 1993: 31) en parte por su papel en el cambio monárquico, y porque se supone que la circulación de literatura clandestina fue mayor, pero sobre todo porque la Ilustración se asocia a movimientos sociales liberadores, a las revoluciones, y eso gracias a Francia, que se convirtió en la gran difusora de tales ideales (opacando la anterior lucha inglesa por la soberanía y el proyecto enciclopédico alemán). Pero ¿la Ilustración como motor de ideas lleva necesariamente a revoluciones sociales? (o como se pregunta Darnton: *Do book cause revolutions?*) ¿Acaso afirmar que en España no hubo Ilustración, o que se atrasó, o que es limitada (Baader Horst), no es suponer una idea teleológica de la historia y que todas las culturas deben pasar forzosamente por un proceso civilizador que sobrepone el valor de la razón por encima de todo?

En Francia se distinguen etapas de una Ilustración que tiene su clímax en la Revolución de 1789.⁴ Una de estas etapas corresponde al movimiento libertino que se considera el eslabón entre Renacimiento y filosofía de las luces, en ese periodo «no hay frontera real entre los filósofos y los científicos, los poetas y moralistas: se dice filósofo a aquel que posee cierto saber y proporciona una interpretación global del universo» (Cheymol, 1992: 12). El libertinaje filosófico inicia en 1680 aproximadamente, año en que en España se empieza ya a emplear el término Ilustración (López, 1981: 33). En España se marcan también varias etapas de la Ilustración: los novatores (1687-1726), la primera Ilustración con Feijoo y Mayans (1726-1754), la plenitud de la Ilustración y las divergencias con el absolutismo (1754-1789), continuidad y crisis (1789-1808) (Mestre Sanchis, 1998). Etapas que no tienen un punto álgido sino que son un proceso paulatino de la confrontación Estado-Iglesia. Los librepensadores franceses cuestionaron la autoridad de la religión en materia de conocimiento, lo que en el pueblo se sumó al descontento por las incongruencias de la vida eclesiástica y monárquica. En una promesa de libertad, el librepensamiento deviene en libertinaje o relajación de las costumbres, y no sólo de la élite en España por ejemplo, alrededor de 1692 ya se señalan profundas transformaciones sociales: «Las autoridades y la élite veían en las costumbres relajadas del pueblo gérmenes de subversión social con los que había que acabar» (Viqueira, 1987: 32). El relajamiento en todos los niveles sociales siempre se asocia al afrancesamiento de las costumbres sin considerar otros factores internos que conformaron una mentalidad práctica en España, aunque la razón no tocara la zona de la metafísica que pertenecía todavía a la religión.

Las formas de revolución y libertad en España y Francia se traducen en distintas prácticas. En Francia la sexualidad se vuelve una forma de subversión: con la gran circulación de literatura «pornográfica»

⁴ El porqué el Barroco tuvo menor resonancia en Francia se debe tal vez a que en el segundo periodo del Concilio de Trento los franceses no asistieron debido a la guerra papal (Sarduy, 1987: 17).

clandestina (Darnton, 1996);⁵ bajo la metáfora de la apertura de la vulva se representa el recorrido de la conciencia hacia el librepensamiento, y es que «el sexo es a la gente común lo que la lógica es para los filósofos: ayuda a que las cosas adquieran sentido» (Darnton, 2003: 61). En lo que respecta al problema de libertad, Inglaterra se concentra en el ejercicio del libre comercio que se deslizará de lo económico a lo político: descentralización del poder y soberanía. En el Barroco contrarreformista español la libertad se asume en la festividad, en la ejecución caprichosa de la obra que permite al espectador su participación para la afirmación de una autoridad, mientras que en la Ilustración francesa se deslegitima una a favor de otra, pues la libertad religiosa, de expresión, y la igualdad jurídica, son parte de un imaginario utópico. Pero la libertad depende siempre de la multiplicidad: durante la Ilustración la opinión pública y el conocimiento se construyen socialmente en salones, cafés y tertulias; en el Barroco esta idea de multiplicidad se concreta en participación sensorial, en el sincretismo de las artes que difumina las fronteras entre la fiesta y el ritual, en una polifonía donde pareciera que ninguna voz se distingue por encima de las demás, pero las jerarquías están bien trazadas.

