



**SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
UNIDAD 092, AJUSCO**

**PROGRAMA EDUCATIVO  
DOCTORADO EN EDUCACIÓN Y DIVERSIDAD**

**TÍTULO**

**LA LITERATURA COMO POTENCIADORA DEL CUIDADO DE SÍ, APLICADA A UNA  
OBRA DE TRES ESCRITORES LATINOAMERICANOS (RAMÓN LÓPEZ VELARDE,  
JULIO CORTÁZAR Y ROBERTO BOLAÑO)**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN  
TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
DOCTORA EN EDUCACIÓN Y DIVERSIDAD**

**P R E S E N T A:**

**GRISEL VALADEZ PAZ**

**ASESOR: DR. SAMUEL ARRIARÁN CUÉLLAR**

**ESTA TESIS FUE FINANCIADA CON UNA BECA DEL SISTEMA NACIONAL DE  
POSGRADOS DEL CONAHCYT**

**CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2024**



Ciudad de México, 16 de mayo, 2024

**CARTA DE CONFORMACIÓN DE JURADO**

**DR. MIGUEL ÁNGEL VÉRTIZ GALVÁN**  
**COORDINADOR DE POSGRADO**

PRESENTE

En relación con la aprobación de la Tesis **“La literatura como potenciadora del cuidado de sí, aplicada a una obra de tres escritores latinoamericanos (Ramón López Velarde, Julio Cortázar y Roberto Bolaño)**, de Grisel Valadez Paz, estudiante del Doctorado en Educación y Diversidad, y con el fin de continuar con los trámites para la obtención del Grado de Doctorado de la estudiante citada, envió la propuesta de jurado y opciones para la presentación del examen correspondiente:

	Nombre	Correo
1. Presidente	Alicia Estela Pereda Alfonso <a href="mailto:apereda@upn.mx">apereda@upn.mx</a>	
2. Secretario	Samuel Arriarán Cuéllar <a href="mailto:sarriaran@upn.mx">sarriaran@upn.mx</a>	
3. Vocal	Cecilia Navia Antezana <a href="mailto:cnavia@upn.mx">cnavia@upn.mx</a>	
4. Suplente 1	Elizabeth Hernández Alvídrez <a href="mailto:elhernandez@upn.mx">elhernandez@upn.mx</a>	
5. Suplente 2	Mauro Pérez Soza <a href="mailto:msoza@upn.mx">msoza@upn.mx</a>	

Examen de grado				
	Fecha	Hora	Modalidad	Lugar
Opción 1	31 de mayo	16	Presencial	UPN Ajusco
Opción 2	3 de junio	16	Presencial	UPN Ajusco
Opción 3	6 de junio	16	Presencial	UPN Ajusco

Atentamente  
“EDUCAR PARA TRANSFORMAR”

SAMUEL ARRIARÁN CUÉLLAR

Nombre y firma del(a) tutor(a)

c.c.p. Expediente

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
Cuidado de sí.....	11
La literatura es potencia .....	13
Lectura de textos literarios.....	17
Ethos barroco y cuidado de sí .....	22
Símbolos y mitos en la literatura.....	25
Estructura de los capítulos .....	29
<b>CAPÍTULO I. El universo simbólico de la poesía de Ramón López Velarde .....</b>	<b>32</b>
1.1 El abrazo de los contrarios.....	33
1.2. El ángel de mi guarda es un ángel femenino .....	39
1.3. ¿López Velarde un Don Juan? .....	42
1.4. Antinomias de las trampas de la razón.....	44
1.5. Regreso al Edén .....	47
1.6. Poeta barroco .....	51
1.7. Conclusiones del capítulo .....	56

<b>CAPÍTULO II. El juego de Julio Cortázar en <i>Rayuela</i>.....</b>	<b>58</b>
2.1. Configuración en el tiempo y en el espacio de Julio Cortázar y <i>Rayuela</i> .....	59
2.2. Estructura formal de <i>Rayuela</i> .....	65
2.3. El juego y la fiesta en <i>Rayuela</i> .....	68
2.4. Identidad de los personajes .....	75
2.5. Conclusiones del capítulo .....	79
<b>CAPÍTULO III. La potencia de los bárbaros en <i>Los detectives salvajes</i></b>	
<b>de Roberto Bolaño.....</b>	<b>81</b>
3.1. El origen de los bárbaros.....	83
3.2. De bárbaros a detectives salvajes.....	91
3.3. Todos somos detectives .....	96
3.4. Un viaje sin retorno.....	98
3.5. Detectives neobarrocos .....	103
3.6. Conclusiones del capítulo .....	105
<b>CONCLUSIONES GENERALES.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>127</b>

## INTRODUCCIÓN

En nuestro contexto, desde América Latina, es difícil pensar en una modernidad propia, es decir, una modernidad que apunte a lo mestizo; pues todavía sigue prevaleciendo el dominio ideológico colonial, donde la gran narrativa de la globalización ha dejado fuera toda concepción que no apunte a lo trazado por la visión europea; la cual, sigue descansado en postulados homogéneos de un modelo civilizatorio que descarta otro tipo de racionalidades que no sea el suyo.

Sin embargo, ese gran discurso sobre la universalidad, cada vez se hace menos sostenible, pues en nuestra sociedad (y en el mundo en general) se está atravesando por problemas ya no únicamente de tipo económico y social, sino que hay una crisis ecológica inminente; la cual, tiene su origen en que la concepción eurocéntrica de la economía global ha visto a la naturaleza como un objeto con valor de cambio y no de uso. Considera que el lugar, el territorio, no tiene ninguna implicación con las relaciones sociales humanas; no ve a la naturaleza como proceso de creación de riqueza, sino como una simple mercancía, pareciera que esta se opone a lo social (Escobar, 2000). Han puesto por un lado a la cultura y por el otro a la naturaleza, dando lugar a la marginación y la explotación de esta –y de las comunidades locales que sí ven a su entorno como parte de su cultura- sin ningún miramiento y de ahí las consecuencias de emergencia sanitaria y ecológica que en este siglo estamos padeciendo.

Como resultado de las relaciones de producción de la modernidad dadas por el capitalismo imperante y, en la posmodernidad, por el endurecimiento y consolidación de políticas neoliberales dictadas desde el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, quienes en sus preceptos (paradójicamente) tienen como

objetivo mejorar el nivel de vida y la reducción de la pobreza de los países miembros; tanto México como el resto de América Latina (sin mencionar a algunos países europeos), tras adoptar esas políticas, no sólo no han favorecido la situación económica o disminuido la pobreza, sino que la brecha entre ricos y pobres cada vez ha ido en aumento, mientras que las condiciones laborales y sociales se han precarizado sustancialmente. Por lo mismo, la explotación de los recursos naturales está en su punto límite debido al desarrollo insostenible, incluso, la misma ONU ha pedido cambios sin precedentes a los países para evitar la catástrofe medioambiental planetaria. No obstante, los países ricos (o de “economías avanzadas”), que siguen teniendo injerencia en las naciones de “economías en vías de desarrollo”, no se ponen de acuerdo –porque no les interesa o no les conviene- cambiar sus métodos de producción.

Por su parte, la sociedad ha perdido la confianza en las instituciones, inclusive los partidos de izquierda han dejado de ser una opción porque ellos tampoco cumplieron con sus promesas de bienestar social. Así, en los últimos diez años se han suscitado de manera espontánea y emergente varios movimientos a nivel mundial con demandas de intereses muy concretos en torno a cultura, reconocimiento de identidades individuales y derechos humanos, justicia, medio ambiente, etc.

Ante este panorama, cabe preguntarse ¿qué papel juega la educación o qué injerencia tiene esto en el proceso educativo? Pues bien, la política, las ideologías y valores dominantes permean la vida social, por lo que no puede estudiarse al acto educativo como un ente aislado, sino como resultado de un sistema de poder. Bajo este contexto de caos social y de medidas urgentes, se hace necesario pensar y plantear alternativas educativas para las generaciones que les toca lidiar con tales conflictos, puesto que en los vigentes planes y programas de la educación básica (La Nueva Escuela Mexicana) las formas pedagógicas siguen siendo, sustancialmente, hijas de la tradición occidental, donde se concibe al sujeto como una dualidad irreconciliable entre cuerpo y mente,

pero desde hace décadas, está claro que esos discursos han dejado de “representar”, como se pretende, a una globalidad; se sostienen en la práctica, aunque la realidad todo el tiempo está demostrando la crisis de tales discursos a través de innumerables contradicciones como en la deserción escolar, en los deficientes resultados en los niveles de lectura y escritura que se obtienen en la educación básica de nuestro país, que luego se traducen en fracaso escolar cuando esos estudiantes ingresan a licenciatura. En este sentido, la cultura de la escritura, desde hace mucho tiempo, representa un problema para el sistema educativo en general; en las últimas décadas, con la expansión de las TICCAD (Tecnologías de la Información, comunicación, conocimiento y aprendizajes digitales) que, cada vez tienen más injerencia en las nuevas formas de adquisición del conocimiento, esos problemas se han acrecentado y la escuela las ha ido incorporando a sus métodos de enseñanza-aprendizaje como la posible solución a sus deficiencias, pero es evidente que estas no fomentan el aprendizaje crítico ni contribuyen al intelecto, pues se ha visto que son más de comportamiento hedónico y utilitario. Todo esto, nos muestra que la escuela aún está lejos de ser formadora, sigue siendo instructora y trasmisora de conocimientos.

Entonces, habría qué apostar por otras praxis pedagógicas, donde se aprenda a pensar con prácticas más apegadas a nuestra cultura, como la recuperación del símbolo y el mito; es decir, venimos de una tradición del logos, de la ciencia, para explicar y comprender el mundo, a nosotros mismos y a la relación con los otros, pero esa visión ha descartado el sentido de pertenencia e identidad como sujetos y, por tanto, no hay apropiación de conocimientos en el sentido ontológico; la educación formal es más de tipo científicista que de orientación humanista, aun cuando se quiera centrarla en esta última.

De manera personal, la inquietud surge a partir de mi praxis pedagógica tanto en el rol de alumna como de docente. Cuando ingresé a la Normal Superior, tenía la certeza de que la

educación era la única vía para cambiar el rumbo de una sociedad (posición que, con el tiempo y con mi acercamiento a la filosofía, fue modificándose). Pero antes de ello, había cursado la licenciatura de Periodismo en la UNAM, donde participé en varios procesos de luchas sociales, incluso, fui activista de una agrupación independiente de izquierda, donde surge mi conciencia de clase y que me permite reflexionar sobre mi propia historia de vida. Provengo de una típica familia machista y católica, por lo que, desde muy pequeña, de manera casi instintiva, fui rechazando esa formación. Primero, me rehusé a hacer mi primera comunión (porque no me sentía cómoda con el papel que jugaba la mujer en la historia de Dios y, además, era reproducido en mi familia); así que, con el pretexto de que ese evento implicaba un gasto de dinero extra y como en casa siempre faltaba, me resultó posponerla un año, luego otro, y otro, y nunca llegó ese día.

La escuela era mi refugio, sobre todo las historias de los pocos libros que me leyeron mis maestros de primaria. Cuando entré a la secundaria, era muy difícil que mis padres pudieran comprarme el uniforme y los libros que necesitaba, por lo que me tocaba heredar los de mi hermano mayor o pedirlos prestados a alguien, incluso, tuve que faltar a clases porque no tenía un par de zapatos decentes. Esta situación hizo que me convirtiera en una adolescente introvertida y con muchos complejos, hasta que un día, no sé cómo ni por qué, a mi casa llegó un libro de poesía, el cual leí y releí con insistencia, muchos de esos poemas no los entendía muy bien, pero quedé fascinada ante el descubrimiento de aquel lenguaje tan sonoro y tan mágico; de a poco fui comprendiendo el significado de esas metáforas que me revelaban un mundo distinto y, al mismo tiempo, me hacían comprender que no era la única persona que se sentía incompleta, distinta; todos, de alguna manera, estábamos rotos.

Esos versos (que mucho tiempo después supe que pertenecían al movimiento del Modernismo) de aquel libro viejo y sin pastas, fungieron como un escudo contra mis complejos y



contra la opinión ajena; yo sentía que un aura de palabras (que nadie conocía, excepto yo) me hacía inmune al rechazo. Así que, en tercero de secundaria, decidí empezar a trabajar (sin importar los regaños y castigos de mi padre por desobedecerlo, ya que las mujeres no debíamos andar en la calle), pues más que nunca, no estaba dispuesta a abandonar la escuela. Desde ese entonces, ya no dejé de estudiar y trabajar.

En la preparatoria, descubrí a la literatura latinoamericana, la cual, sentía que estaba hecha para mí, que me ponía delante el mundo de la calle, el de mis abuelos, el de mis padres, el de gente cercana a mí; y aunque los libros me tenían hipnotizada, no era propiamente una lectora, pues la clase de literatura era una aburrida colección de personajes, autores y corrientes, que muy poco me importaban en ese momento y hacían que me alejara de otras lecturas. Quizá, por ello, no me decidí a estudiar la carrera de letras, y tampoco sé bien por qué terminé en Periodismo, acaso porque pertenecía a las humanidades.

Es en la licenciatura donde realmente me convierto en lectora, y, tanto por los libros como por mi activismo político, nace mi deseo por querer transformar la realidad, aunque el segundo me decepcionó por la forma en cómo se mueven y organizan las células políticas, pues parten de romper con lo establecido y terminan por convertirse en eso o son tan dogmáticas que se vuelven sectarias. Por ello, cambié de rumbo hacia la docencia, quería que los otros descubrieran las historias que a mí me habían sacudido, que se acercaran a otros mundos a través de la literatura; pues ésta siempre me había guiado en los momentos de incertidumbre, me ha dado luz cuando la realidad parece imposible y no porque la literatura contenga las respuestas de la vida, al contrario, te genera más dudas; tal como señala la escritora Rosa Montero (2009): “escribir para dar un mensaje, traiciona la función primordial de la narrativa, su sentido esencial, es el de la búsqueda del sentido” (p. 176).

En algún momento, pensaba (como tantos otros) que la revolución armada era el camino para cambiar la historia; sin embargo, desde hace mucho, esa postura ha dejado de ser opción (al menos, no por ahora); por lo que en la educación se me abre un posible horizonte. Y no es que piense que la educación por sí sola puede transformar a la sociedad, pero sí puede transformar a los sujetos que van a cambiar al mundo, como reconoció Freire (2012).

Una vez en la Normal, se confirma y ratifica mi gusto por la lectura, pero es en la práctica de la docencia en la escuela secundaria donde mis lecturas (siempre de ficción) me hacen reflexionar sobre mi papel de “educadora”, esto es, preguntarme ¿qué tipo de personas estamos formando para enfrentar este mundo tan convulso? ¿Qué piensan nuestros alumnos sobre su escuela? ¿Cómo se sienten o qué sienten respecto de su entorno? ¿Desde dónde estamos realizando las prácticas educativas o bajo qué paradigmas estamos educando? En fin, ¿cómo estamos asumiendo el ser docente?

Luego de 13 años de docencia y de haber cursado la maestría en Desarrollo Educativo en la línea de Hermenéutica y Educación Multicultural, encontré la estructura de cómo trabajar con la literatura, es decir, valerme de esta como una vía de conocimiento de la condición humana (y aunque de manera empírica ya venía haciendo esto, no tenía lo tenía claro, me hacía falta darle una orientación teórica a mi experiencia) y, por supuesto, el acercamiento a textos de tipo filosófico que adquieren sentido en mi formación y que en la presente investigación pude llevar a la práctica.

De esta manera, nace mi inquietud por hacer de la literatura una materia de formación para *el cuidado de sí*, partiendo de las siguientes preguntas: ¿cómo se entiende el *cuidado de sí* en la escuela? ¿Qué significa realmente el *cuidado de sí*? ¿Cómo puede la literatura desplegar el *cuidado de sí*? ¿De qué manera la literatura puede ser una alternativa de formación para el *cuidado de sí*?

Primeramente, se partió de cómo es vista o utilizada la literatura en la escuela, donde fuera de los discursos oficiales respecto del fomento a la lectura, que, sin duda tienen una base bien intencionada sobre los beneficios que ésta conlleva (aunque por múltiples razones, que aquí no trataremos, han fracasado en su intento por acercar a la gente a que practique esta actividad), creemos que leer literatura resulta imprescindible en la formación de los individuos. Sin embargo, las maneras en cómo ha sido abordada esta materia (sin diferenciar el nivel educativo –desde la primaria hasta la universidad-) siguen obstaculizando el que pueda ser aprovechada como una vía propia de educación, pues este tipo de textos nos abren la posibilidad de trabajar la perspectiva ontológica y potenciar el *cuidado de sí*, a diferencia de otras materias como la biología o la psicología, por ejemplo, que se quedan en lo epistémico.

Pero ¿qué significa cuidar de sí? La idea de cuidado de sí, en primera instancia, está asociada con el autocuidado o la autoayuda, conceptos que se han incluido en los modelos educativos (desde la Reforma educativa del 2011) y, ahora, la *Nueva Escuela Mexicana* (SEP, 2019) los incorpora en uno de sus principios fundamentales, el de “Responsabilidad ciudadana”, con el atributo de valor bajo el nombre de “superación personal”. No obstante, dicho “valor”, como se le designa ahí, se fue gestando en enfoques como el Utilitarismo, la Psicología individual de Alfred Alder, el efecto placebo, la psicología humanista, el pensamiento positivo, la psicoterapia cognitivo-conductual, el *coaching* o mentorariado, entre otros; los cuales, mediante estrategias de escapismo o fuga (que el sector empresarial ha aprovechado muy bien y que el ámbito escolar está tratando de copiar), se hace creer a las personas que cada uno es responsable de su propio éxito o fracaso y que el medio no tiene ninguna influencia, que los problemas están en el individuo y no en el sistema.

Por tanto, esto sólo ha dado lugar al individualismo, la competencia, la sobreexplotación y la autoexplotación en aras de un progreso o “estilo de vida” que propicia el consumismo, la devastación de la naturaleza, los nacionalismos exacerbados, la negación o exclusión de los otros, aun cuando en sus discursos promocionen lo contrario. De esta manera, el sistema capitalista ha disfrazado su preocupación por el ser y en lugar de mostrar un camino hacia la emancipación, la libertad, ha construido sujetos conformistas, obedientes, dóciles al sistema o, en el mejor de los casos, indiferentes.