El movimiento ilustrado se ha considerado como el forjador del proyecto de la modernidad, pero también el Barroco tiene un papel fundamental en la conformación de una mentalidad distinta con formas de ritualidad que apuntan a una gran empresa pedagógica que supone medios de difusión para masas. Maravall ha demostrado que el Barroco no es un movimiento popular sino de élite que en el afán de dirección dio paso a la cultura masiva y al mestizaje cultural. También la Ilustración es un movimiento de élite que tiene como propósito la democratización total del saber y la libertad de expresión. La difusión de las luces es posible gracias a la imprenta,

⁵ «Pornográfica» porque la imprenta posibilita la circulación de obras de carácter panfletario y anticlerical que llevaban el rubro de *filosóficas*.

que consolida el proyecto enciclopédico, y panfletario, habría que agregar, pero también el emblemático, a partir del grabado. El lazo entre ambos movimientos es su intención directiva, llámese pedagógica, doctrinaria o liberadora, sostenida sobre estrategias de circulación masiva que priorizan el uso de la imagen. Contrarreforma y *Enciclopedia* se basan en la eficacia comunicativa de las imágenes o iconos que encarnan valores e ideologías. Se trata de infundir y difundir, pero en la Ilustración se trata además de inventariar: «apropiarse es fragmentar el mundo [...] pues no se puede separar sin finalmente nombrar y clasificar, a partir de esto nace la propiedad» (Barthes, 1996: 129).

Tanto Barroco como Ilustración responden a crisis e intentan resolverlas a partir de un mismo referente. El Barroco contrarreformista es la lucha contra el protestantismo, y la Ilustración contra el absolutismo (monarquía e Iglesia), y curiosamente su ideario se encuentra en el mundo clásico por influencia del Renacimiento: la emblemática se sostiene en alegorías de mitos griegos, latinos y hasta egipcios, mientras que el canon literario del clasicismo y neoclasicismo francés se basa en Aristóteles y Horacio. El Barroco responde a una crisis de expresividad y la Ilustración a una crisis de conciencia de época ¿o de caducidad?, pues como afirma Perrault: Los antiguos somos nosotros.⁶ La relación con el mundo antiguo se torna compleja: si el Barroco sacude las formas clásicas para despertar la *voluntad de forma* dormida (Echeverría, 1998: 88), la Ilustración derriba el principio de autoridad y busca la perfección en el pasado para el porvenir, lo que se ejemplifica en una polémica francesa entre los clasicistas y la generación de 1628 que se denominó la *Querelle des Anciens et de Modernes*, polémica que trascendió las cuestiones meramente literarias a cuestiones éticas, sociales y políticas. En la transición del siglo xvii al xviii dicha controversia literaria se asienta en la «contradicción entre el concepto de perfección en el campo de las bellas artes y el de perfectibilidad en el campo de las ciencias» (Jauss, 2000: 30), la idea de perfección se suprime por la de progreso.

⁶ Lo que significa, en el contexto de la querrela, que los modernos son los más expertos, los verdaderos antiguos (Jauss, 2000: 29).

Como movimiento literario el clasicismo se extiende del siglo xvi al xviii, inicia en Italia pero en Francia llega a su culminación para dar lugar en el siglo xviii al neoclasicismo o ciclo clasista: «Desde los inicios del Renacimiento hasta mediados del siglo xviii, la historia de la crítica consiste en establecer, elaborar y difundir una concepción de literatura que, sustancialmente, es la misma en 1750 que en 1550» (Viñas Piquer, 2002: 141). La intención normativa y prescriptiva produjo un canon rígido que descartó la posibilidad de considerar otras producciones textuales como literarias. De ahí la necesidad de revisión de una historiografía literaria que dejó fuera otros géneros discursivos o los consideró subgéneros. En la historia de la literatura del siglo xvi o xviii no se puede dejar de lado el ensayo, la carta, el diálogo, el comentario, la enciclopedia (Kushner, 1993: 141), y en la historia literaria en general no se puede soslayar las relaciones literarias internacionales que dejan ver que las influencias irradian en varias direcciones, hacia otras artes, hacia lo político, hacia las ideas...

La querrela había puesto de manifiesto la relatividad del gusto y en el siglo xviii se esgrime la razón como arma contra las modas y gustos pasajeros y se cree que existen reglas universales que garantizan la belleza de las obras de arte. Frente a los clasicistas, los neoclásicos se distinguen por ser menos autoritarios y más bien racionalistas: «[...] los mismos ilustrados del siglo xviii hablan a menudo de su tiempo como de la época de la filosofía, y lo hacen con orgullo, convencidos de vivir un siglo filosófico y de que darle tanta importancia a la razón humana está dando grandes resultados en la ciencia y el arte» (Viñas Piquer, 2002: 200).