### **Cuidado de sí**

En esta investigación, el *cuidado de sí* se sitúa o se entiende desde los postulados<sup>1</sup> del filósofo francés Michel Foucault (2017), quien en su obra *El coraje de la verdad*, señala que “esta idea tiene su origen en el principio socrático del ‘conócete a ti mismo’ o ‘decir la verdad sobre uno mismo’” (p. 21), pero en un sentido más amplio, esto es, en una renovación de aquella idea para dar lugar a un “cultivo de sí”, centrándose, sobre todo, en el concepto de *parrhesía* o hablar franco, el cual consiste en que cada quien pueda expresar su opinión, sus pensamientos o sus creencias y, al hacerlo, corre el riesgo de incomodar a los otros; por tanto, se requiere de cierto “coraje”<sup>2</sup>.

Este decir veraz trata de cuestionar y cuestionarse lo que nos es dado, puesto que la *parrhesía* pasó de ser una práctica, un derecho y una obligación a un *ethos*, o sea, una forma de hacer y de ser para constituirnos en un sujeto ético: el que sabe distinguir y practicar el decir veraz

---

<sup>1</sup> Específicamente en el pensamiento de su última etapa: 1983.

<sup>2</sup> Entendido como confianza para poner en práctica ciertas acciones que previamente han pasado por la inteligencia y reflexión.

ante el decir falso. De esta manera, podríamos decir que el cuidado de sí consiste en un atreverse a pensar por nosotros mismos y bajo nuestras propias reglas, cuanto más libre es uno, más libre es la relación con los otros<sup>3</sup>; lo cual, de alguna manera, diluye el poder y, por tanto, el abuso de poder.

En la actualidad, ante la exposición, cada vez más temprana y extensiva, a los medios electrónicos, nuestras vidas se están inundando de realidades virtuales, espejismos que confunden o invisibilizan el mundo real para volverlo efímero o líquido como lo planteó Bauman (2004), por lo que se hace cada vez más imperante saber discernir entre los verdaderos de los falsos discursos; aprender a ser críticos para poder sacar a la luz nuestro verdadero ser, para reconocer y hacer evidentes las diferencias propias de nuestro contexto multicultural y romper con la homogeneización impuesta por el sistema global.

En tanto, la educación oficial es reproductora de esos esquemas, donde prevalece la visión de la tradición del logos, de la ciencia, para explicar y comprender el mundo, a nosotros mismos y a la relación con los otros, descartando el sentido de pertenencia e identidad propia, porque no existe una eficaz atención a la diversidad cultural, ya que la formación de actitudes y valores se “enseña” (a la manera de formularios, instructivos o recetarios) de forma general, sin relacionarla con el contexto y ve a estos como cualidades individuales separadas del conocimiento, es decir, un complemento del sujeto que propicia la segregación dicotómica (entre buenos y malos). En este sentido, resulta necesaria y propicia la orientación de la educación para el cuidado de sí.

---

<sup>3</sup> Es decir, la gente con que uno se relaciona en los distintos espacios y contextos. Por lo general, y a veces de manera inconsciente, se nos enseña a someter al otro, pero si se logra cierta resistencia, la relación con los otros deja de ser una lucha de poder.

## **La literatura es potencia**

Los textos literarios posibilitan el ver más allá de nuestro entorno, es decir, abrimos a otras realidades; develarnos lo que, al estar sumergidos en la rutina, lo hemos pasado como evidente hasta hacerlo invisible y ha dejado de importarnos porque no nos es cercano o no nos afecta. Pero la literatura nos pone delante de nuestra propia realidad: la de nuestro *yo* para confrontarnos con nuestros actos que, inevitablemente, están conectados con los otros; nos ayuda a pensar y plantearnos preguntas sobre las certezas y seguridades en que hemos sido “educados”. Puede devolvernos el sentido de humanidad y rescatarnos de la incomunicación en que nos ha sumido la educación científicista e instrumental porque en la literatura encontramos la experiencia, la imaginación, los sueños, el misterio, que son parte esencial de la condición humana. El escritor peruano Mario Vargas Llosa (2016) nos dice que

ciencia y técnica ya no pueden cumplir aquella función cultural, integradora en nuestro tiempo, precisamente por la infinita riqueza de conocimientos y la rapidez de su evolución que les ha llevado a la especialización y al uso de vocabularios herméticos. La literatura, en cambio, a diferencia de la ciencia y la técnica, es, ha sido y seguirá siendo, mientras exista, uno de esos denominadores comunes de la experticia humana, gracias al cual los seres vivientes se reconocen y dialogan, no importa cuán distintas sean sus ocupaciones y designios vitales, las geografías y las circunstancias en que se hallen, e incluso, los tiempos históricos que determinen su horizonte. (p. 12)

Los textos literarios encierran conocimientos que la ciencia positiva no es capaz de mostrarnos, al menos no de la forma en que esta nos lo pone delante; nos da la oportunidad de experimentar, de vivir más allá de nuestros propios límites y fronteras, de conocer y relacionarnos con los otros, esto es, adentrarnos a lo más profundo de la condición humana, ubicarnos en el

contexto y los saberes de las comunidades que tienen qué ver con lo mítico, lo simbólico propio de cada cultura<sup>4</sup>. Tales saberes durante mucho tiempo han sido denostados por el positivismo, negando todo lo que no provenga de este: se ha impuesto al pensamiento racional sobre el pensamiento mítico; y la literatura, al ser considerada como invención artística o ficción que expresa una experiencia humana (Reyes, 2018), ha quedado supeditada, erróneamente, a lo que no es real y, por tanto, incapaz de proporcionar un conocimiento “objetivo”.

No obstante, Ricoeur (2009) sostiene que la ficción contribuye a hacer de la vida biológica una vida humana: “una vida sólo es un fenómeno biológico en la medida en que no ha sido interpretada. Y en la interpretación, la ficción juega un papel mediador considerable” (p. 200), esto es, que la literatura es un medio para despertar recuerdos, revivir experiencias, o donde pueden ensayarse ideas o valores nuevos; cuestiones que tienen que ver con conflictos sociales donde está inmerso lo humano: problemas relacionados con el sentir, con los afectos, con los sentimientos, que responden a la razón del cuerpo.

En este aspecto, Joan-Carles Mèlich (1996) señala que los seres humanos nos movemos entre el ámbito científico y el ámbito simbólico, pero circunscribirse a uno u otro supone un error; explica que la ciencia ha sido representada por la luz, es lo luminoso, mientras que los mitos, los símbolos son el lado oscuro y es justamente en esa penumbra donde están los más grandes enigmas de la humanidad porque ahí reside nuestra naturaleza (las sensaciones y las pasiones), la parte

---

<sup>4</sup> Entendida como “el cultivo de lo que la sociedad humana tiene de polis o agrupación de individuos concretos, es aquella actividad que reafirma, en términos de singularidad, el modo en cada caso propio en que en una comunidad determinada (...) realiza o lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales; reafirmación de la “identidad” o “ser sí mismo”, de la “mismidad” o “ipseidad” del sujeto concreto que lo es también de la figura propia del mundo de la vida, construido en torno a esa realización” (Echeverría, 2013, p. 133).

ontológica que corresponde a otra racionalidad, a la del cuerpo que tiene su propia lógica; por lo que tendríamos que aprender a vivir y convivir con nuestro propio ser.

Pero la visión eurocéntrica, desde la ilustración y luego con la consolidación del paradigma positivista (el cual sigue rigiendo a la educación en la actualidad) se desplazó al símbolo como una forma de conocimiento, fue supeditado a las actividades artísticas; mientras que el signo<sup>5</sup> es la base de los saberes científicos:

Occidente siempre opuso, a los tres criterios (...) [siguientes], elementos pedagógicos violentamente antagónicos: a la presencia epifánica de la trascendencia, las iglesias opusieron dogmas y clericalismos; al «pensamiento indirecto», los pragmatismos opusieron el pensamiento directo, el «concepto» — cuando no el «percepto»— ; por último, frente a la imaginación comprensiva «que induce al error y la falsedad», la ciencia esgrimió las largas cadenas de razones de la explicación semiológica, asimilándolas en principio a las largas cadenas de «hechos» de la explicación positivista. En cierto modo, esos famosos «tres estadios» sucesivos del triunfo de la explicación positivista son los tres estadios de la extinción simbólica. (Durand, 1968, p. 25)

Así, el lenguaje simbólico quedó ceñido al espacio artístico que, quizá, es el único lugar donde se le permite ser; sin embargo, quien no tenga acceso a una educación artística o estética, difícilmente podrá desarrollar su parte sensorial, pues como pudo apreciarse, la educación formal ha sido mayoritariamente de tipo científicista. Incluso, la literatura (que desde siempre ha formado parte de los currículos) se lee y se estudia a la manera estructuralista y, en escasas ocasiones, desde su aspecto mítico.

---

<sup>5</sup> Que “sólo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible” (Durand, 1968, p. 12 y 13), es arbitrario y adecuado a lo que indica.



Por tanto, es necesario rescatar al símbolo en la educación formal (primero, con los docentes, ya que ellos también han sufrido esta carencia en su formación); lo cual, puede darse mediante la incorporación de la literatura como una asignatura independiente en el proceso de enseñanza-aprendizaje; puesto que la ficción es imaginación simbólica<sup>6</sup>, da cuenta de una realidad a través de lo sensible, permite comprender mejor (a mí mismo y, en consecuencia, al otro). El entorno literario apela al mundo de la vida<sup>7</sup> y tiene la capacidad de mostrarnos ese conocimiento que las ciencias exactas han descalificado.

La (buena) literatura <sup>8</sup> puede potenciar la transformación de una sociedad al ser capaz de formar y desarrollar la parte sensible de los seres humanos, de provocar, de despertar, de incomodar conciencias, de romper la cotidianidad que adormila o enajena a la sociedad. Al respecto, Susan Sontag (en su discurso de cuando recibió *El Premio de la Paz de los Libreros Alemanes* en 2003) decía que una de las funciones de la literatura era la de plantearse preguntas más que dar respuestas, de cuestionar a las ideas o dogmas reinantes porque esta rama del arte suele ser contestataria; propicia el diálogo, despierta nuestra sensibilidad:

la literatura puede entrenarnos y ejercitar además nuestra habilidad para llorar por quienes no somos nosotros ni son los nuestros. ¿Quiénes seríamos si no pudiéramos simpatizar con los que no somos nosotros ni son los nuestros? ¿Quiénes seríamos si no pudiéramos olvidarnos de nosotros mismos, al menos durante algún tiempo? ¿Quiénes seríamos si no pudiéramos aprender? ¿O perdonar? ¿O

---

<sup>6</sup> Donde se suspende la referencia del discurso ordinario, dirigiéndose indirectamente a la realidad: “un nuevo efecto de referencia [...]. Este nuevo efecto de referencia no es otra cosa que el poder de la ficción de *redescribir* la realidad” (Ricoeur, 2002, p. 204).

<sup>7</sup> Que de acuerdo con Husserl (2008) el mundo de la vida se refiere a la experiencia cotidiana, a lo sensible, lo intuitivo; a toda actividad precientífica, pero también científica.

<sup>8</sup> Es decir, la literatura que no da consejos explícitos, que no apela al sentimentalismo, que se niega a ser panfletaria, que no pone ejemplos ni da respuestas a ningún problema.

convertirnos en algo diferente de lo que somos? Escapar de la prisión de la vanidad nacional.  
(Sontag, 2003, p. 8)

De esta manera, podemos decir que la literatura es *potencia* porque reconfigura la realidad desde lo imaginario, aparece como un estado de excepción o soberano como lo denomina Agamben (2016), pues en ella el ser humano puede resguardarse de cualquier estructura de poder, es un ejemplo de *inoperosidad* al desactivar los discursos que someten, ya que este concepto es activo y no pasivo, lleva a la praxis. Así, en la idea de la obra como “lo abierto”, el género literario posibilita la apertura a lo imposible y se convierte en un espacio subversivo porque opone resistencia al distanciarse de lo productivo, de lo enajenante porque cuestiona y transforma.

### **Lectura de textos literarios**

La lectura se asocia más con la educación formal, puesto que forma parte de la cultura escrita y es la escuela la encargada de enseñarla y fomentarla; por ello, esta se ha convertido en una actividad de consumo antes que de uso reflexivo. A través de ella se reproducen las ideologías dominantes, utilitarias, esto es, una lectura de la recepción. En cambio, la lectura de textos literarios implica ir más allá del sentido literal de las lecturas de tipo ilustrativa, anecdótica, sociológica, psicológica, política, etcétera; se necesita hacer una lectura distinta, desde el lenguaje de los símbolos, que revitalice el mito, hacer una lectura de lo sagrado y sus proyecciones en lo simbólico, como una forma de explicar y comprender nuestra cultura, nuestra esencia como seres humanos, que nos diga que el mundo no es necesariamente pura técnica.

Y no se trata de negar las otras formas de lectura, sino de sumar, de darle su lugar y espacio al lenguaje del mito para recuperar la dimensión trascendente y que no termine por ser devorado

ante el avance tecnológico que, de por sí, ya es dominante. La literatura es el espacio de resistencia, de lucha para revitalizar al símbolo, por lo que el acto de leer textos literarios debe romper con la lectura automatizada, de consumo.

Aunque cabe señalar también que la literatura, por sí misma, como una obra de determinado autor o como una rama del arte, no puede lograr todo lo que hasta ahora se ha planteado, pues esta sólo cobra sentido en la medida en que sea descubierta, esto es, leída e interpretada, compartida y dialogada. Los usos que se le han dado tanto en la vida cotidiana como en la escuela, no permiten desentrañar ese potencial, puesto que es vista más como una herramienta para la lecto-escritura, para la trasmisión de conductas morales, como simple goce estético o entretenimiento fugaz (que puede derivar en la fuga-evasión), pero no como una materia propia, pues aunque existen clases de literatura, estas son sólo para especialistas o si se incluyen en los planes generales, son reducidas al análisis de la obra en sí y nada más. Al respecto, Hernández (2018) señala que la literatura es un modo de conocimiento igual de legítimo que los demás del currículo del sistema educativo, por lo que es necesario comprender que la práctica de esta actividad tendría que darse de manera autónoma y no como mero apoyo para otros saberes, lo cual

significa un cambio de paradigma educativo, en el cual lo que se persigue como finalidad de la educación literaria es la lectura como acto ético, como una acción de reflexión sobre las problemáticas existenciales de los sujetos humanos ubicados en un contexto histórico-social específico, con miras a la construcción de valores como responsabilidad de acción en la vida cotidiana. (Hernández, 2018, p. 6)

Por ello, la propuesta de lectura de estos textos literarios como parte del currículo en la escuela (o, incluso, en la vida cotidiana) se hace con base en la hermenéutica literaria de Paul Ricoeur, quien sostiene que mediante la interpretación se va revelando el discurso propuesto en

una obra y nos pone delante del texto para, primero, explicarlo y, luego, comprenderlo: “explicitar el tipo de ser-en-el-mundo desplegado ante el texto” (Ricoeur, 2002, p. 107). De esta forma, en el acto de lectura, los individuos desarrollan estrategias de pensamiento que pueden poner en práctica, pues al estar expuestos ante el texto e interpretarlo, se despliega un sinnúmero de experiencias donde puede enfrentar realidades cercanas o totalmente desconocidas, sale de su mundo para comprender circunstancias y contextos de los otros que los lleve a pensar en modificar sus praxis.

En este sentido, se va constituyendo en un sujeto ético, pues los relatos, aunque pertenezcan al rubro de la ficción, tienen como referencia el mundo de la vida que se convierten en escritura, y al ser leída (interpretada) regresa a su punto de inicio, es una dialéctica entre retrospectión y prospección a partir de la narración. Las experiencias de pensamiento que recogemos en el acto de imaginación al apropiarnos de una obra literaria, inevitablemente, transitan entre el bien y el mal, donde el juicio moral se confronta a las variaciones imaginativas desplegadas en la ficción y, con ello, en la etapa de refiguración (cuando se es implicado o afectado), los relatos ejercen una función descubridora y transformadora en el lector sobre su sentir y obrar (Ricoeur, 1996). Esto, implica un cuidado de sí, pues parte de una postura ética de mirar al otro, de salir de mi *yo* ensimismado a través de la distancia que supone el relato (como mediador de la experiencia). La literatura, al ser una rama del arte, recoge lo simbólico, lo imaginario, conceptos que logran reconfigurar la realidad, es decir, transformarla; además, puede liberarnos de la enajenación que provoca la productividad del sistema neoliberal.

Terry Eagleton (1998), desde la teoría literaria, nos dice que leer no sólo consiste en descifrar un texto, en reconocer cada uno de los signos ahí plasmados; sino que se requiere un trabajo de interpretación, puesto que es el lector un elemento clave para que la literatura suceda,

esto es, con él la obra adquiere un nuevo significado. Se parte de lo que nos cuenta el autor, pero durante la lectura interviene también lo que no se dice, los silencios; los prejuicios, las dudas, las sospechas de quien lee a partir del texto, y en ese camino nos vamos confrontando:

prediciendo y recordando, quizá conscientes de otras posibilidades del texto que nuestra lectura había invalidado. Más aún, esta complicada actividad se realiza al mismo tiempo en muchos niveles, pues el texto tiene “fondos” y “primeros planos”, diversos puntos de vista narrativos, más de un estrato de significado entre los cuales nos movemos sin cesar. (Eagleton, 1998, p. 99)

En el proceso de lectura, mantenemos un diálogo con el autor, pero también con nosotros mismos y, por ende, con los otros; así, el texto se convierte en un puente o un medio para acercarnos, para interpretarnos a través de la metáfora porque

sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor y el odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el yo, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura? Lo que parece así lo más contrario a la subjetividad, y que el análisis estructural hace aparecer como la textura misma del texto, es el medium mismo en el cual nos podemos comprender. (Ricoeur, 2002, p. 109)

Alfonso Reyes (2005) dice que la literatura está sujeta al orden humano, penetra en la naturaleza humana y aunque los hechos que nos exhibe son de carácter ficticio, estos provienen de una verdad psicológica, de la pura experiencia del carácter humano. A la obra literaria no le importan los sucesos como datos de la realidad, sino el valor de los sucesos por sí mismos porque son interesantes en la medida en que reflejan una realidad subjetiva.

La literatura se compone de obras escritas que abren el análisis hacia el mundo de la obra donde gira la cuestión hermenéutica y esa obra es recibida por un interlocutor (o lector) al cual

está dirigida. La obra teje una historia, una ficción que nos cuenta una vida y esa narración al ser leída adquiere un significado que puede tener una implicación directa o no con el lector, pero que al final nos lleva a una reflexión o transfiguración de la intriga; pues, al seguir el relato, este vuelve a cobrar vida en el imaginario de quien lo lee y nos involucramos al asumir el rol o roles de los personajes porque hay una identificación en la medida en que somos afectados cuando hemos llegado a la comprensión del otro u otros. De esta manera, podemos trabajar el cuidado de sí mediante el poder de la metáfora porque nos proyecta y revela ese universo; ya que una obra literaria va más allá de la simple comunicación de ideas, “es el paradigma del distanciamiento en la comunicación y, por eso, revela un rasgo fundamental de la historicidad misma de la experiencia humana: que es una comunicación en y por la distancia” (Ricoeur, 2002, p. 96).

Así, el lector mediante la lectura (de la poesía y las novelas propuestas) entrará en el mundo del texto para apropiarse de este e identificar cómo se proyecta el cuidado de sí desde distintas perspectivas temporales y espaciales que ahí se exponen. Para ello, se eligieron a tres autores latinoamericanos, ciñéndonos a una de sus obras en particular: el mexicano Ramón López Velarde (de principios del siglo XX) con algunos textos de su producción poética; al argentino Julio Cortázar (de mediados del siglo XX) y su novela *Rayuela*; y al chileno Roberto Bolaño (de finales del siglo XX) con la novela *Los detectives salvajes*.

La selección de tales autores, con su respectiva obra, descansó en el hecho de que todos pertenecen a un contexto que nos es cercano, incluso propio; además, vivieron en momentos clave en la transformación de América Latina (la revolución mexicana e inicios de la “modernización”; los movimientos subversivos en contra de la extensión imperialista -década de los sesenta-; la implantación de las dictaduras en Chile y en Argentina, originando un gran exilio de sudamericanos principalmente a México, lo cual provocó que se tejieran importantes redes

políticas y académicas enriqueciendo nuestra cultura). También, está el hecho de que tales escritores se sentían ajenos en su realidad, esto es, no lograron “conectarse” en la modernidad capitalista, y tanto en su obra como en su vida reflejaron ese descontento ante los valores del sistema y supieron darle una salida a través de sus creaciones, para, quizá, sembrar un poco de esperanza en sus lectores.

Por lo que, en el acto de lectura, los lectores tienen la posibilidad de salir de su visión narcisista para adentrarse a los distintos mundos que conforman la diversidad y, al mismo tiempo, sentirse parte de ese intrincado que lo vincula con los otros; puesto que la literatura crea comunidad más allá del contexto en que fue escrita; puesto que la obra posee una autonomía semántica que “hace que éste desarrolle una historia distinta de la de su autor” (Ricoeur, 2009, p. 28) al ser leída e interpretada; o sea, el texto de ficción potencia la subjetividad, despliega al yo cuando comprende el mundo de la obra y se comprende a sí mismo, pero también a los otros.

### **Ethos barroco y cuidado de sí**

En América Latina, el *cuidado de sí* puede relacionarse con el *ethos barroco*, una categoría de la historia propuesta por Bolívar Echeverría (2013) para designar un comportamiento de ruptura o resistencia frente a la modernidad capitalista; dicho concepto surge en el terreno del arte, pero por su relevancia en la caracterización de un importante movimiento artístico y cultural (de los siglos XVII y XVIII) pudo tener eco para proponerse como teoría crítica de la cultura. Este *ethos* evidencia la crisis civilizatoria, donde el proyecto de modernidad trató de someter la vida a los medios de producción justificando sus prácticas desde la razón científica; y, así, lo incluyente se volvió excluyente porque se impuso una identidad homogeneizadora.

De esta manera, el barroco nos invita a pensar en que otra modernidad es posible, pues al ser opositor de la modernidad capitalista, adquiere un sentido trasgresor, rescata un modo de ser que ha sido invisibilizado por el sistema neoliberal. Ahora, en la posmodernidad, esa imposición ya no se lleva a cabo por medio de la violencia disciplinaria, sino que se apela a la seducción, al engaño subliminal para que se acepte de manera voluntaria el “progreso” del mundo globalizado; sin embargo, la diversidad está presente, sigue resistiendo, no ha muerto y tampoco se le nota agónica, incluso, el mismo sistema la ha cooptado vendiéndonos la imagen de un mundo pluricultural, a favor de las minorías, de las causas ecológicas, de la salud y bienestar emocional, etcétera, pero sobre la misma dinámica de mercado, esto es, que les resultan altamente rentables esos “nuevos” estilos de vida, con lo que se repite la consigna de incluir para luego excluir.

Por tal razón, se hace absolutamente necesario rescatar dicha categoría del *ethos* barroco, pues ese modo de ser devuelve a la vida su valor de uso, identificado en tres esquemas principalmente, que posibilitan esa existencia en ruptura: el juego, la fiesta y el arte:

El rasgo común de todos ellos [los tres esquemas], a partir del cual comienza su diferenciación, consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente. (Echeverría, 2013, p. 189)

Esto es, desactivar las funciones productivas para dar lugar al derroche de la existencia, donde otros lenguajes tienen cabida: el lenguaje de los sentidos, la expresión del cuerpo a través de los símbolos en contraposición con el lenguaje logocéntrico (de la razón científica); es colocar el mundo de la vida por encima del mundo de las mercancías. Así, el *ethos* barroco intenta vivir de forma verdadera en el falso mundo del capital, trasgrede sus reglas, no las rechaza, pero sí



muestra su inconformidad al burlarse con el disfrute; y, eso, puede identificarse como cuidado de sí.

Sin embargo, en la actualidad, lo más pertinente es hablar de neobarroco, y ya no barroco, puesto que, si bien partimos de ese concepto, no fue planteado como una salida liberadora a los problemas de la globalización, sino sólo como una forma de comportamiento o explicación de la realidad que se vive en América Latina en medio o a la par de la modernidad capitalista. En cambio, el neobarroco, como lo plantea Sarduy (1987), desde la ruptura o la trasgresión de los símbolos impuestos por la ideología del consumo y el capital, refleja el desequilibrio que rompe con la homogeneidad de la modernidad capitalista, mostrando que no hay contradicción entre el mundo natural y el mundo de la racionalidad, apuesta por la reinstauración del trabajo colectivo, es decir, la organización desde la colectividad, la solidaridad en contraste con el orden capitalista que prima el individualismo. Al respecto, Arriarán (2007b) desarrolla una redefinición del neobarroco

como un concepto para entender la realidad Latinoamericana como un sistema de flujos indeterminados o un nuevo mestizaje simbólico. Pienso que es posible fundamentar un neobarroco de carácter liberador a partir de una definición del papel del lenguaje [...]. Se trata de postular una definición del neobarroco como aquel discurso que rompe la estatalización y la institucionalización de los símbolos. Esto significa afirmar el papel del lenguaje como negación de todo sentido, es decir, liberar los significados para que en vez del universo unidimensional haya universos de polivalencias. (p. 107)

Y en este sentido, creemos que las obras, que en los siguientes capítulos se analizan, están ubicadas en un contexto barroco y neobarroco; y este último puede verse como una salida o esperanza a los problemas que originó la modernidad y que en la posmodernidad se ven como irresolubles.

## **Símbolos y mitos en la literatura**

El mito y el rito son generadores de la historia y de la cultura, pero el logos de la tradición eurocéntrica, los ve como fenómenos opuestos a la racionalidad científica; sin embargo, como ya se expuso, lo racional no se reduce a la ciencia, hay otras formas de entender y constituirse en el mundo. El Racionalismo es una mirada artificial que desde el siglo XVIII trató de silenciar el mundo mítico, esa otra dimensión vital del ser humano; por lo que las artes (en este caso la literatura) se convirtieron en el refugio de la tradición simbólica; así, el quehacer literario es de los pocos espacios de resistencia ante el avance de la técnica y, mediante este, se podría revitalizar el mito como otra forma de entender la cultura puesto que los seres humanos no hemos dejado de ser míticos, aun cuando la ciencia y la filosofía han soslayado esta naturaleza.

En los últimos siglos (XX y XXI) el avance de la tecnología ha sido impresionante y, es innegable que la máquina se está apoderando de lo humano, no llegó para liberarnos como se creyó durante la Revolución Industrial, al contrario, cada vez estamos más esclavizados al trabajo; el mundo poco a poco se ha destruido por la técnica y la pérdida de lo mítico ha dado lugar al vacío, donde ya no hay significados, sólo significantes vanos porque ya casi nada permanece, todo es efímero. Por tanto, habría que voltear al origen, a la revalorización del lenguaje simbólico que encierra lo sagrado<sup>9</sup>, donde están los puntos de referencia que develan los valores que dan sentido y significado a las acciones sociales, devolviendo al ser humano su parte humana.

---

<sup>9</sup> Que no debe confundirse con lo religioso, puesto esto último está relacionado con lo institucional que, en todo caso, se encarga de administrar lo sagrado. Lo sagrado sería lo opuesto a lo profano, podría entenderse como la manifestación de algo extraordinario, de una realidad superior o fuera de lo natural, algo que está fuera de nuestro mundo. De la experiencia con lo sagrado vinculado a la realidad, el ser humano puede encontrarle sentido a su efímera existencia (Eliade, 1981).

Fromm (2021) señala que el lenguaje simbólico es quizá el único lenguaje universal creado por la humanidad y, paradójicamente, la comprensión de este ha sido borrada en nuestra formación y, seguramente, por ello hemos perdido la capacidad de asombro. Nuestra vida diaria, aunque nos jactemos de racionales o realistas, está plagada de símbolos y ritos, contenidos en los mitos que sólo prestamos atención cuando forman parte de la religión que practicamos o en alguna experiencia estética que tengamos, pero fuera de ello hasta nos parecen infantiles o irracionales. Esa carencia u olvido del lenguaje simbólico en el sujeto moderno ha dado lugar a que nuestro entendimiento sea limitado, sobre todo en lo que respecta a la condición humana:

El lenguaje simbólico es un lenguaje en el que las experiencias internas, los sentimientos y los pensamientos son expresados como si fueran experiencias sensoriales, acontecimientos del mundo exterior. Es un lenguaje que tiene una lógica distinta del idioma convencional que hablamos a diario, una lógica en la que no son el tiempo y el espacio las categorías dominantes, sino la intensidad y la asociación. Es el único lenguaje universal que elaboró la humanidad, igual para todas las culturas y para toda la historia. Es un lenguaje que tiene su propia gramática y su sintaxis, por así decirlo, un lenguaje que es preciso entender si se quiere conocer el significado de los mitos, los cuentos de hadas y los sueños. No obstante, el hombre moderno ha olvidado ese lenguaje. (Fromm, 2021, p. 20)

Ahora bien, cabe preguntarse ¿qué se entiende por símbolo? De acuerdo con Gilbert Durand (1968, p. 15) el símbolo es “una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio”, es decir, que los símbolos son síntomas de algo, expresiones que sacan a la luz o encierran ese sentido. Cassirer (2018) señala que la naturaleza humana se caracterizaba por lo simbólico, por su capacidad de simbolización, afirmando que somos animales simbólicos. El símbolo nos remite a un conocimiento indirecto, es decir, reflexivo; puede ser un esquema o huella, pero que por sí solo no nos dice nada, sino que este al formar parte de todo un sistema

estructuralmente coherente nos abre a un posible significado, donde el sentido humano adquiere un valor metafísico, que equivale a operar con los símbolos.

Mientras que el signo remite a algo en específico, el símbolo tiene un significado más amplio, esto es, que se deben considerar tres dimensiones o niveles de este para “dar a ver” y adquirir cierta pertinencia: el aspecto verbal, que se refiere a lo etimológico; el epíteto, donde el símbolo adquiere ciertas cualidades; y el cultural, concerniente al elemento histórico o contextual desde donde se origina (Durand, 1993). Así, los símbolos, característica esencial del *homo sapiens*, constituyen el imaginario contenido en los mitos.

En tanto, al mito normalmente suele definírsele como mentira, como algo fantasioso, primitivo o salvaje; por tanto, no “civilizado”. No obstante, el mito es un relato trascendente, *sui géneris*, que hace “referencia al estado espiritual interior del hombre” según Campbell (2019, p. 46). El mito es el lenguaje inicial, por lo que encierra verdades originarias al ser sabiduría arcaica (en el sentido iniciático, no como antiguo o inútil) y se manifiesta por medio de metáforas, ya que el mito en sí mismo es inefable, es poético. Nos confronta con los misterios del cosmos y la psique; posee luz y oscuridad, permitiendo que se desahoguen las pasiones humanas.

Dentro de los mitos hay símbolos y arquetipos<sup>10</sup> que nos remiten a ciertos rituales que parecen universales, pero esta idea de la mitología universal viene desde la visión eurocéntrica, siendo que cualquier tradición tiene su propia mitología. Sabemos y conocemos más sobre la mitología griega porque es la herencia que tenemos de nuestra educación occidental, pero los mitos están en todas las culturas y estos no son estáticos. En América Latina, están vivos, se encuentran

---

<sup>10</sup> Jung (2003) define a los arquetipos como patrones e imágenes arcaicas universales que derivan del inconsciente colectivo y son la contraparte psíquica del instinto.

en el presente y el futuro a diferencia de la visión occidental que los ubican en el pasado como algo muerto. En este sentido, Durand (1993) señala que

el mito [no sólo] constituye la dinámica del símbolo (...) y hace subsistir los símbolos a través del “drama” discursivo que anima, por la conflagración de los antagonismos y los análisis dialécticos (...) con los que alimenta el simbolismo, [sino que] dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres –que algunos designan con el término confuso de historia, pero que prefiero llamar, como Goethe, destino- es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa. (p. 32)

Así, el mito ya no aparece como un relato que demuestra, sino como visionario, como un metalenguaje que puede explicar lo que la ciencia positivista no ha podido y devolverle al ser humano su parte más humana. En este caso, la literatura es el ambiente idóneo de reconocimiento de esos símbolos que dan sentido de comprensión y de pertenencia; por ello, puede ser un vehículo para adentrarnos a una verdadera educación multicultural como respeto a las diferencias, a lo plural, a lo diverso y comprender (nos) desde la mediación de los símbolos para lograr un verdadero cuidado de sí (que implica una posición ética del cuidado del otro).

## Estructura de los capítulos

El primer capítulo es *El universo simbólico de la poesía de Ramón López Velarde*, aborda los referentes de la creación de su poesía; para los cual se revisa el aspecto biográfico y contextual, así como algunas de sus producciones periodísticas (ensayo y artículos) para sustentar o refutar los argumentos respecto de las categorías analizadas en su obra. Este se divide en: a) El abrazo de los contrarios: aquí, se plantea la dualidad que caracteriza a la poesía del escritor mexicano, quien mezcla elementos o temáticas aparentemente contradictorios (provincia/ciudad, religión/erotismo, lenguaje coloquial/lenguaje culto), pero que él sabe muy bien fusionar a través de la aceptación de su realidad; por lo que esa actitud se relaciona con la postura ética de la escuela filosófica de los cínicos y que lleva a un *cuidado de sí*. b) El ángel de mi guarda es un ángel femenino: donde se analiza la figura de la mujer tanto en su vida como en su obra, porque esta es el motivo que desencadena su escritura. c) ¿López Velarde un Don Juan?: este apartado se desprende del anterior, es decir, del desdoblamiento de la personalidad del autor, puesto que en la vida real es bastante tímido y en el mundo de la ficción se transforma, por lo que aquí se aborda el mito de “Don Juan”, perteneciente a la tradición hispana. d) Antinomias de las trampas de la razón: se refiere al contexto en el que se desarrolla su obra, en la llegada e implantación del paradigma positivista en México; el cual, concibe al ser humano como una dualidad (irreconciliable) entre razón y cuerpo, donde la primera debe dominar al segundo, pero la poética de López Velarde se crea bajo otra lógica, dando prioridad al cuidado de sí. e) Regreso al Edén: se examina su biografía y obra con base en el mito de la tradición judeo-cristiana de “El Jardín del Edén”, esto es, el conflicto del retorno al origen. f) Poeta barroco: la obra poética lopezvelardeana se sitúa en un *ethos* barroco porque entiende el mestizaje de una manera positiva y se lo apropia, el erotismo es la columna vertebral de su poesía.

En el segundo capítulo, se analiza la novela *Rayuela* del escritor argentino Julio Cortázar, donde la categoría de juego, desde Johan Huizinga, es el eje de su obra; y queda conformado en los siguientes apartados: a) Configuración en el tiempo y en el espacio de Julio Cortázar y *Rayuela*, donde se hace una revisión de la biografía del autor y el contexto de la novela para poder entender y dar significado al texto; asimismo, se abre la discusión sobre si sigue vigente su obra o ya no le dice nada a las nuevas generaciones. b) Estructura formal de *Rayuela*, en esta sección se va perfilando la idea de juego que tenía Cortázar y cómo su obra rompe paradigmas en el aspecto estilístico al concebir y crear la novela. c) El juego y la fiesta en *Rayuela*, las categorías de juego y fiesta son aplicadas desde los enfoques de Huizinga, Bolívar Echeverría y Agamben; así como su representación en los mitos griegos de “El Minotauro”, “La Odisea”, y “Los misterios Eleusinos”. d) Identidad de los personajes, se trata de caracterizar a cada uno de los personajes principales de la obra y cuál fue su evolución en la trama, es decir, cómo logran o no superar los obstáculos.