El convencimiento clasicista de que el gusto de París coincide con el de Atenas clásica provoca una reacción neoclásica contra la literatura del Barroco, donde proliferan las formas híbridas que anuncian la disolución o confusión de los géneros; toda convención tiene una limitación temporal, no es inmutable como creen los clasicistas. En la ruptura con el neoclasicismo se anuncian ya los ideales del Romanticismo: la reafirmación de la idiosincrasia frente a la universalidad.

Es en parte gracias a la querrela que es posible leer la historia como historia literaria. Darnton afirma que la revolución francesa de 1789 fue una revolución literaria; a partir del almanaque burlesco de Rivarol *Le Petit Almanach de nos grands hommes* (1788) y de *Le Philinte*

de Molière de Fabre (1790), plantea que la literatura no sólo es un conjunto de textos sino un sistema social; como Molière estaba en el centro del viejo sistema literario (aunque en otro momento representó al nuevo sistema literario),⁷ los escritores de la Francia revolucionaria se dedicaron a reescribirlo para reescribir la historia literaria: «[...] llevar la *literaturificación* no era un juego; era contribuir a la reconstrucción social de la realidad» (Darnton, 1995: 188), por ello Robespierre envió a una buena cantidad de «hombres de letras» a la guillotina. Los literatos tenían el papel de rehacer la realidad con la pedacería del Antiguo régimen.

En España el proceso literario es distinto, ya que tuvo su propio esplendor en el ocaso: el Siglo de Oro, denominación que abarca múltiples géneros literarios, algunos de los cuales rozan la frontera del Barroco. Por ejemplo en la historia literaria se separa del siglo crítico y neoclásico a los poetas barrocos, cuando en realidad el culto a la dificultad poética es uno de los preceptos del credo clasicista (junto a la claridad, decoro y verosimilitud), de modo que culteranismo y conceptismo no deben asociarse sólo al Barroco. Los vasos comunicantes entre un movimiento y otro quizá se deban a que también los barrocos llevaron los ideales renacentistas hasta sus últimas consecuencias. Los latinismos y las alusiones mitológicas de Góngora y Argote, la apelación al gusto en la idea de teatro de Lope de Vega, Medrano «imitador de Horacio», el *Discurso poético* de Jáuregui, la anticipación poética hacia el XVIII de Villegas (Alonso, 1966), hacen difícil la caracterización literaria del Siglo de Oro respecto al ciclo clasicista en la medida de que sus bases son las del humanismo renacentista. Curiosamente el tardío clasicismo en España no volteó a Francia ni a la antigüedad clásica sino a sí misma: al Siglo de Oro (López, 1981: 34). El clasicismo español se volvió hacia los franceses y siguió sus preceptivas muy pendiente

⁷ El clasicismo francés se vuelve el blanco de los revolucionarios en la medida que representa un orden rígido que desató las querellas. Por eso, cuando se trata de literatura en la historia de Francia se habla de clasicismo, neoclasicismo (reacción contra al barroco), pero otro tipo de literatura más cercana a la sátira y la parodia, clandestina y subversiva (que quedó fuera de esa historia); es una reacción contra el clasicismo en general, y no por ello cercana al Barroco.

de su mirada escrutadora, pero si todo clasicismo implica una relación con un ideal de perfección hacia el pasado, el clasicismo español tuvo influencias en las dos direcciones: Francia y la propia España. El siglo XVIII español era un río revuelto de literatura: almanaques coexisten con libros de caballería, tratados de escolástica con libros de filosofía; autores como Villarroel no encajan ni en el Barroco ni representan el todavía llamado neoclasicismo (como se denominó al clasicismo español por su reacción contra el Barroco).

La Ilustración como cultura está condicionada por cierto nivel de instrucción; en España la polémica entre tradicionalistas y modernos es adjetivada de acuerdo a esa idea, se habla de «barbarie escolástica», se critica al estilo barroco por carecer de la elocuencia de la razón y ser confuso; en 1725 Mayans escribe en *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española*:

Muchos piensan que hablar perfectamente es usar de ciertos pensamientos que llaman ellos conceptos, debiéndose decir afectados delirios; procurar vestirlos con frases inventadas, taraceadas éstas de palabras poéticas extranjeras y nuevamente forjadas, multiplicar palabras magníficas sin elección ni juicio, y en fin, hablar de manera que lo entiendan pocos, y a veces nadie, y ni aun ellos mismos; y por eso mismo lo admiran muchos ignorantes (López, 1981: 33).

La cuestión es si ese siglo polemista no permea también la visión de la historia. Es común decir que en España se da el enfrentamiento entre ilustrados y tradición (Sarrailh), en la Iglesia se da el conflicto entre misionistas y modernos, como si las naciones, instituciones e individuos vivieran siempre esa moderna tensión entre pasado y presente. Es decir, se lee la historia en general y la historia literaria en términos lineales como superación continua del pasado y se descuidan los procesos de permanencia de la tradición. Finalmente las historias literarias fueron un empeño ilustrado que se convirtió en las historias generales y/o universales. Con el término universal aplicado a la literatura, se supondría que se alude al gran tesoro de clásicos, en cambio Goethe aludía a una época en que todas las literaturas se convertirían en una sola (Wellek y Warren, 1993: 60); el problema es claro en los dos sentidos del uso de la palabra que se prestan al etnocentrismo.

La categoría histórica de Barroco ha sido tomada para la caracterización de la historia del arte, o mejor, la categoría artística del Barroco devino categoría histórica. Habría que reflexionar en qué medida leemos la historia desde el arte o el arte desde la historia: «cuando los estudios barrocos comenzaron a referirse de manera preferente a la literatura, siguieron definiendo este estilo a partir de las artes plásticas, pasando de éstas a aquélla no tanto por confrontación razonada como por yuxtaposición o analogía» (Gliksohn, 1994: 224). Imposible distinguir entre *el* Barroco y *lo* barroco como estilo y categoría de valor transhistórico que por su generalidad permite hablar tanto de la modernidad como de la posmodernidad «neobarroca». En contraposición con el Renacimiento y con lo clásico, Wölfflin caracterizó *lo* barroco como lo «pictórico» frente a lo lineal, por favorecer el juego de luces, crear profundidades y abrir la composición al rebasar los límites del cuadro; lo barroco es aquello que se da a la fuga y apela al sentimiento más que a la reflexión o análisis. La denominación barroco se aplica indistintamente a la arquitectura, a la música, a la literatura y a la pintura, al grado de que existe un barroco protestante y un clasicismo barroco (el manierismo), entonces los periodos en la historia de las artes no coinciden con los periodos históricos, por lo que hay que distinguir entre canon y hecho, separar la historiografía de historicidad, porque en la sistematización las categorías cronológicas resultan reductoras y son falsamente internacionales, y las categorías sociales, políticas y filosóficas usadas en la periodización pueden resultar comprometedoras cuando tienen un valor heurístico.

La metáfora de la luminosidad sirve para definir tanto Barroco como Ilustración, el primero como claroscuro en un juego de contrastes violentos, y el segundo como irradiación de saber en todas direcciones, la luz después del medioevo, la razón sobre la autoridad y la escolástica: la razón como autoridad. Lo barroco se considera expresividad e irracionalidad y lo ilustrado es por esencia racional, aunque el Barroco es metódico y apunta a lo universal como lo ilustrado tiene sus propias formas de oscuridad y monstruosidad que circulan en las páginas de la *Enciclopedia*: monstruos anatómicos y surrealistas, pulgas vistas en el microscopio, visión fragmentada y

en miniatura que sugiere una nueva estética: «el cristal de nieve aumentado se vuelve una complicada y armoniosa flor. ¿No es la poesía un cierto poder de *desproporción* como lo había visto Baudelaire describiendo los efectos de reducción y precisión del hachisch?» (Barthes, 1996: 143). En el Barroco se aplica mejor la categoría de lo grotesco (más que de monstruosidad) tal como la pensó Bajtín, ya que estremece y con-mueve. El místico muestra el camino y la unión con la divinidad inaccesible, de esa experiencia sólo queda el gesto: «Tenemos aquí nuevamente el periplo berniniano: se parte en busca de una dramaticidad religiosa antigua, y la misma, al ser despertada, resulta que es otra, la dramaticidad de la experiencia de lo divino propia de la vida moderna» (Echeverría, 1998: 80).