Por último, el capítulo tres, que se titula La potencia de los bárbaros en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, aborda dicha novela del escritor chileno y el análisis se realiza en las secciones que siguen: a) El origen de los bárbaros, donde se explica el porqué calificamos con ese concepto tanto al autor como a los protagonistas de su novela, dando origen a hacer un símil entre la actitud de los bárbaros y la actitud filosófica de los cínicos. b) De bárbaros a detectives salvajes, se hace un breve resumen de la trama de la novela y se interpretan los heterónimos del autor, Bolaño, así como su alter ego; en este sentido, se aplican las categorías de *potencia e inoperosidad* de Giorgio Agamben. c) Todos somos detectives, se trata sobre cómo la obra está configurada para que el lector se convierta en un cómplice, o sea, en un detective más y se lance a descubrir las pistas junto con los personajes de lo que está buscando y, en este sentido, se aplica la categoría de

potencia. d) Un viaje sin retorno, puesto que el eje conductor de la novela es el viaje, se hace la interpretación de este como mito a través de la leyenda del rey Arturo, que viene de la tradición inglesa, específicamente las que corresponden a “Los caballeros de la Mesa Redonda”, y “La búsqueda del Santo Grial”. e) Detectives neobarrocos, esta novela se identifica por la mezcla de géneros y culturas; así como por la actitud irreverente y desencantada de las promesas de la modernidad, por la pérdida de sentido y el sentimiento de vacío; por tanto, puede ubicarse como literatura neobarroca, y desde allí se interpreta tanto la parte estilística como desde su *ethos*.



## CAPÍTULO I

### El universo simbólico de la poesía de Ramón López Velarde

En este capítulo se realiza el análisis de la obra poética (así como algunos textos en prosa para sustentar los argumentos) del escritor mexicano Ramón López Velarde (RLV), quien nació un 15 de junio de 1888 en Jerez, provincia del estado de Zacatecas. Sólo vivió 33 años y escribió tres libros de poesía: *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919) y de manera póstuma, *El son del corazón* (1932); también, destacan sus obras en prosa, *El minuterero* (1923) y *Don de febrero y otras prosas* (1952); así como varios textos reunidos y agrupados en *Crítica literaria y Periodismo político*.

López Velarde fue un poeta que encuentra su razón de ser en la escritura, como bien entendían otros escritores, por ejemplo, Gustave Flaubert decía que escribir es una manera de vivir o Vargas Llosa quien definió al oficio de escribir como “un acto de rebelión contra la realidad”; en este sentido, a López Velarde le significó en su forma de relacionarse con el mundo o con la realidad: desde su infancia en la provincia, en su formación como seminarista, en sus vínculos con las mujeres, en su vida cívica o política –apenas enunciada en sus versos, síntoma de su interés-, y hasta en su concepción sobre la muerte. Bajo este contexto, se abordan las categorías de *cuidado de sí*, dualidad razón-cuerpo, erotismo, mestizaje, ethos barroco y neobarroco; así como los mitos que encierra la obra poética de dicho autor.

## 1.1. El abrazo de los contrarios

Ramón López Velarde vivió el ambiente conservador de la provincia, su niñez y adolescencia se cñieron a los dictados de la cultura patriarcal y de la religión castrante del catolicismo. En sus primeros estudios, asiste a un colegio católico y más tarde (cuando cumple 12 años) es enviado al Seminario de Zacatecas, donde permanece dos años, y luego al de Aguascalientes. De esa formación descubre la biblia y queda prendado, la convierte en uno de sus libros de cabecera; le sirvió como fuente de inspiración y guía a lo largo de toda su creación poética. Encuentra en ella un manantial sugerente que da sentido y va perfilando su estilo, pero no de manera ornamental como otros poetas del Modernismo<sup>11</sup> lo hacían, sino en el plano simbólico que encierra su poesía (Villaurrutia, 2013). En la biblia, descubre la vena de su propio espíritu, la interpreta desde su realidad, profanándola (más tarde) de ese halo sagrado que la cubre para explicar su actuar; lo cual lleva a pensar: ¿es una justificación de sus actos o sirve como un medio para conferirle cierto misticismo a su vida y obra?

Por medio de la religión se le va revelando su mundo interior, hay un retorno al “mundo mágico” extraviado junto con la infancia, es decir, todos poseemos ese mundo de misterio, pero la sociedad moderna se ha encargado de bloquearlo, censurarlo y sólo es aceptado durante la niñez o en ciertos actos rituales (religión, fiestas, tradiciones). López Velarde lo recobra en la religión, aunque es en la literatura donde logra liberarlo, al respecto Octavio Paz (1979) nos dice que

religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser; ambas son tentativas por abrazar esa “otredad” (...) La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro

---

<sup>11</sup> En especial, José Enrique Rodó, Manuel Gutiérrez Nájera y Leopoldo Lugones.

ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge ese “otro” que somos.  
Poesía y religión son revelación. (p. 137)

Sin embargo, el propio Paz nos advierte que la religión revela un misterio ajeno a nosotros; mientras que la palabra (o poesía) se sustenta en sí misma, no le es necesario apoyarse en demostraciones racionales o un poder sobrenatural. En el plano de la religión no hay una liberación, pues apunta a una verdad de otro que se convierte en dogma y, casi siempre, oprime; en cambio, la poesía redime a nuestro propio ser, el poeta al crear se va creando. En este caso, López Velarde vivió sus letras y, a través de ellas, hizo evidentes (sin proponérselo) las contradicciones de las verdades absolutas a que aspiran la religión (en este caso la católica) y las ideologías liberales de la época.

En 1905, abandona el seminario y, con ello, su posible futuro como sacerdote; al año siguiente inicia sus estudios preparatorios para después trasladarse a San Luis Potosí y estudiar en la facultad de Jurisprudencia. Durante esa etapa es cuando se acerca a la poesía de autores españoles como Azorín, Machado, Juan Ramón Jiménez y, especialmente, Andrés González Blanco, de quien toma elementos para su obra en el contexto de la provincia como la melancolía, la sensualidad de las mujeres y los murmullos de los rezos; incluso, Noyola (1947) sostenía que, sin este autor, la obra de López Velarde sería otra, hubiera tomado un rumbo muy distinto, por lo que puede decirse que la poesía de González Blanco fue su punto de referencia. También, se acerca a las obras de los simbolistas franceses (principalmente, Charles Baudelaire) y algunos modernistas (Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones).

De esta manera, va forjando un estilo al mezclar las temáticas de provincia/ciudad, religión/erotismo, lenguaje coloquial/lenguaje culto. Pero es con las lecturas de Baudelaire<sup>12</sup> en donde encuentra su propia voz que lo caracterizó a lo largo de toda su obra y que él mismo reconoce en los siguientes versos: “En abono de mi sinceridad / séame permitido un alegato: / entonces era yo seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato” (de “Tenías un rebozo de seda”); a partir de ahí, en su poesía emerge su *yo* de oscuridad, se hace presente una dualidad entre religión y erotismo, conceptos que no son propios de López Velarde, pero la forma en cómo los expresa sí. Habitaban en él dos vidas, dos personalidades que lo conflictuaban, era una especie de Doctor Jekyll y Mr. Hyde<sup>13</sup>, pero no en el sentido de un problema psicológico como se plantea en la novela de Stevenson, porque López Velarde supo aceptar estas dos vidas, coexistieron en él sin contraposición, incluso, se atreve a confesárselo a su padre en una carta que le escribe:

Pero con la misma llaneza con que aseguro que el pecado no me estragará, declaro estar lejos, lejanísimo, de una aceptable justicia: las siete faltas del justo se multiplican en mí extraordinariamente. Participo de las dobles tendencias morales del siglo actual; juntos a la inclinación al pecado, experimento, a las veces, éxtasis de santo. Creo que Dios le dio al hombre, para confundirlo, esta duplicidad psicológica. (López Velarde en Martínez, 2014, p. 851)

Como practicante de la religión católica, se sabe incapaz de cumplir a cabalidad con los mandamientos de su iglesia, situación que lo agobia, pero sin renunciar a sus creencias reconcilia

---

<sup>12</sup> Uno de los poetas malditos de Francia en el siglo XIX, de quien hay todo un debate acerca de la influencia que tuvo en López Velarde: Bernardo Ortiz de Montellano decía que el zacatecano descubrió en Baudelaire su malicia, pero Xavier Villaurrutia lo desmiente y señala que más bien ve en ese poeta maldito un espíritu semejante, le despertó sus sentidos (sobre todo el olfato como apunta literalmente en el verso citado) e hizo emerger su dualidad (Phillips, 1962); mientras que, para José Luis Martínez (2014), la influencia no tiene un desarrollo significativo ni profundo en nuestro poeta, acaso lo sedujo, pero no marcó su obra.

<sup>13</sup> Personajes de la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, que cuenta la historia de una persona con un trastorno psiquiátrico que hace que tenga dos o más identidades o personalidades con características opuestas entre sí.

esas disyuntivas aceptándolas; por tanto, en su poesía se puede percibir esa fusión casi de manera natural; Villaurrutia (2013) dice que, a diferencia de otros escritores mexicanos, López Velarde consiguió atender esas voces e ideas de su interior, fue muy lúcido al poder abrazar “sus dos vidas enemigas” haciéndolas convivir de manera simultánea en su obra, como puede apreciarse en lo que sigue:

Tarde mojada, de hálitos labriegos,  
en la cual reconozco estar hecho de barro,  
porque en sus llantos veraniegos,  
bajo el auspicio de la media luz,  
el alma se licúa sobre los clavos  
de su cruz...

(...)

tardes de rogativa y de cirio pascual;  
tardes en que el chubasco  
me induce a enardecer a cada una  
de las doncellas frías con la brasa oportuna;  
tardes en que, oxidada  
la voluntad, me siento  
acólito del alcanfor,  
un poco pez espada  
y un poco San Isidro Labrador...

(De “Tierra mojada”).

Estos versos pertenecen al poema “Tierra mojada”, donde hace referencia a una tarde de lluvia en la ciudad y recuerda a su añorada provincia mezclada con postales de la metrópoli en un

ambiente de ensoñación a través de los sentidos; aquí, se muestran elementos de esa dualidad que lo acecha: erotismo y religión, inocencia de la provincia y el pecado de la ciudad; aunque también, se percibe la censura del cuerpo y la represión sexual (en “las doncellas frías”) padecidos en el contexto de la provincia y que, finalmente, esa prohibición es la que más lo seduce, lo enardece hasta sentirse “un poco pez espada” (aludiendo a una erección del deseo contenido) y, al mismo tiempo, de manera irónica desea ser San Isidro para detener la lluvia que es la evocación de sus “malos pensamientos” y que son liberados gracias a la literatura.

Tanto en su vida como en su obra, este autor trasgrede esquemas, no de forma violenta, sino que los sublima a través de la escritura. Rompe patrones sin descalificar los preceptos ni de la iglesia ni los de la familia, está consiente que los desobedece, pero no muestra arrepentimiento (en el sentido cristiano); más bien, según Paz (2010), asume una actitud a la manera de los antiguos estoicos o de los filósofos de la India: un estado de indiferencia; es decir, no le preocupa caer en “pecado”, incluso, ironiza al respecto en un poema que escribe a Dios pidiéndole que cuando le toque su llamado, no sea muy cruel con él: “Yo reconozco mi osadía / de haber vivido profesando / la moral de la simetría. / (...) No tengo miedo de morir, / porque probé de todo un poco, / y el frenesí del pensamiento / todavía no me vuelve loco” (De “Gavota”).

Aunque, a mi parecer, la conducta de López Velarde, se acerca más a la postura de los cínicos<sup>14</sup>, en el sentido de vivir la vida en el escándalo, de atreverse a decir la verdad, de ser un provocador (aún sin querer serlo), puesto que

---

<sup>14</sup> Escuela filosófica griega fundada en la segunda mitad del siglo IV basada en la ética; esta filosofía en un principio fue más considerada un estilo de vida que como tal, puesto que su contenido o la divulgación de sus ideas se dio a manera de “dichos” con la representación o la actuación: “una actitud ejemplar se capta inmediatamente, no necesita explicaciones, ni siquiera discursos retóricos que la justifiquen. Basta una *mise-en-scène* adecuada; es suficiente que exista un actor, compenetrado con su personaje, un actor capaz de convencer con su actitud, incluso con sus gestos o su mímica, y a veces con su vestuario, sin necesidad de un texto como mediación” (Laercio, 2020, p. XXXI). Así, los filósofos cínicos se comportaban como actores y a través de sus representaciones pretendían dar

la idea de la vida de artista como condición de la obra de arte, autenticación de la obra de arte, obra de arte en sí misma, es una manera de retomar, bajo otro aspecto, bajo otro perfil, con otra forma, por supuesto, el principio cínico de la vida como manifestación de ruptura escandalosa, a través de la cual la verdad sale a la luz, se manifiesta y cobra cuerpo. (...) El arte (...) se constituye como lugar de irrupción de lo sumergido, el abajo, aquello que, en una cultura, no tiene derecho o, al menos, posibilidad de expresión. (Foucault, 2017. pp. 200 y 201)

De esta manera, nuestro poeta se va construyendo en un sujeto ético, elige una vida basada en ciertos principios (que no tienen qué ver con la moral del individuo, sino con la relación que tiene con los otros); en primer lugar, abandona el seminario, ya que empieza a darse cuenta de esa dualidad que lo acecha en su vida y, luego, asume esas dos vidas (de luz y de oscuridad) haciéndolas convivir en su interior en perfecto equilibrio; tesis que puede afirmarse con la carta anteriormente citada que le escribe a su padre (“las siete faltas del justo se multiplican en mí extraordinariamente”), pues aun sabiendo de la estricta moral conservadora que caracterizaba a su progenitor, decide contarle sobre las contradicciones que su ser experimentaba.

---

el ejemplo sobre ciertas actitudes, incitaban para llevar a la gente a filosofar y respondían a través de los “dichos”; de esta manera, van construyendo su escuela. El principal representante fue Diógenes, quien en las plazas públicas actuaba para divulgar sus ideas, para provocar a fin de educar. Sostenía que la filosofía es una actividad que sirve para “vivir bien”, para embellecer el alma, pero sólo si se evitaban las cosas superfluas, las preocupaciones sin importancia, las opiniones ajenas, esto es, llevar una vida con lo estrictamente necesario; por ello, sentía desprecio hacia los poderosos y los acaudalados; en este sentido, su manera de vivir (en la calle con una tinaja como casa) significaba una mordaz crítica a la filosofía tradicional (Laercio, 2020).

## 1.2. El ángel de mi guarda es un ángel femenino

La presencia femenina es el hilo conductor de la poesía de López Velarde, son su “*leitmotiv*”, son su razón y su sinrazón, a tal grado que él mismo lo expresa como sigue:

nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer. Por ella, acatando la rima de Gustavo Adolfo, he creído en Dios; solo por ella he conocido el puñal de hielo del ateísmo. De aquí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico. (López Velarde en Martínez, 2014, pp. 316 y 317)

Es así como (y seguramente sin proponérselo) rompe con el estereotipo de la concepción que tenían los hombres sobre la mujer hasta entonces, en su condición de varón no se siente superior a ésta, no hay un deseo de dominación, incluso, no la venera por sólo una cuestión erótica, sino que también las considera en aspectos del “entendimiento” y de “cuestiones abstractas”.

Desde que nació, estuvo rodeado de mujeres, aunque en su casa era el padre quien mandaba, las mujeres de su familia lo educaron; por ellas conoció la religión y por ellas deja su carrera de seminarista; por ellas empieza a escribir, por ellas goza y sufre. En el poema “El viejo pozo”, rememora su casa de infancia, ahí sus abuelos se besan por primera vez y es también en ese lugar donde tiene sus primeros recuerdos eróticos de las mujeres de su familia: “aquellas adorables señoras en que ardía / la devoción católica y la brasa de Eros; / suaves antepasadas, cuyo pecho lucía / descotado, y que iban, con tiesura y remilgo, / a entrecerrar los ojos a un palco a la zarzuela” (López Velarde en Martínez, 2014, pp. 181 y 182).

Esas imágenes son en López Velarde los primeros símbolos de la sensualidad que marca su obra, donde la mujer se convierte en su primer aprendizaje de lo sensorial. A través de ellas accede a lo divino, a lo oculto, a lo demoniaco; en el mismo poema, nos confiesa: “Evoco, todo



trémulo, a estas antepasadas / porque heredé de ellas el afán temerario / de mezclar tierra y cielo, afán que me ha metido / en tan graves aprietos en el confesionario” (de “El viejo pozo”). La figura femenina es una especie de intermediario para ascender a lo místico, lo divino o para descender a lo oscuro, al infierno.

Hubo muchas presencias femeninas en la corta existencia del poeta, pero tres marcaron su vida y su obra: Josefa de los Ríos, mejor conocida como Fuensanta, María Magdalena Nevares, su novia potosina, la que tenía “ojos inusitados de sulfato de cobre” (De “No me condenes”); y, Margarita Quijano, quien sólo fue su amiga y nunca se atrevió a confesarle su amor. También, se habla de la prima Águeda, pero José Luis Martínez (2014), aclara que ésta fue más una invención del poeta y sólo existió en su obra.

Fuensanta fue su amor perfecto porque nunca llegó a consumarse (era diez años mayor que él y una pariente lejana) y de ese romance platónico nacen casi todos los poemas de su libro *La sangre devota*, pero no desaparece ahí, sino que siempre lo acompaña como un espectro a lo largo de su obra; en este sentido, varios de sus poemas aluden a la muerte, a quien parece adorar como su verdadera musa: “Voluptuosa Melancolía: / en tu talle mórbido enrosca / el Placer su caligrafía / y la Muerte su garabato, / y en un clima de ala de mosca / la Lujuria toca a rebato” (De “La última odalisca”). En este aspecto, Paz (2010) expresa que

placer y muerte son las dos caras de una misma medalla. Si esta idea tampoco es original, lo es la intensidad con que la vive y las formas que adopta en su poesía y en su vida. La muerte lo aterra como fin o extinción del hombre; y simultáneamente, lo seduce porque es el elemento abismal del abrazo. (p. 20)

Las constantes amorosas de RLV fueron las desavenencias, lo imposible, quizá ¿autocastigo? Pese a que siempre estuvo en busca del amor, eligió la soledad. Erotismo y amor no son lo mismo: el

primero es una metáfora de la sexualidad movido por la imaginación, es potencia; en cambio, el amor incluye al erotismo, a la pasión y nace de la atracción por el cuerpo y el alma del otro (Paz, 2015). López Velarde cree amar a todas las mujeres y a ninguna: “Dios, me ve que sin mujer no atino / en lo pequeño ni en lo grande, diome / de ángel guardián un ángel femenino” (De “La ascensión y la asunción”); aunque deseaba amar, nunca lo logró o tal vez siempre lo evitó: en su poema “Mi villa” dice que si nunca hubiera salido de su pueblo, seguramente se habría casado y tendría hijos, pero decidió emigrar, voltear a ver otros horizontes; además, en el texto “Obra maestra” (perteneciente a *El minuterero*) afirma que la paternidad lo asusta porque exige una responsabilidad eterna, lo cual implica una atadura y termina con la frase “el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra” (López Velarde en Martínez, 2014, p. 279).