La razón ilustrada en inicio formulada en un *Sapere aude!* se transformará en camino a la autoconciencia, a la divinización del sujeto. Tal vez por eso las oscuridades de las luces frente a la expresividad barroca resultan más aterradoras en la posmodernidad que afirma la autoctonía y la discordancia de lo universalizante y homogéneo. La modernidad de las luces radica en que construye las bases filosóficas y la *episteme* del proyecto moderno (en Descartes, Kant, Copérnico, Galileo) y su difusión (prensa, *Enciclopedia*, educación). La modernidad del Barroco⁸ radica en la configuración de un mestizaje cultural, un juego de paradojas y conciliación de contrarios, en suma, es la estrategia para vivir en la contradicción y mostrar la transitoriedad y relatividad de las verdades. La modernidad de ambos es que viven en continua tensión con el pasado, lo antiguo, uno en busca de lo universal, el otro disolviéndolo.

Si Barroco e Ilustración se superponen en tiempo y espacio, por qué usar en historia literaria y del arte la denominación numérica XVIII,

⁸ «El *ethos* barroco es en realidad una de las versiones del *ethos* moderno que es en sí mismo cuádruple. Las otras tres versiones son la realista, la romántica y la clásica». Para mismo cuádruple. Las otras tres versiones son la realista, la romántica y la clásica». Para Bolívar Echeverría el *ethos* barroco implica una respuesta especial, la contradicción de la forma natural respecto a la lógica del valor (la forma capitalista), respuesta que sintetiza en la idea del erotismo de Bataille: «la aprobación de la vida dentro de la muerte» (Echeverría, 1998: 90).

que ya trasluce la dificultad de caracterización, para hablar de siglo de las luces como si no coexistiera la luz con el claroscuro barroco. Las categorías (periodos, estilos, épocas) sirven para pensar las cosas, pero una vez hipostasiadas sucede lo contrario. Barroco e Ilustración como conceptos fueron diseñados en un inicio para pensar el imaginario del siglo XVII y el del XVIII, respectivamente (aunque el Barroco participa de las dos centurias y la Ilustración del Renacimiento), y en especial, para pensar la modernidad y sus querellas, la tensión entre el pasado y el presente. Los barrocos no borran la contradicción ni la niegan como los románticos, viven en ella, el acto de transitar se vuelve permanencia, el Barroco es una combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad (Echeverría, 1998: 46). Los ilustrados avanzan en el despliegue de esa contradicción.

En esta peculiar transición del antiguo al nuevo régimen, el arte conforma no sólo el imaginario popular sino el proyecto ideológico que traza la dirección a seguir, entre sombras y albores Barroco e Ilustración son destellos en ese sentido, por eso a veces la luz que se filtra y las oscuridades de las luces intercambian su sitio.

Si la historia se ocupa del devenir y el arte de la eternidad, ¿en qué radica la inmortalidad y universalidad del arte? ¿En la contemplación pasiva, en los valores que promueve o en las formas que circula? ¿El impacto del arte se mide por lo que moviliza o por su trascendencia ligada a su duración?

La concepción del arte como antiproceso es fruto de la modernidad, pero también lo son formas de negatividad o de coexistencia barroca de contrarios. Existen grandes semejanzas entre formas del arte efímero moderno que tuvieron su inspiración en el arte conceptual de Duchamp (formas que promueven el pensamiento pero también la acción), y las manifestaciones de arte efímero dentro del Barroco como a) anular la distancia entre arte y público, b) el uso de materiales efímeros para delimitar el alcance temporal de la obra: es arte irrecuperable, c) la tendencia al anonimato, e) el arte promueve

la participación más que la reflexión y f) se da una confusión del arte con la vida.

En un marco de circulación burguesa del arte (museos y colecciones privadas) la respuesta del antiarte con el *ready-made* que incorpora al museo objetos cotidianos o con el arte-mercancía, es anular las fronteras entre el museo y la calle; la respuesta barroca ante Dios y su correlato, el rey, fue también anular y borrar los límites: la estetización de la vida cotidiana. En ese sentido el arte efímero tiene un aspecto destructivo y otro creativo, pues en la no permanencia logra trascender.

La vuelta hacia el Barroco en el marco de la reflexión sobre la modernidad como neobarroco apunta a una peculiar inversión de la mimesis: «el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico» (Sarduy, 1987: 211). La época barroca corresponde a un universo descentrado, cuya figura es la elipsis o la anamorfosis para Sarduy (*enderezamiento tridentino, furia helicoidal*) y el pliegue que desdobra laberintos para Deleuze: «los repliegues en la materia y los pliegues en el alma» (11). Y tal criptografía es visible en la poesía barroca del siglo XVII y XVIII, en la hibridación textual, en la multiplicidad de puntos de vista que conviven en sus variaciones.