Por ello, su poesía es erótica y no amorosa, ya que en lo erótico el placer es un fin en sí mismo que evita la consumación del sexo y, por tanto, la reproducción. “El erotismo es dador de vida y de muerte. Comienza a dibujarse ahora con mayor precisión la ambigüedad del erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión” (Paz, 2015, p. 14), ambigüedad propia de la obra lopezvelardeana: “¿Cómo será esta sed constante de veneros / femeninos, de agua que huye y que regresa? / ¿Será este afán perenne, franciscano o polígamo?” (De “La tónica tibieza”).

### 1.3. ¿López Velarde un Don Juan?

Al ser las mujeres el centro de atención y su razón de ser y de hacer, como se expuso en el apartado anterior, cabe pensar que López Velarde representaba el arquetipo de un Don Juan, perteneciente ya a los mitos modernos, quien era un personaje de la pieza teatral del español Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (del siglo XVII)<sup>15</sup>, la cual, trata sobre las aventuras amorosas del noble caballero Don Juan Tenorio, quien se vale de su buen aspecto e ingenio para seducir a damas y doncellas que conoce, utiliza argucias retóricas para engañarlas y también a sus respectivos padres y pretendientes.

En un primer momento, la trama de esta obra se sitúa en Nápoles, de donde huye por una afrenta con el pretendiente de la Duquesa Isabela; viaja hacia Sevilla y en el camino se mete en nuevos líos por su deseo incontrolable hacia las mujeres. Al final, el padre de una de las doncellas que engaña, decide hacer justicia, pero Don Juan gana la batalla y lo mata; sin embargo, el espectro del padre ofendido regresa a la tierra para cobrar venganza y logra llevarse consigo a Don Juan (Rousset, 1985).

Tanto el personaje de Don Juan como López Velarde, tienen debilidad por las mujeres, pero los motivos del primero son la arrogancia y vanidad; mientras que los del poeta, giran en torno al amor y al erotismo, donde la mujer es el medio, pero no el fin. Sin embargo, hay indicios de que el hombre López Velarde sí aspira a ser un Don Juan, aunque sólo se queda en un intento fallido, es decir, anhelaba ser un seductor, pero su timidez, su falta de valor para comprometerse

---

<sup>15</sup> Se cree que ese personaje surge o tiene su origen en esa obra, y luego sigue apareciendo en otras tantas durante los siglos XVII y XVIII de autores como Lord Byron, Molière, José Zorrilla, entre otros; incluso es inspiración de la ópera "Don Giovanni" de W. A. Mozart (Rousset, 1985).

(característica también de Don Juan) y su evidente miedo hacia las mujeres, le impiden que tenga una relación real con alguna de ellas.

En tanto, la figura del poeta sí logra parecerse o recrear el arquetipo donjuanesco, puesto que allí su personalidad es rebelde, trasgresor, libera toda su sexualidad reprimida y si como hombre siente alguna culpa, siendo poeta se redime de esta como Don Juan: ambos, poeta y personaje asumen su personalidad pecadora, su “conciencia sacrílega” como parte de su naturaleza y, de alguna manera, desenmascaran los falsos valores de la sociedad conservadora y de la iglesia católica.

#### **1.4. Antinomias de las trampas de la razón**

La vida y obra de este autor se enmarcan en el último periodo de gobierno de Porfirio Díaz, es decir, en el naciente modelo de educación positivista en México, que Gabino Barreda (al ser discípulo de Comte) trajo de Francia; donde la pedagogía moderna se basa en la razón y en la ciencia. El único conocimiento que acepta como válido, es el científico; en consecuencia, la razón moderna concibe al ser humano como una dualidad (irreconciliable) entre razón/cuerpo; en este último descansan las pasiones y emociones propias de la naturaleza humana y a las que la razón debe dominar, su lema “orden y progreso” ya revela la filosofía de esa corriente. Además, ahí es donde se estableció la uniformidad de la educación elemental.

Sin embargo, la obra poética de este autor, como ya hemos visto, se mueve en otra lógica; lo cual, no quiere decir que el poeta rechazara directa o conscientemente ese tipo de educación, más bien, el contexto en el que se desenvuelve le es ajeno, pareciera que no se siente cómodo en esa modernidad, es decir, no logró “encajar” en su realidad, por lo que crea una distinta a través de su obra, que choca, inevitablemente, con los postulados positivistas, puesto que no reprime sus sentidos ni pasiones, deja que su cuerpo se exprese con su propia razón, y no las asume como debilidades o deslices, sino como complementos vitales de su ser. Al respecto Monsiváis (2008) nos dice que

a López Velarde lo determina la voluntad de transgresión; no un proyecto o un programa, sino una posición inevitable. (...) reinterpreta las costumbres desde la perspectiva estética, rodea lo católico y lo provinciano con los enigmas heredados del modernismo hispanoamericano y sus revoluciones de imagen y prosodia, y –lo esencial- concentra en el amor imposible el sentido de la vida. Su osadía es incomparable, y para solventarla en la escritura, (...) acude al idioma muy suyo y de su medio social. (p. 41)

En esta lógica, se aparta de sus contemporáneos, es innegable que no lo hayan influenciado, pero al hacerse de su propio estilo, rompe con esa corriente, pues no le agradaba la poesía de “tendencia cerebral”. En el texto “Secreto” del libro *Don de febrero y otras crónicas*, expresa que las muchas lecturas van acabando con la sensibilidad, que se ha perdido el sentido del asombro por la tendencia a analizarlo todo; que la ciencia se convierte en nuestra enemiga al querer explicar de manera cerebral cualquier cosa y como señal de protesta, declara lo siguiente:

Y éste es el secreto de la felicidad positiva, sin aprendizajes estériles de teorías que corrompan la levadura de nuestras emociones: sumergirnos en el fondo de nuestra propia naturaleza, libertándonos de la vanidad de los libros. (...) Que todos creamos en la eficacia de la emoción. Que la emoción nos mantenga. Que la emoción nos salve. La sinceridad absoluta y simple de emociones y de placeres... he aquí el secreto. (López Velarde en Martínez, 2014, p. 387)

Para el poeta, las emociones no están peleadas con la razón, más bien señala que la ciencia (positivista) ha subestimado la parte sensible de los seres humanos, reduciéndola a mero objeto de estudio; su obra refleja esa conjunción entre cuerpo y mente, es decir, sus poemas están cargados de sensaciones y emociones que pueden ser percibidas (metafóricamente) a través de los sentidos, pero al mismo tiempo, la manera en cómo los construye, nos deja ver que maneja a la perfección la técnica poética (métrica, verso, rima) y su conocimiento del idioma español es erudito.

En este mismo sentido, Joan-Carles Mèlich (1996) señala que un error de la pedagogía ha sido apearse a la racionalidad científica, pues no puede reducirse la racionalidad a ésta, el ser humano es un animal simbólico y, por tanto, las figuras simbólicas son los puntos de referencia que dotan de sentido y significado a las acciones sociales, dentro de las cuales está la educativa. Desde lo simbólico (en este caso la obra poética de RLV) puede explicarse lo inexpresable lógicamente. Lo simbólico, lo mítico y lo ritual poseen su propia lógica, otra racionalidad distinta

a la científica. Para llegar al conocimiento no es preciso reflejar el mundo sino crearlo. Nos dice que estudiar el “mundo de la vida” (anterior a toda constitución científica) es necesario para comprendernos a sí mismos y es lo que dota de sentido a nuestra vida.

## 1.5. Regreso al Edén

Ramón López Velarde salió de su provincia natal (Jerez) con la nostalgia de volver, la cual representa el Edén (que nos remite al paraíso perdido); tanto en los poemas “El retorno maléfico” como “La suave patria”, expresa aflicción por haberse ido, pero, sobre todo, porque teme regresar y ya no encontrar lo que dejó o, lo que es peor, que él ya no es el mismo de cuando se fue.

El Edén se refiere al “paraíso terrenal”, donde vivía el primer hombre creado por Dios, Adán; este mito corresponde a la tradición judeocristiana y se desprende del libro *Génesis* del *Antiguo Testamento* de la Biblia. En este lugar, el hombre vivía en armonía con la tierra y los animales, era un lugar idílico, donde era libre y podía comer de todo, excepto el fruto (la manzana) del árbol del conocimiento del bien y el mal; sin embargo, la serpiente del jardín del Edén sedujo al hombre y a la mujer (Adán y Eva) para que comieran la fruta prohibida, ese hecho de desobediencia a Dios, causa que fueran expulsados del paraíso y que perdieran su inmortalidad. Desde entonces, Adán y Eva y todos sus descendientes vivieron como exiliados en una patria ajena y con la añoranza de un día poder regresar. Algunas tradiciones judeocristianas entienden la salvación como el retorno definitivo al jardín del Edén al final de los tiempos y otras suponen que el regreso está en función de su “buen comportamiento” (de acuerdo con las reglas de Dios) en este mundo para que, al morir, puedan acceder a la vida eterna en el paraíso perdido (García-Huidobro, 2017).

Con base en lo anterior, la vida de López Velarde parece seguir ese camino: en un primer momento, se matricula como seminarista para ser sacerdote en un Seminario de Zacatecas y, más tarde, en uno de Aguascalientes, ambos en provincia; luego, se da cuenta que esa vida no es lo que quiere, por lo que decide abandonarlo y, más tarde, también deja la provincia para irse a la ciudad. Esto es, se autoexpulsa del “paraíso” porque se sabe “un pecador”: no es capaz de seguir los



preceptos de su iglesia, ya que siente la misma devoción y éxtasis por los misterios de la liturgia que por los de las mujeres; además, desea ir a la gran capital porque le atrae lo profano y el proyecto de la Modernidad.

El emigrar de la provincia era (incluso sigue siendo) la costumbre de la mayoría de los hombres para ir a buscar “un futuro mejor”, ante la creencia de que el campo representa la barbarie, el atraso; mientras que la ciudad es la civilización, el progreso. Así, López Velarde se establece en la Ciudad de México y una vez allí, se da cuenta que no es un lugar mejor que su amado pueblo Jerez, pues en ella abunda la maldad, la violencia, el bullicio, predomina el anonimato (nadie se conoce); en cambio, la provincia es la inocencia, está la paz, el ambiente es muy familiar, todos se conocen y en las reuniones o fiestas hay una mezcla entre lo sagrado y lo profano. Por lo que tiene una relación de atracción y rechazo con la metrópoli.

En el poema “A una ausente seráfica”, puede percibirse el desencanto que siente por la ciudad: hay aquí una expresión de cierta melancolía dejando ver la soledad que siente; muestra espanto ante lo inhóspito y parece que su único refugio lo encuentra en los encantos de una mujer:

Éstos, amada, son sitios vulgares  
en que en el ruido mundanal se asusta  
el alma fidelísima, que gusta  
de evocar tus encantos familiares.

(...)

Tuviste, en la delicia de mi sueño,  
fuerza de mano que se da al caído  
y la piedad de un pájaro agreño  
que en la rama caduca pone el nido.

(Fragmento)

En varios de sus poemas, deja clara su añoranza por el regreso al lugar donde nació (al Jardín del Edén), aunque quizá nunca regresó porque no estaba del todo arrepentido de haberse ido, y, con ello, sabía que no podía ser redimido o alcanzar la salvación:

Mejor será no regresar al pueblo,

al edén subvertido que se calla

en la mutilación de la metralla.

(...)

Y la fusilería grabó en la cal

de todas las paredes

de la aldea espectral,

negros y aciagos mapas,

porque en ellos leyese el hijo pródigo

al volver a su umbral

en un anochecer de maleficio,

a la luz de petróleo de una mecha

su esperanza deshecha.

Cuando la tosca llave enmohecida

tuerza la chirriante cerradura,

en la añeja clausura

del zaguán, los dos púdicos

medallones de yeso,

entornando los párpados narcóticos,

se mirarán y se dirán: «¿Qué es eso?»

Y yo entraré con pies advenedizos

hasta el patio agorero  
en que hay un brocal ensimismado,  
con un cubo de cuero  
goteando su gota categórica  
como un estribillo plañidero.

(Fragmento de “El retorno maléfico”)

Cabe mencionar que, en su contexto, la revolución dejó desiertos muchos pueblos tras las muertes por los enfrentamientos, la migración y los saqueos, es decir, que las expectativas y las reivindicaciones que en un principio originó el movimiento armado, no se cumplieron; en lugar de resolverse los problemas del campo, se agudizaron y las ciudades tampoco se convirtieron en el nuevo paraíso.

En la actualidad, sigue habiendo un éxodo de las provincias a las ciudades, pero por los problemas de violencia y narcotráfico, donde se ve a estas últimas como sitios más seguros; sin embargo, con la reciente pandemia, se ha evidenciado que el hacinamiento ya no es seguro, que el progreso fracasó, pues sólo ha generado conflictos más graves que atentan ya contra la ecología y se hace ineludible la recuperación de los espacios abiertos, de regresar a una vida más natural, a una vida donde las simples cosas recobren su valor, como lo añoraba López Velarde en “La suave patria”.

## 1.6. Poeta barroco

La poesía de López Velarde condensa una mezcla de rasgos que apuntan a una identidad barroca (pero no en el sentido estilístico como lo señaló Pedro Henríquez Ureña en su libro *Las corrientes literarias en la América hispánica*<sup>16</sup>), sino como un *ethos*, un modo de ser, pues confluyen en su obra, de igual manera, temáticas como: el campo (idilio y edén) con la ciudad (lo moderno y el pecado); lo místico o lo religioso con lo pagano; lo erótico y la adoración a la muerte; así como la mezcla que hace entre el lenguaje coloquial-tradicional y el culto-estético. Antítesis aparentemente irreconciliables, pero que en el universo simbólico lopezvelardeano confluyen armónicamente, nos muestra la luz y la oscuridad de la condición humana, dualidades que son complementarias y no opuestas ni contrarias como en la tradición de occidente; lo cual, responde al intercambio de culturas propio de la historia de América Latina. Y es ese concepto de mestizaje lo que caracteriza a nuestra región: una estrategia de resistencia, de sobrevivencia, ante los embates de la modernidad capitalista, de donde se desprende un modo de ser único en nuestra cultura, pues confluyen de igual manera la imagen, el símbolo, el mito con la razón y que se hace presente en la vida cotidiana, siendo un llamado ético hacia el bien común:

revalorar un *ethos* (en vez de un *logos*), es decir, la idea de una voluntad de forma o del mestizaje como apertura a los símbolos del Otro (de la imaginación, de los mitos y sueños; de otra racionalidad fundada en intuiciones y pasiones y no sólo en el intelecto y en la lógica). (Arriarán, 2009, p. 160)

---

<sup>16</sup> Donde califica de barroca a su poesía porque es complicada y mezcla imágenes de cosas comunes y cotidianas “con una cariñosa ternura”, y que “retrató la vida pintoresca” (Henríquez, 2014); lo cual, habla de un desconocimiento total de la obra del zacatecano con esa opinión a la ligera y la poca importancia que le dio al dedicarle sólo unas cuantas líneas en su texto. Como se ha visto, la poesía de López Velarde no tiene nada de anecdótica y lo barroco en López Velarde no está el lenguaje retorcido, oscuro o difícil, sino en la mezcla de elementos (lo religioso con lo pagano) y el uso del lenguaje erótico como otra forma de conocimiento.

El *ethos* barroco como una categoría de la historia de la cultura fue propuesto por Bolívar Echeverría (2011) y fungió como una identidad alternativa que no acepta ni participa del hecho capitalista, aunque está dentro de esa modernidad:

según el *ethos* barroco, sobrevivir al capitalismo consiste en una huida o escape hacia una teatralización de esa devastación del núcleo cualitativo de la vida; una puesta en escena capaz de invertir el sentido de esa devastación y de rescatar ese núcleo, si no en la realidad, sí al menos en plano de lo imaginario. En verdad, la anti-modernidad de lo barroco, (...) está dirigida contra el *ethos* realista y el tipo de persona que la modernidad capitalista impone sutilmente como parte esencial de su proyecto civilizatorio. (pp. 235 y 236)

De esta manera, a la poesía de Ramón López Velarde podemos identificarla como barroca, pues resiste al Racionalismo mediante la razón simbólica, es decir, rescata la memoria de nuestra herencia cultural, pues cuando en su interior descubre que hay una lucha de contrarios entre lo religioso y lo pagano, surge el erotismo como una especie de reconciliación entre sus dos vidas: éxtasis y placer se conjugan en su obra; lo cual, es característica del barroco latinoamericano, pues nuestra forma de ser tiene más influencia de los países del mediterráneo que de los símbolos abstractos e impávidos del catolicismo de los países protestantes:

México y América Latina no tuvieron nunca un protestantismo arraigado. Jamás se dio aquí el caso de un calvinismo tan difundido como en Alemania o en Estados Unidos, que por lo demás derivaron en el capitalismo. (...) Es más convincente acentuar nuestro origen prehispánico combinado con la cultura y la religión traídas por España (los españoles no eran sólo castellanos, junto a ellos vinieron también andaluces, con fuertes raíces islámicas). Por tanto, a través de España se difundió en América Latina la cultura árabe, además del renacimiento italiano y la cultura grecorromana. (Arriarán, 2007a, p. 174)

Dicha tesis se ejemplifica en el siguiente poema “La tónica tibieza” (del libro *La sangre devota*), donde el poeta jerezano entiende al mestizaje como algo positivo, porque enriquece a su ser (y no en el sentido negativo de segregación o de racismo), como puede apreciarse en estos versos que recogen su ascendencia árabe, de donde le viene la sensualidad:

Yo no sé si está presa  
mi devoción en la alta  
locura del primer  
teólogo que soñó con la primera infanta,  
o sí, atávicamente, soy árabe sin cuitas  
que siempre está de vuelta de la cruel continencia  
del desierto, y que en medio de un júbilo de huríes,  
las halla a todas bellas y a todas favoritas.

(Fragmento de “La tónica tibieza”)

Al respecto, Villaurrutia (2013) señala que López Velarde encuentra en los paraísos mahometanos una forma de dilatar su religiosidad sin renunciar a su erotismo; otros ejemplos de esto lo encontramos en los poemas “Idolatría”, “La última odalisca”, “Todo”, “Treinta y tres”. Es así como podemos apreciar que la división de lo sagrado y lo profano tiene más que ver con la tradición del centro de Europa, y no con la heredada de España.

El propio López Velarde reconoce esa mezcla (que él denomina criolla) en un texto donde habla sobre crítica del arte (“Melodía criolla”) respecto de la música de Manuel M. Ponce y apunta: “No somos ni hispanos ni aborígenes, pese a los que se llaman tradicionalistas y progresistas. (...) En consecuencia, los vagidos populares del arte, y aun el arte formal, cuando se anima de una

pretensión nacionalista, deben contener no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe” (López Velarde en Martínez, 2014, p. 477).

RLV cargaba con el estigma de poeta católico y que era ajeno a la problemática indígena; no obstante, de forma paralela al grupo del “Ateneo de la Juventud”, abre la discusión sobre la mexicanidad y lo nacional; su visión se sitúa fuera de intereses políticos y sociales y aporta el concepto de pluralismo. En su poema más famoso, “La suave patria”, alude a la reflexión y crítica de la identidad mexicana, huye del nacionalismo y se refugia en la patria: ese espacio concreto y más íntimo, donde recupera ciertos actos, lugares y personas: las simples cosas de la vida. Apunta más a una visión de lo local, donde se depositan las emociones y los afectos: “Suave Patria: te amo no cual mito, / sino por tu verdad de pan bendito; / como a niña que asoma por la reja / con la blusa corrida hasta la oreja / y la falda bajada hasta el huesito” (fragmento de “La suave patria”).

Y cuando él rememora la provincia, no es porque esté en contra de la modernidad, sino porque está desencantado de la ciudad, pues, finalmente, la Revolución no estaba cumpliendo con su cometido de justicia social y en nombre del progreso estaba desapareciendo su pasado: Jerez, su pueblo natal. En este sentido, Bolívar Echeverría en su texto “El petróleo y la cultura mexicana”, cita unos versos de este poema: “El Niño Dios te escrituró un establo / y los veneros del petróleo el diablo”. [Y comenta:] Para él [RLV], el petróleo no era otra cosa que un instrumento de la destrucción de la ‘suave patria’, un representante de la modernización devastadora que amenazaba con extenderse inmisericordemente sobre el territorio indefenso de México” (Echeverría, 2011, p. 430).

Como ya expusimos, el poeta no estaba en contra de la modernización, sino de los estragos que causaba, pero Bolívar sólo entiende al *ethos* barroco como sinónimo de anti-modernidad, es decir, no ve que puede haber otra modernidad no occidental, una modernidad no capitalista, pues

piensa que el maridaje entre estos dos conceptos es indisoluble. Así que su *ethos* barroco no alcanza a plantearse como una alternativa de modernidad, sólo la ve como resistencia; pero creemos que partiendo de ese concepto la idea puede desarrollarse y convertirse en una salida para comprender la diversidad cultural de Latinoamérica dentro de una concepción de historia simultánea en lugar de progresista. Entonces, habría qué optar por

un proyecto de racionalidad neobarroca, [que] significaría una nueva síntesis entre la cultura posmoderna occidental y las culturas locales. En la medida en que el mestizaje no se reduce al barroco, es posible plantear el mestizaje simbólico entre los elementos positivos de la modernidad y la posmodernidad. (Arriarán, 2007a, p.176)

A través del universo lopezvelardeano, se reconoce esa identidad barroca que nos caracteriza: una conjunción de culturas producto del mestizaje, donde los símbolos y los mitos recobran su importancia para entendernos desde lo local y romper con la lógica de sólo concebir la realidad a través de la razón científica, cuando es evidente que lo simbólico, lo sensual, es parte fundacional de nuestra condición.



## 1.7. Conclusiones del capítulo

Podemos decir que la obra de López Velarde practica el cuidado de sí, que como ya vimos (de acuerdo con Foucault) es un atreverse a pensar por nosotros mismos y bajo nuestras propias reglas; así, en la medida en que conoce su verdad, hace de la *ascesis*<sup>17</sup> una práctica de sí, un saber espiritual que, a diferencia de la *ascesis* cristiana que implica un mecanismo de poder en la renuncia de sí por una identidad que apunta a una instancia ideal, la *ascesis* filosófica es “un modo de lograr algo; (...) no resta sino que enriquece, sirve como preparación para un futuro incierto, para poder asistir a lo que venga” (Foucault, 1987, p. 94). Y el poeta toma distancia de ese ideal católico, no renuncia a su parte simbólica, pero sí a lo que lo oprime y reprime para poder encontrar su *paresia*<sup>18</sup>; esto es, la libertad para decir lo que tiene por decir y que su interés no reside en su propio bienestar, sino en el compromiso que adquiere el sujeto con la verdad y es, al mismo tiempo, una forma de resistencia.

Así mismo, este poeta se ubica en el *ethos* barroco porque su obra refleja esa mezcla entre elementos sacros y profanos, característica de la mayoría de los pueblos en América Latina. Este *ethos* ha fungido como una forma de resistencia ante los embates de la modernidad capitalista, pero ya no puede seguir sosteniéndose como tal, porque las crisis de ese sistema en la posmodernidad cada vez son más graves e irreversibles; si en el contexto de López Velarde se lamentaba el aniquilamiento de la provincia en nombre del progreso, hoy, ese “progreso” está

---

<sup>17</sup>“Es el saber del sujeto, (...) [un saber espiritual] que conduce a la cuestión de cómo puede el sujeto actuar como es debido, cómo puede ser como es debido, en la medida en que conoce la verdad” (Foucault, 1987, p. 93).

<sup>18</sup> La *paresia* se refiere “a la cualidad moral (la actitud, el *ethos*) y al procedimiento técnico indispensable para transmitir el discurso verdadero a que tiene necesidad de él para constituirse en soberano de sí mismo, en sujeto de verdad respecto a sí mismo” (Foucault, 1987. p. 98).

extinguendo la vida; por tanto, la educación (como uno de los muchos eslabones de la cultura) tendría que perfilarse en consecuencia y ya no sólo desde el paradigma del cientificismo tecnócrata actual.

La lectura de la poesía de Ramón López Velarde nos abre la puerta a un conocimiento distinto al del Racionalismo sobre la condición humana, pues a través de su obra podemos explicarnos y entender (nos) respecto a la dualidad que convive en cada uno de nosotros, sin hacer juicios maniqueístas, solo comprender y comprendernos.

Sobre esto, la filósofa española María Zambrano (2019), quien fue una estudiosa del pensamiento poético, en su obra *Hacia un saber sobre el alma* refuerza la idea de que el ser humano no puede guiarse solo por sus pasiones o solo por su razón, sino que ambas han de ser el camino a “la verdad desnuda”, pero el Racionalismo está en oposición de toda revelación y más aún de la intuición:

la cultura moderna fue arrojando de sí al ser total del hombre, cuidándose sólo de su pensamiento. Desde el descubrimiento del hombre como *res cogitans*, se fue cada vez más abandonando lo que no era este *cogitans* a ciencias que no eran filosofía. (...) Hay, sí, razones del corazón, hay un orden del corazón que la razón no conoce todavía. (pp. 46 y 50)

Y es ese acceso al conocimiento de manera fragmentaria el que nos ha llevado a privarnos de conocer “las razones del corazón”, se nos ha educado para que la razón de la mente domine a la razón del cuerpo; pero, a través del universo poético de López Velarde asistimos a “la verdad desnuda” de nuestra propia condición para aprender a vivir, a convivir con nuestro ser, en nuestra propia naturaleza donde igual cohabitan la razón del cuerpo y la razón de la mente.

## CAPÍTULO II

### El juego de Julio Cortázar en *Rayuela*

En este capítulo, se aborda, el universo simbólico de la novela *Rayuela*; donde, primero, se contextualiza la vida y la obra del autor; para después realizar el análisis interpretativo de la novela con base en las categorías de fiesta, juego, cuidado de sí y los mitos que están inmersos en la trama del texto.

El eje conductor será la categoría de juego, ya que este concepto era muy importante para Julio Cortázar, su obra se construye desde esta perspectiva. El juego podemos explicarlo a partir de los postulados de Johan Huizinga (2019), quien lo estudia como un fenómeno cultural y sostiene que tanto el origen y el desarrollo de la cultura tiene un carácter lúdico, por lo que denominó al ser humano con el término de *homo ludens*, pues le parecían insuficientes los de *homo sapiens* u *homo faber*, pues casi todo lo que hace este no es más que jugar y eso lo entiende muy bien Cortázar:

el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas. Cuando estaba escribiendo *Rayuela*, pensaba ponerle un título más pretencioso, pensaba llamar mi libro *Mandala*. Luego me pareció pedante y recordé que la rayuela es un mandala, sólo que los niños la juegan sin ninguna intención sagrada; entonces adopté la rayuela como símbolo de una tentativa metafísica, como búsqueda mítica que supone una iniciación y una prueba, porque hay que avanzar con la piedrita de casilla en casilla y existe la posibilidad de fracasar, de no llegar nunca al cielo. (...) Creo que el juego es una pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas muy profundas que ahora vemos con menos claridad. (En Yurkievich, 2004, pp. 86 y 87)

## **2.1. Configuración en el tiempo y en el espacio de Julio Cortázar y *Rayuela***

Julio Cortázar (2016) consideraba que literatura y vida eran “siempre lo mismo”, es decir, que fue un escritor que se tomaba tan en serio el oficio de escritor como el de su existencia; nunca lo consideró un trabajo o una obligación, escribía cuando lo sentía y quería, tal como cuando juegan los niños, que se les va la vida en ello, aunque sepan que la “verdadera” vida es otra o, quizá, todo lo contrario. Cortázar nació el 26 de agosto de 1914 (en Bruselas, Bélgica) y a la edad de 4 años se va a vivir a Argentina (de donde eran sus padres); desde su niñez, se la pasó rodeado de libros, de historias que su madre le contaba o las iba descubriendo a través de la lectura; y, a los ocho años, empieza a perfilar sus dotes para la escritura.

Le tocó vivir una época de grandes conflictos sociales en el mundo, aunque él mismo reconoce que durante su juventud (hasta los 30 años), vivió ajeno a esto, que su generación (argentinos de clase media en Buenos Aires) estaba más ocupada de asuntos literarios en el sentido estético que de lo que ocurría a su alrededor: en España se fraguaba la guerra civil (1936) en contra del avance del franquismo y, más tarde (1939), el estallido de la Segunda Guerra Mundial; estaban al tanto de las noticias y tenían una posición al respecto, pero en realidad nunca pensaron que tales hechos podrían afectarlos porque no era propiamente “su historia”:

Esto que supone una autocrítica muy cruel que soy capaz de hacerme a mí y a todos los de mi clase, determinó en gran medida la primera producción literaria de esa época: vivíamos en un mundo en el que la aparición de una novela o un libro de cuentos significativo de un autor europeo o argentino tenía una importancia capital para nosotros, un mundo en el que había que dar todo lo que se tuviera, todos los recursos y todos los conocimientos para tratar de alcanzar un nivel literario lo más alto posible. (...) De todas maneras, aun en ese momento en que mi participación y mi sentimiento histórico prácticamente no existían, algo me dijo muy tempranamente que la literatura –incluso la

de tipo fantástico más imaginativa- no estaba únicamente en las lecturas, en las bibliotecas y en las charlas de café. (Cortázar, 2016, pp. 17 y 18)

Más tarde, con la entrada y consolidación del peronismo en Argentina, Cortázar empieza a experimentar una especie de asfixia en su propio país, las políticas nacionalistas reprimían especialmente a los jóvenes que mostraran gustos por lo extranjero (por ejemplo, la música anglosajona, que para nuestro escritor era algo imprescindible) o a quienes se expresaran en contra del gobierno. Todo ello fue haciendo que se sintiera ajeno y deseara escapar de su patria. En 1951, se le presenta la oportunidad de salir de Argentina, pues obtiene una beca del gobierno francés para estudiar literatura comparada y así es como se autoexilia en Francia; desde donde empieza a interesarse verdaderamente por la política internacional, experimenta más de cerca los conflictos sociales (que por esos años se gestaba la guerra de independencia de Argelia contra Francia y en América, la Revolución Cubana), siente la necesidad de hacerlos suyos y tomar partido, esto es, que el exilio geográfico lo llevo a un exilio interno, pues en ese lugar, fuera de lo que le era familiar, quiere olvidar todo lo argentino (Nettel, 2008). No obstante, ese proceso de huida le hace recordar su origen: al tomar distancia, se reencuentra consigo mismo, con lo que ya estaba experimentando en la literatura y no había puesto en práctica:

En ese momento, por una especie de brusca revelación –y la palabra no es exagerada-, sentí que no sólo era argentino: era latinoamericano, y ese fenómeno de tentativa de liberación y de conquista de una soberanía a la que acababa de asistir era el catalizador, lo que me había revelado y demostrado que no solamente yo era un latinoamericano que estaba viviendo eso de cerca sino que además me mostraba una obligación, un deber. (...) [Fue mi] etapa histórica, o sea de ingreso en la historia, para describir este último jalón en mi camino de escritor. (...) [Pasé] del culto de la literatura por la literatura misma al culto de la literatura como indagación del destino humano y

luego a la literatura como una de las muchas formas de participar en los procesos históricos que a cada uno de nosotros nos concierne en su país. (Cortázar, 2016, pp. 23 y 24)

A este respecto, sobre memoria y conciencia histórica, Arriarán (2010)<sup>19</sup> nos dice que bloqueamos nuestros recuerdos cuando la historia se vuelve una mera acumulación de datos e información repetitiva, por lo que hay una interrupción del tiempo y la memoria convirtiéndose en “hipertrófica” (que la praxis es nula). Cortázar había vivido en la Argentina el derrocamiento de un golpe de estado que terminó en la instauración de un nacionalismo exacerbado con el peronismo, situación que lo hizo huir, pero el exilio lo conecta con su pasado y su futuro tras descubrir que la historia está viva y no sólo son hechos inamovibles, es “un proceso de olvido positivo, es decir, como un proceso dialéctico de destrucción y superación” (p. 87).

Esto es, al distanciarse de los acontecimientos o verlos desde el exterior, se da cuenta o, mejor dicho, toma consciencia de su pasado, lo que Arriarán llama “concientización de los recuerdos”, proceso que permite poder avanzar y crear el porvenir; así, Cortázar logra involucrarse con los acontecimientos de su presente remitiéndose al pasado y conectarlos al futuro a través de sus obras. Su literatura adquiere cierto compromiso, pero no en el sentido panfletario al servicio de las causas sociales o revolucionarias, sino como una recuperación del sentir de los tiempos, de crítica y de resistencia ante la realidad para provocar a sus lectores, tanto de ese momento como de las generaciones venideras.

Bajo este contexto es como Cortázar va escribiendo su novela *Rayuela* (publicada en 1963), una de las obras más importantes de Latinoamérica en el siglo XX -y podría decirse que de la

---

<sup>19</sup> En el libro *Filosofía de la memoria y el olvido*.

literatura en general-. El personaje principal de esta es Horacio Oliveira, el cual figura como una especie de *alter ego* de Cortázar, por lo que de todos sus textos es donde más se ve reflejado.

De manera general, el argumento de *Rayuela* trata sobre la relación amorosa entre Horacio Oliveira y la Maga (Lucía), quienes viven en París desde hace varios meses, se la pasan recorriendo la ciudad entre encuentros y desencuentros; él es de Argentina y llega a Francia con la finalidad de estudiar (pero en lugar de ello, termina siendo traductor) y ella, nacida en Uruguay, viaja a ese país porque deseaba ser cantante (y tampoco lo logra). Tienen un grupo de amigos, con los que fundan “El Club de la Serpiente”, una cofradía que les sirve de pretexto para reunirse, beber, escuchar música y, sobre todo, discutir sobre variados temas en torno a la filosofía, la música, la literatura, etc.; todos ellos son entre escritores, músicos, pintores o intelectuales, excepto la Maga, por lo que en las conversaciones casi siempre se queda al margen: callada o interrumpiendo para preguntar sobre lo que platican; lo cual, desespera a los demás miembros del Club; sin embargo, esa ingenuidad genera cierto encanto en el círculo de amigos.

La Maga tiene un bebé, Rocamadour, quien muere a la mitad de la novela y ese hecho hace que se separe de Oliveira. Ella desaparece y él regresa a Argentina, donde se reencuentra con un amigo de su infancia, Manolo Traveler (Manú) y su esposa Talita (Atalía Donosi). Se va a trabajar con ellos, primero en un circo y luego en un hospital psiquiátrico. Oliveira, pese a todas las diferencias que tenía con la Maga, no puede olvidarla, cree mirarla en todos lados, incluso la confunde con Talita y se ve o quiere verse reflejado en su amigo Traveler.

Para las generaciones latinoamericanas de jóvenes de las décadas de los sesenta del siglo pasado, ese libro significó toda una revelación, un estandarte de rebeldía, un compendio de todas las preguntas que conllevan una búsqueda, y que a más de medio siglo de la *Rayuela*, siguen latiendo y sigue significando, como bien lo expresan los textos de Héctor Schmucler (2014),

Andrés Amorós (2019), Saúl Yurkievich (2004), Sergio Ramírez (2019) y Julio Ortega (2019), quien piensa que quizá la obra fue escrita para el futuro porque en la actualidad se entiende mejor, esa novela se convirtió en “la poética de los flujos migratorios, entre los destierros forzados de los desplazados y refugiados” (p. 895), en donde nuestro mundo ya es todos los mundos, pero irónicamente las fronteras y los muros se expanden más.