Quizá el Barroco sea una forma que resurge (D'Ors, 1993: 61 y Chiampi, 11), y su vocación de movimiento o descentramiento escapa a categorizaciones. «La naturaleza es vida; es actividad, cambio, fluir. [...] Pero el movimiento permanece, por naturaleza, fuera del campo de la razón; el movimiento es absurdo» (D'Ors, 1993: 81). Nada mejor que el Barroco, como arte de/en crisis para reflexionar sobre el cambio y la infinitud, sobre lo original y lo múltiple.

Obra citada

- Aguar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1999.
- Alonso, Dámaso y Eulalia Galvatiarro de Alonso. *Primavera y flor de la literatura española*. Madrid: Reader's Digest, 1966.
- Baader, Horst. «La limitación de la Ilustración en España», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*. Oviedo, 1981.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999.
- Barreiro, Xosé Luis, et al. (coords.) *Censura e Ilustración*. Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- Barthes, Roland. «Las láminas de la Enciclopedia», en *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1996.
- Chiampi, Irelar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- Cheymol, Marc. «Los dos Cyrano», en Bergerac, Cyrano. *El otro mundo*. México: CNCA, 1992.
- Darnton, Robert. *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*. New York/London: Norton, 1995.
- Darnton, Robert. *El coloquio de los lectores*. México: FCE, 2003.
- _____. *The Forbidden Best-sellers of Pre-revolutionary France*. New York: Norton, 1996.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Deleuze, Guilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.
- Gliksohn, Jean-Michel. «Literatura y artes», en Pierre Brunel e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 1994.
- González Casanova, Pablo. *El misonéismo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII*. México: El Colegio de México, 1948.
- Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México: Mapfre-FCE, 1993.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- Kushner, Eva. «Articulación histórica de la literatura», en Marc Angenot, Jean Bessière et al., *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993.
- López, François. «Aspectos específicos de la ilustración española», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*. Oviedo, 1981.
- Lotman, Iuri. *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel, 1975.
- Marina, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Mestre Sanchis, Antonio. *La Ilustración española*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Navarro, Bernabé y Mauricio Beuchot. *Filosofía y cultura novohispanas*. México: UNAM, 1998.
- Paul Ricoeur. *Relato, historia y ficción*. Dosfilos: México, 1994.
- Rodríguez, Jaime E. *La independencia de la América española*. México: FCE-El Colegio de México, 1998.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: FCE.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos?* México: FCE, 1987.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1993.

Un día volveré de Juan Marsé: una lectura desde los conceptos de ideología y utopía de Paul Ricoeur

Eugenia Asse Dayán
Universidad Iberoamericana

«Entumecido, insomne, tozudo guardián de algo que ya no parecía estar allí, centinela de una cota de la memoria que nadie le iba a disputar, de una noche sin orillas cuya contraseña ya no tenía vigencia ni sentido para nadie salvo para él, persistía en su vigilante espera con la misma cautelosa determinación que le trajo por primera vez a este jardín» (Marsé, 2000: 341). Éste es Jan Julivert, pero también podría ser Juan Marsé. Poética del desencanto, narrativa de los vencidos, memoria de la posguerra, eso es Marsé, pero también es más: es un cuestionamiento constante, es una puesta en evidencia, es *El Coyote* de una época falseada en busca no de la verdad, sino de la posibilidad de inventarla.

Detrás de su aparente sencillez, la obra de Juan Marsé esconde cuestionamientos profundos, que no remiten solamente a una época determinada, sino a valores y principios universales. En el fondo de sus textos encontramos una problemática en la que se entremezclan memoria, historia, realidad, ficción, ideología y utopía. Su obra permite una lectura fácil, pero es una lectura que invita a profundizar en el texto y a encontrar una de las múltiples interpretaciones a las que se presta, sin por ello agotarse.

Un día volveré ejemplifica lo anterior a la perfección. De trama lineal y detectivesca, la novela ofrece, sin embargo, varios niveles de interpretación, todos enmarcados en una sola problemática: la relación apariencia-realidad. ¿Qué es la verdad?, ¿cómo se construye?, ¿qué define a la ficción, a la historia?, ¿qué papel juega en ello la memoria? Éstas son algunas de las preguntas que se hace la obra de Marsé, permitiendo al lector, al adentrarse en su interior, aventurar su propia respuesta.