No obstante, González (2014) dice que hay para quienes la novela “ya caducó”, ha perdido su vigencia y hasta se ha convertido en un obstáculo porque decretó el fin de las vanguardias o porque aún prevalece la idea de la literatura como competencia entre la crítica literaria y se piensa que una obra puede sustituir a otra o que ya no hay nada nuevo qué decir en ciertos temas. Entre esos detractores se encuentra la ensayista y crítica literaria Beatriz Sarlo, que cuando vino a México<sup>20</sup> sostuvo que

ya con las teorías literarias predominantes en los años 80, Cortázar se fue haciendo más difícil de leer, además de que era una lectura muy relacionada con la preferencia de los adolescentes. Luego publica su mejor novela, *Modelo para armar*, pero la gente esperaba “*Rayuela 2*”. Cortázar, como casi todos los escritores en los pasados cien años, padece los cambios de las modas literarias. (En Jiménez, 2006)

No obstante, considero que los años sesenta del pasado siglo si bien fueron el inicio del hartazgo a la autoridad sistemática, a la expansión del capitalismo de forma global y a la crisis de las certezas, que *Rayuela* logra tempranamente expresar, hoy en día esas angustias ya son inminentes; además, se suma el urgente problema ecológico, por lo que el personaje de Oliveira,

---

<sup>20</sup> En 2016, para presentar su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* en la Feria del Libro del Palacio de Minería y a dar una conferencia sobre Jorge Luis Borges en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el Palacio de Bellas Artes.



perfectamente podría ser el ciudadano de la modernidad líquida que caracterizó Zygmunt Bauman (2004): un sujeto con sentimientos de incertidumbre constante, individualista, desarraigado, turista en su propia vida porque puede cambiar fácilmente de valores, relaciones, opiniones, etcétera; aunque Oliveira, de alguna manera, nos abre a la esperanza, ya que gracias al arte, al amor, al encuentro con los otros, se encuentra a sí mismo y, por ello, sabemos que la vida vale la pena vivirse.

## 2.2. Estructura formal de *Rayuela*

Esta obra (a casi sesenta años de su publicación) sigue siendo de avanzada para ser un libro, pues se ha visto que, de todas las artes, la literatura ha sido la más “difícil” de transformar, es decir, la que menos cambios ha tenido en cuanto a la manera de exponer su contenido, a diferencia de la música o la pintura, por ejemplo. Ha habido muchos intentos de renovación como la escritura automática, los caligramas, los juegos de palabras, los collages (pertenecientes a los movimientos Cubismo, Dadaísmo y Ultraísmo), pero casi todos sólo quedaron en lo experimental o lo anecdótico y claro que Cortázar se nutrió de ellos para crear sus obras y los resultados fueron notables.

En relación con eso, encuentro que la manera en cómo se presentan ahora los textos en la internet se parecen mucho a los textos gráficos que publicó Cortázar (como *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Territorios*, *Los aeronautas de la cosmopista*, entre otros), precedentes de *Rayuela*; incluso, podría advertir que nuestro escritor, si le hubiera tocado vivir en estos tiempos, estaría fascinado con los memes de corte literario o filosófico que construyen los internautas, pues la idea del juego, de lo irreverente, como ya vimos, era parte importante de su obra. Por tanto, esta novela sigue siendo atractiva entre los jóvenes y no como afirmaba Sarlo (en el apartado anterior) sobre que sólo había sido una “moda literaria”.

La novela o contranovela, como él mismo aceptaba que se le denominara<sup>21</sup> rompe paradigmas en el plano de la narrativa, pues la estructura de esta apela a la participación activa de sus lectores, quienes tienen la opción de decidir cómo leerla: ya sea en el orden tradicional

---

<sup>21</sup> Porque es lo que buscó crear, es decir, una novela no convencional, donde el lector tuviera una parte activa, ser un “lector cómplice” al saberse con la oportunidad de elegir cómo leer, qué leer o no leer (Cortázar en EDITRAMA, 1977).

(empezando por el capítulo 1 y terminando en el 56, porque el resto es prescindible) o siguiendo un tablero de direcciones, que indica el camino a seguir entre un capítulo y otro (donde se empieza en el 73 y termina en el 131, sin incluir el 55), es decir, que son invitados a recrear el juego infantil de la rayuela (avión en nuestro país), saltando de una casilla a otra para llegar al cielo.

Los 155 capítulos están divididos en tres partes: 1. Del lado de allá, 2. Del lado de acá y 3. De otros lados (que son los capítulos prescindibles, los cuales no corresponden a la trama de la novela en sí, sino que son textos sueltos que tienen qué ver con alguno de los personajes o no, pero que muchas veces sirven para contextualizar o explicar algo en la historia).

Además, la novela está llena de referencias sobre obras y autores de literatura, filosofía, pintura, pero sobretodo, de música, principalmente de jazz (que era la pasión –incluso más que la literatura- de Cortázar). En este sentido, podría decirse que la estructura de la novela puede ser una metáfora de los principios del *jazz*, esto es, que posee cierto *swing* (ritmo surgido de los sentimientos, de la pasión, provocando, inevitablemente, algún tipo de movimiento) e improvisación: el *swing* está en que la lectura de *Rayuela* no nos deja indiferentes, ya sea que nos guste o no, igual nos inquieta, nos sorprende, nos mueve el pensamiento; en cuanto a la improvisación, cuando se va avanzando en la lectura de los capítulos, nunca se sabe qué nos vamos a encontrar, ya sea en la lectura convencional o siguiendo el tablero de direcciones, lo cual, de alguna manera, se parece mucho a vivir, donde siempre estamos inventando y, generalmente, nos guiamos por la intuición.

Asimismo, otra innovación en la trama de esta novela es la inclusión de un capítulo (el 68) escrito en *glígligo*, un lenguaje totalmente inventado por Cortázar, el cual lo fue construyendo

mediante jitanjáforas<sup>22</sup> y narra una escena erótica que a simple vista no parece tener sentido, pero si se lee detenidamente podemos entenderla cabalmente, posee ritmo y musicalidad, por lo que raya en la escritura poética; este tipo de guiños en la novela, son la manera en que Cortázar nos hace partícipes del libro, nos adentran en su juego y rompen con los cánones solemnes de la literatura que en esa época se trataban de experimentar.

---

<sup>22</sup> De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (2013), es “un término utilizado por Alfonso Reyes para denominar aquella expresión cuyo referente es indeterminado por lo que la interpretación de su significante es imprecisa y se apoya en gran medida sobre el contexto” (p. 296).

### 2.3. El juego y la fiesta en *Rayuela*

Las categorías de juego y fiesta son, de acuerdo con Bolívar Echeverría (2013), esquemas identitarios del *ethos barroco*; el juego, dice, parte de una necesidad, atiende a nuestra segunda naturaleza y tiende a romper con la vida cultural, es una apuesta: irrumpe en el orden establecido para dar lugar al azar, y aunque los juegos también tienen sus reglas, estas no son impuestas, son consensuadas por los participantes y apelan a las necesidades de estos.

Por su parte, Huizinga (2019) señala que el juego no es privativo del ser humano, así que no está ligado con lo racional y puede considerarse como irracional y ese hecho revela que somos “algo más que meros seres de razón” (p. 18), por lo que a través de este podemos recuperar nuestra animalidad que perdimos con la civilización; rasgos como la libertad, lo sagrado, el carácter desinteresado, la expresión, la convivencia, el romper con el espacio y el tiempo, son características propias del juego.

Según Agamben (1989), el juego pertenece a lo que es profano porque rompe con la secularización, o podría traducirse como la suspensión de una experiencia mediada, es decir, inventa un nuevo uso en lugar de sustituir una cosa por otra: en el juego se reinventan las reglas para desactivar las funciones estructurales; así, lo que no es posible puede hacerse posible. La idea de juego es asociada con la infancia, la cual, todavía no está completamente mediada por los adultos, o sea, conserva su soberanía; por tanto, es el lugar al que deberíamos volver para recobrar o descubrir nuestra identidad y uno de los caminos para alcanzarla es mediante el juego.

Para Julio Cortázar, la literatura era un juego y eso está reflejado en casi toda su obra, pero su novela *Rayuela* es la más juguetona; toda ella está construida como un juego, desde el mismo título (que alude al juego del avión aquí en México). Pensaba que el juego es, de manera paradójica,

pero con mucho sentido, una de las actividades más serias que hay y decía que eso los niños lo sabían muy bien, en cambio, los adultos son los que tienden a ser los triviales (Cortázar en EDITRAMA, 1977).

Nuestro autor juega a través de la escritura y en ese ejercicio retorna a su niñez para encontrarle significado a su presente. Borra las fronteras de realidad y fantasía para crear otra realidad, pero que parte de nuestra realidad, es decir, él creía que lo absurdo lo encontramos en nuestra cotidianeidad, pero que muchas de esas cosas ya las hemos naturalizado: están ahí, pero no nos damos cuenta. Con esta novela deconstruyó las formas literarias, puesto que la estructura narrativa no obedece a la forma clásica de inicio, nudo y desenlace; contiene esas partes, pero apela al lector, quien es el jugador principal, para que las vaya reconociendo en el rompecabezas que es la obra (Yurkievich, 2004).

En ese marco, podemos aplicar las categorías del mito y el símbolo que nos propone Durand, Melich y Agamben a la novela *Rayuela*; tal es el mito de “El Minotauro”, perteneciente a la cultura de la antigua Grecia: aquí, podríamos decir que Cortázar sitúa a Oliveira en un laberinto representado por la ciudad parisina y la salida a este se ubica en Buenos Aires.

En la mitología griega, la ciudad de Atenas perdió una guerra contra el rey Minos, quien impuso como tributo el sacrificio de siete doncellas y siete varones cada tanto para que fueran devorados por el Minotauro que vivía en el laberinto; hacia la tercera vez de la ofrenda, Teseo quiso ir entre los sacrificados con la intención de enfrentarse a esa criatura y matarla para liberar a su pueblo de la opresión de Minos. Ariadna, hija del rey Minos, se enamoró de Teseo y, por tanto, ayudó a este para que encontrara la salida del laberinto (Graves, 1985).

En paralelo, Teseo representa a Oliveira, quien sale de Buenos Aires, su lugar de origen, para enfrentarse con su propio yo (el Minotauro); las calles de Paris y las personas que ahí conoce, son la encrucijada que tiene que transitar para encontrar lo que anda buscando: salir de su pesimismo. En el camino, se encuentra con la Maga, que personifica a Ariadna, y ambos se enamoran; ella le muestra que el mundo puede ser de otra manera, que existe otra razón más allá de la razón científica, la de la intuición, la de las pasiones, la razón del cuerpo; es decir, le muestra la salida de su propio laberinto, como Ariadna a Teseo.

Así, el laberinto representa la muerte simbólica para tener una resurrección espiritual. Oliveira muere al tratar de convencerse que la vida no sólo tiene explicación bajo la óptica de la ciencia, y reflexiona que el orden no es la realidad; el personaje renuncia, escapa al negarse a actuar dentro de lo convencional, recurre a la imaginación, inventa, crea; es decir, resucita en su espiritualidad encontrando una fuerza liberadora en lo pasional (a través de la Maga).

En tanto, el personaje de la Maga, también podemos relacionarlo con la diosa hechicera Circe, puesto que Horacio Oliveira siente una especie de atracción y rechazo hacia ella. Circe vivía en la isla de Eea, habitada por animales salvajes, los cuales eran sus víctimas: hombres que fueron sus enemigos o que le hicieron alguna ofensa y los convirtió en eso. En el relato de *La Odisea* de Homero (1993), esta diosa se enamora de Ulises (el personaje principal) y en su paso por esa isla, convierte a sus compañeros en cerdos; Ulises, con la ayuda de los dioses, logra salvarlos, mientras que Circe intenta retenerlo, pero sus hechizos no surten efecto en este, aunque sí logra tener un hijo con él.

En *Rayuela*, la Maga tiene ciertas características de hechicera: es una mujer, aparentemente, inocente e inculta (es decir, de escasos saberes académicos), pero con una gran intuición (ese conocimiento misterioso que era la envidia del propio Oliveira y sus amigos), muy

segura de sí en todo lo relacionado con la vida práctica y dueña de sus emociones (virtudes que le conferirían cierta libertad); además, era adepta a consultar a una vidente para que le revelase su suerte.

En Paris, la Maga y Oliveira sostienen una relación intermitente y cuando ella le propone que se vayan a vivir juntos, este decide dejarla por otra mujer (aunque, no terminan del todo, vuelven a buscarse), es decir, pareciera que la magia y la pasión de la Maga están en los encuentros y desencuentros; lo cual, es muy similar a la situación de Circe con Ulises, quien cede a sus encantos, pero no se queda con ella, regresa a Ítaca.

En la novela, luego de la muerte del hijo de la Maga, ella desaparece sin despedirse de Oliveira y él, decide retornar a su ciudad natal, Buenos Aires; sin embargo, la Maga nunca lo abandona, pues él cree verla en este otro lado del mundo, incluso la personifica en la esposa de su amigo Traveler; esto es, que ella lo persigue como un espectro, pues es la parte de que carece su pensamiento racional (u occidental) y, con ello, pierde su bienestar espiritual, que sólo puede ser recobrado por medio de la Maga porque es quien le devela otro tipo de conocimiento, el del cuerpo.

En cuanto a la categoría de fiesta, es importante señalar que no se refiere al significado y uso trivial del concepto, o sea, a lo divertido o para referirse a cualquier reunión donde se celebra algo, sino a un sentido más profundo, como una práctica sagrada, un ritual; a este respecto, Echeverría (2013) señala que es una estrategia de supervivencia de un grupo social e irrumpe en la rutina para emerger el valor de uso de la vida, se identifica con ciertos valores que rigen la existencia humana y se conecta con lo sagrado en torno a los ritos. Por su parte, Huizinga (2019) plantea que existe una estrecha relación entre la fiesta y el juego dada su naturaleza, ya que poseen características similares:



El descartar la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la acción –también la fiesta puede ser muy seria-, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad: he aquí los rasgos capitales comunes al juego y a la fiesta. (p. 45)

En el mundo de *Rayuela*, la categoría de fiesta está presente en el grupo de amigos que tiene Oliveira y con los que fundan “El Club de la Serpiente”, una cofradía que les sirve de pretexto para reunirse, beber, escuchar música y, sobre todo, discutir sobre variados temas en torno a la filosofía, la música, la literatura, etc.; todos ellos son entre escritores, músicos, pintores o intelectuales, excepto la Maga. Estas reuniones son de vital importancia tanto para Oliveira como para los demás integrantes, son la tabla de salvación, pues en ellas celebran el mundo de la vida al sacarlos de su condición de objetos:

La experiencia festiva (...) destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad; impugna y ratifica en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del mundo de la vida; deshace y vuelve a hacer el nudo sagrado que ata la vigencia de los valores orientadores de la existencia humana a la aquiescencia que lo otro, lo sobrehumano, les otorga. (Echeverría, 2013, p. 190)

En este sentido, el Club es el refugio donde pueden romper con el orden establecido, un lugar que los transporta a una especie de prácticas alquimistas de orden espiritual; lo cual, nos remite al mito de los “Misterios Eleusinos”, que, en la antigua Grecia, eran ritos de iniciación anuales de culto a las diosas Deméter y Perséfone y se celebraban en Eleusis como señal de esperanza de lo imperecedero de la existencia humana tras la muerte (Murray, 2000).

Estas diosas, madre e hija respectivamente, simbolizan el origen de las estaciones del año: Perséfone, fue secuestrada por Hades, el dios de los muertos y el inframundo. La madre, Deméter,

quien era la diosa de la vida, la agricultura y la fertilidad, descuidó sus deberes por buscar a su hija y como resultado, la Tierra se secó, hubo hambruna, lo que significó en el primer invierno. Cuando Deméter encontró a su hija, la tierra volvió a la vida: la primera primavera, pero Perséfone no podía permanecer ya en la tierra de los vivos porque había comido unas semillas de granada que Hades le había dado, y quienes que prueban la comida de los muertos ya no pueden regresar. Se llegó a un acuerdo por el que Perséfone permanecería con Hades durante un tercio del año (el invierno, puesto que los griegos solo tenían tres estaciones, omitiendo el otoño) y con su madre los restantes ocho meses (Murray, 2000).

Los ritos, donde se celebraban a tales diosas, estaban conformados por la figura de los sacerdotes, los iniciados y los otros (que ya llevaban tiempo en la cofradía) y las reuniones se llevaban a cabo en secreto. Dentro de la novela, en “El Club de la Serpiente”, se rinde culto a Morelli, personaje que motiva su creación, pues es un viejo escritor al que admiran los miembros del Club, sobre todo Oliveira. El Club es dirigido por Oliveira (quien fungiría como el sacerdote), los otros serían sus amigos y en los iniciados se encontraría la Maga, quien estaba al margen de las pláticas de los miembros, pues sus escasos conocimientos en los temas que trataban, no le permitían intervenir, por lo que casi siempre se quedaba callada o interrumpiendo para preguntar sobre lo que platicaban; situación que desesperaba a más de uno en el Club (y ocurre generalmente con los novatos), ella se sentía profundamente ignorante; sin embargo, esa ingenuidad y su razonamiento lógico, eran muy atractivos para los demás.

Ese encanto que generaba la Maga entre los integrantes, puede semejarse con la historia de Perséfone, quien a raíz de comer las semillas (las cuales tienen una connotación de esperanza, de nacimiento o de resurgimiento) y de su regreso a la Tierra, representa la primavera, un nuevo comienzo o la contraparte del invierno; y la Maga, al estar del lado opuesto de los miembros del

club, representa el mundo de la vida, es decir, ella es intuición, pasión contra la razón intelectual de los demás. La Maga los hacía voltear al origen, al mundo que los demás habían abandonado.

Por tanto, podemos decir que la Maga se parece a Perséfone en la medida en que representa la vida o el cuidado de sí en la perspectiva de Foucault. Esto quiere decir que la maga simboliza lo opuesto a la racionalidad, pero no es irracionalidad, sino otra racionalidad que corresponde a la lógica del cuerpo, de las pasiones, los sentimientos y del erotismo (no por nada, el eros simboliza la vida) o como señala Spinoza (2007), las emociones tienen su razón de ser, la vida representa la alegría, que es lo opuesto a la devastación o a la muerte.

## 2.4. Identidad de los personajes

Horacio Oliveira es un tipo de entre 40 y 45 años, tiene una visión pesimista de la vida, representa al prototipo desencantado del hombre contemporáneo, rechaza la tradición. Está anclado en una constante búsqueda de algo que no logra averiguar; su contradicción más angustiosa está en su lucha interna sobre conducirse de acuerdo con la razón lógica (dada por su educación y origen) o ceder a su parte “irracional”. Critica a la visión positivista: oposiciones dialécticas entre razón-intuición, cuerpo-alma, materia-espíritu, idealismo-realismo, acción-contemplación; pero al mismo tiempo no puede dejar de moverse en esa lógica, esa es una de las razones por las que tenía conflictos con la Maga:

Y entonces en esos días íbamos a los cine-clubs a ver películas mudas, porque yo con mi culturita, no es cierto, y vos pobrecita no entendías absolutamente nada de esa estridencia amarilla convulsa previa a tu nacimiento, esa emulsión estriada donde corrían los muertos (...). Me hartabas un poco con tu manía de perfección, con tus zapatos rotos, con tu negativa a aceptar lo aceptable. (Cortázar, 2001, p. 19)

Aunque trata de convencerse que la vida no puede explicarse bajo la óptica de la ciencia, y piensa que el orden no es la realidad, el personaje de Oliveira renuncia, escapa, se niega a actuar dentro de lo convencional, recurre a la imaginación, inventa, crea; en lo irracional encuentra una fuerza liberadora (que eso lo observa y lo aprende de la Maga). Por ello, recurre al juego como potencia, para retornar al paraíso perdido que representa a su niñez:

La técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de la plaza, leyendo-un-libro-más. (...) A Oliveira le fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o

simplemente confianza en la rabdomancia ambulatoria, se volvía para ella simple fatalidad. "¿Y si no me hubieras encontrado?", le preguntaba. "No sé, ya ves que estás aquí..." Inexplicablemente la respuesta invalidaba la pregunta, mostraba sus adocenados resortes lógicos. Después de eso Oliveira se sentía más capaz de luchar contra sus prejuicios bibliotecarios, y paradójicamente la Maga se rebelaba contra su desprecio hacia los conocimientos escolares. Así andaban, Punch and Judy, atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras. (Cortázar, 2001, pp. 51 y 52)

Cuando Oliveira regresa a Argentina, hay un momento en que parece caer en la locura, lo cual es otro signo de un regreso al Edén, pero donde no hay salvación; por lo que, en su límite, intenta suicidarse, y es salvado gracias al encuentro con el otro (que en ese caso fue la amistad de Traveler y su esposa, quienes lo rescatan de su vacío): del individualismo pasa a lo comunitario, de la asfixia del monólogo, al diálogo con los otros; proceso que proyecta la recuperación del cuidado de sí.

Por su parte, la Maga, representa las virtudes y los límites de vivir, es espontánea, se mueve generalmente por el instinto o las intuiciones, es pasional; en este sentido, no es gratuito que este apodo, Maga, se le haya ocurrido a Cortázar, pues nos remite a lo secreto, a lo místico, representa a la hechicera que encanta a Oliveira y seduce a los miembros de "El Club de la Serpiente", es una especie de bruja que posee una sabiduría superior, la de la intuición. Sin embargo, ella se asume como ignorante<sup>23</sup> y eso la complica, quizá es una forma de esconder su verdadero ser: "-Horacio busca siempre un montón de cosas –dijo la Maga-. Se cansa de mí porque yo no sé pensar, eso es

---

<sup>23</sup> En el sentido negativo desde la visión de lo docto; sin embargo, esa ignorancia para nosotros es positiva, pues se opone a los prejuicios de lo académico que institucionaliza a la cultura; por tanto, la Maga posee el conocimiento de la ignorancia que representa la sabiduría de la intuición (los saberes del cuerpo impulsados por la vida desde la orientación de los afectos).

todo. Me imagino que Pola<sup>24</sup> piensa todo el tiempo” (Cortázar, 2001, p. 184). Dichas características de la Maga causan envidia tanto en Oliveira como en los miembros de “El Club de la Serpiente” porque vive de manera natural, es decir, en el espacio que no ha sido cooptado por la Racionalidad. ¿Será que la “ignorancia” conduce más fácilmente a la felicidad? Veamos en el siguiente fragmento la manera en que la Maga se explica o entiende el mundo y cómo es percibida por Oliveira (su contraparte):

—Vos pensás demasiado antes de hacer nada.

—Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

—Partís del principio —dijo la Maga—. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.

—Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás —dijo Oliveira.

—¿Por qué Santo Tomás? —Dijo la Maga—. ¿Ese idiota que quería ver para creer?

—Sí, querida —dijo Oliveira, pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. (Cortázar, 2001, p. 37)

Sus razonamientos parten de la lógica elemental y, al mismo tiempo, puede creer en lo ilógico de manera natural, sin cuestionárselo. Aunque, también, representa el miedo a la libertad, es decir, se arriesga a romper las reglas establecidas, pero no se atreve a vivir bajo sus propias

---

<sup>24</sup> Personaje que encarna a una joven francesa que sostenía una relación amorosa con Oliveira antes de que conociera a la Maga y luego vuelve a buscarla para darle celos a esta como venganza porque cree que le está siendo infiel.

reglas, a regular su actuar. Esta situación puede llevarla a los excesos, pues al perder los límites se pone en peligro: cuando renuncia a su hijo (que más tarde muere) y al practicar la magia negra para ocasionar la muerte de Pola, amante de Horacio. La Maga se convierte en una obsesión para Horacio, pues luego de su rompimiento amoroso, se le convierte en un fantasma que lo acompaña y cree encarnarla en Talita, la esposa de Traveler.

Por su parte, Traveler es el amigo de la infancia de Oliveira. Está casado con Talita y tienen una relación muy equitativa o estable. Oliveira quisiera ser él, porque caracteriza el equilibrio entre el cuerpo y la razón, el amor y el intelecto. Traveler y Talita evitan que su amigo Oliveira se lance desde una ventana y acabe con su vida.

Otro personaje importante es Morelli, aunque no participa en la trama de manera directa, más que en el capítulo 22 y no se sabe bien quién es él hasta que se aclara en uno de los capítulos prescindibles: motiva la creación de “El Club de la Serpiente”, pues es un viejo escritor al que admiran los miembros de este, principalmente Oliveira. Casi siempre lo citan o se intercala directamente en la novela parte de su teoría literaria, es decir, sobre lo que piensa acerca de romper con las estructuras de la novela o el papel de los lectores; cuestiones que le interesaban al propio Cortázar, por lo cual varios críticos coinciden en que es su alter ego, pero más bien considero que él aspiraba a convertirse en un Morelli, más no es este, al menos no en el momento en que escribe la novela.

## 2.5. Conclusiones del capítulo

En la novela hay un desfile de personajes de distintas nacionalidades (Argentina, Uruguay, España, Francia, Estados Unidos, Rumania, China), todos ellos son una muestra del cruce de culturas que nos muestra Cortázar. La historia se ubica en París, conocida como la capital cultural del mundo, aunque aquí el término “cultura” se refiere más a “cúmulo de conocimientos”, inevitablemente también se intersecta con el concepto de cultura en la concepción de Bolívar Echeverría (2013): “como cultivo de identidad”, puesto que esa ciudad ha sido un lugar de tránsito dando lugar a una mezcla no sólo biológica o racial, sino cultural y simbólica.

En este aspecto, en la novela se hace alusión a una gran cantidad de autores y teóricos que tienen que ver con los intereses de Cortázar en el sentido intelectual, pero también convergen personalidades más de corte popular en cuanto a la música (jazz, tangos, boleros), el box o actores de cine; y tales personajes u obras son el motivo de discusión de los miembros del Club de la Serpiente, donde un filósofo, un pintor o un músico es tan importante como un jazzista, un boxeador o una actriz. Asimismo, la novela también rescata personajes marginales como un vidente, una vagabunda, unos presos o los internos del hospital psiquiátrico, quienes conviven con la Maga o con Oliveira y, de alguna manera, van configurando la identidad de cada uno. De esta manera, Cortázar nos va mostrando ese cruce de saberes, de costumbres, propio del *ethos* barroco, donde ninguna cultura debería estar por encima de otra.

Por tanto, podemos decir que, el protagonista, Horacio Oliveira, hace un viaje de búsqueda interior y sólo se reconoce (o hay atisbos de ello) a través de la mirada de los otros, constantemente lucha entre su educación occidental (la razón científicista) y la voz interna que le reclama la expresión de sus pasiones, que al principio intenta oponer uno sobre otro, pero luego intuye que no se trata de renunciar o elegir entre tal o cual: “solo viviendo absurdamente se podría romper



alguna vez este absurdo infinito’, se repitió Oliveira” (Cortázar, 2001, p. 139); dicha frase la dice luego de observar la cotidianidad de su alrededor, es decir, piensa que la vida ha dejado de ser eso para convertirse en una automatización del sistema, por lo que habría que reinventarla.

Esta obra se abre a lo universal (Paris-mundo occidental) para regresar a lo local (Argentina-Latinoamérica), donde, finalmente, se reconoce que los latinoamericanos estamos en un cruce de culturas y que, para entendernos, todo el tiempo estamos yendo y viniendo, pues no se trata de oponer unos conocimientos sobre otros, sino de recuperar lo que nos ha sido negado: los saberes del ser, del cuerpo (donde residen los afectos y las emociones) que hacen referencia a lo simbólico, a un *ethos barroco*. Por consiguiente,

un proyecto de racionalidad neobarroca significaría una nueva síntesis entre la cultura posmoderna occidental y las culturas locales. En la medida en que el mestizaje no se reduce al barroco, es posible plantear el mestizaje simbólico entre los elementos positivos de la modernidad y de la posmodernidad. (Arriaran, 2007a, p. 176)

En este sentido, Oliveira vive en una profunda tristeza, que lo lleva a ser pesimista, pero encuentra esperanza en la Maga, quien lo incita a cuestionar y a transformar, esto es, ella representa la recuperación del símbolo. La Maga es el mito que está presente en la América que se ha querido borrar; por ello, Cortázar considera que los lectores cómplices son otra forma de esperanza. Al final, *Rayuela* no fue un estandarte panfletario de una época con ideas políticas o consignas a favor o en contra de algo, sino que fue y es, una propuesta ética de cómo vivir.

## CAPÍTULO III

### La potencia de los bárbaros en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Cuando llamamos “bárbaro”<sup>25</sup> a alguien, es porque lo consideramos grosero, tosco, ignorante, cruel, temerario o, bien, como algo o alguien extraordinario, impresionante, excesivo, asombroso; y, en su sentido original, esta palabra servía para designar a “los otros”, a “los diferentes”. Y todas esas acepciones (la mayoría negativas) pueden asociarse tanto al autor Roberto Bolaño como a los personajes y situaciones de su novela *Los detectives salvajes* (LDS), porque, ambos (autor y obra), no dan concesiones ni admiten los términos medios; pues dicho texto explora los límites y el precio de quien se atreve a “ser uno mismo”, un excluido o, mejor dicho, un autoexcluido.

Bolaño (en Claudio Sanhueza, 2016) cuenta que, desde que descubrió la poesía, quiso ser escritor, pero no tanto con la intención de crear una obra, sino porque deseaba vivir como poeta, le atraía profundamente experimentar lo que leía de sus autores predilectos (Nicanor Parra, Rimbaud y Lautremont, principalmente), admiraba sus vidas porque las vivían al límite, arriesgando todo, apostando lo poco que tenían por algo que no se sabía muy bien qué era y, casi siempre, terminaban perdiendo.

Con este ideal, Bolaño se lanza a la aventura de formarse como poeta (aunque nunca lo logró del todo, pues él mismo reconoce que era muy malo en este subgénero y terminó por

---

<sup>25</sup> Palabra que en su origen servía para designar a la persona que provenía de algún pueblo o región fuera del imperio romano, aunque de manera más específica se “distingue en la época clásica un doble valor del término: 1) como índice de una diferenciación de tipo étnico-cultural, geográfica - y, en sus orígenes, lingüística- para referir a los no-griegos, en lo esencial desprovisto de cargas valorativas; 2) como un "anti-modelo" cultural, que evoca el despotismo, el servilismo, el lujo excesivo, la crueldad y que adquiere, en consecuencia, connotaciones fuertemente estereotipadas y peyorativas” (Lévy, 1984, como se citó en Basile, 2013, párr. 1).

dedicarse a la narrativa): primero, se convierte en un lector voraz (afición que empezó desde niño, su madre fue quien lo acercó y le fomentó esta actividad), a tal punto que abandona la escuela secundaria para dedicarse a leer y a escribir de tiempo completo; luego, asiste a las reuniones de un taller literario por la recomendación de un amigo, quien también era aspirante a escritor, y es ahí donde realmente empieza ese camino que se había trazado: vivir como un poeta.

Bajo este marco, en el presente capítulo, abordamos dicha novela, primero desde la biografía y contexto del escritor, ya que esta es determinante en su obra, sirve de referencia para entender cómo se va creando la novela, así como la actitud de Bolaño respecto del oficio de escribir; luego, se analiza el texto en sí desde las categorías de cuidado de sí, potencia, inoperosidad y neobarroco desde el plano simbólico y mítico.

### 3.1. El origen de los bárbaros

Roberto Bolaño nació el 28 de abril de 1953 en Santiago de Chile; su niñez la vivió en diferentes poblados (Quilpué, Cauquenes, Viña del Mar y Los Ángeles). A los quince años se muda con su familia a México, Distrito Federal (ahora Ciudad de México), debido a la mala salud de su madre que sufría de asma; por lo que en 1968 llega a nuestro país, lugar donde se forja como escritor. Al principio, se la pasaba encerrado en su casa leyendo, casi no salía, parecía que le daba miedo la ciudad; vivió primero en la colonia Lindavista, después en la Nápoles y terminó por asentarse en la Guadalupe Tepeyac, muy cerca de la Villa de Guadalupe, un barrio popular conformado, en su mayoría, por familias de obreros; además, le tocó el contexto de las protestas estudiantiles que terminaron en la masacre de Tlatelolco y aunque estuvo al margen de ello, eso no impidió que no se involucrara, de alguna manera, en esos hechos: de ahí se inspira para escribir el capítulo 4<sup>26</sup> de *Los detectives salvajes*, que luego retomaría para realizar su cuarta novela *Amuleto*. Vivía para leer y escribir, pero su alrededor, los sucesos de su tiempo, no le fueron ajenos, al contrario, eran el escenario o el motivo que provocaban su escritura:

El destino que Roberto encontró para sí mismo se hallaba en los libros y se entregó a él con devoción de santo. Puede resultar una visión romántica, pero no por ello menos cierta, concebir que la vida también existe en los libros. Como se comprobó luego a lo largo de su obra, fue de los libros que Bolaño sacó esa enorme capacidad de construir un mundo real desde la ficción. (...) Método y sentido fueron otorgados por los libros que devoraba bulímicamente desde su niñez y fue de los libros que Bolaño se pensó a sí mismo como un personaje literario. (Maristain, 2012, p. 36)

---

<sup>26</sup> Que cuenta la historia de una poeta uruguaya, Auxilio Lacouture (autodenominada como la madre de la poesía mexicana), que se vino a vivir a México en los años sesenta y se hizo famosa porque tuvo la mala fortuna de quedar atrapada en los baños de la Facultad de Filosofía y Letras en 1968 cuando el ejército irrumpió en la Universidad para apresar a quienes participaban en una asamblea del movimiento estudiantil y la poeta se escondió ahí durante casi dos semanas para evitar ser aprehendida (Bolaño, 2014).

En 1971, cuando Bolaño cumple 18 años, conoce al joven escritor chileno Jaime Quezada, amigo de su madre, quien llega a vivir a su casa con la familia, por invitación de esta. Roberto rápidamente se entiende con él, pues hablaban el mismo idioma (asuntos de literatura). Quezada participa como integrante becario en el Taller de Poesía de la UNAM, en la Torre de la Rectoría, dirigido por Juan Bañuelos y Jaime Labastida, donde participan otros jóvenes escritores mexicanos y extranjeros como la poeta uruguaya Alcira Souza Scaffo, la poeta argentina Diana Bellessi y el poeta peruano Carlos Henderson. Ese grupo tenía una intensa actividad intelectual no sólo de literatura, sino en la vida social; por lo que las tertulias se extendían más allá de la Universidad, eran asiduos visitantes de librerías, cafés (como La Habana), cervecerías y hasta cantinas (entre las que destacan Salón Palacio y El Nopal Verde); dicho grupo fue el germen de importantes editoriales: Siglo XXI, Fondo de Cultura Económica, Porrúa; y de los suplementos culturales de revistas y periódicos como Plural, Siempre, El Nacional, El Universal y Excélsior (Quezada, 2017).

Quezada intenta persuadir al adolescente Bolaño para que salga de su encierro voluntario, incluso, lo invita a ese taller del que era becario y, por supuesto, a las reuniones bohemias que le seguían a este. Así, empieza a salir a la calle, a conocer un mundo que le era totalmente desconocido o, mejor dicho, no lo conocía de primera mano, porque podía reconocerlo muy bien a través de sus lecturas, sobre todo de la novela *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que fue su punto de partida para adentrarse a los claroscuros de la Ciudad de México. Al principio, sólo lo acompañaba por cortesía, casi a la fuerza, pero luego se convierte en otra forma de experimentar la vida de poeta; al respecto, su amigo recuerda lo siguiente:

No sólo fobia a los ascensores. También cierto terror a la calle tiene Roberto. Cuando sale, las pocas veces que sale, lo veo temeroso, inseguro, desvalido. Temor, tal vez, al desamparo, al anónimo tráfago ciudadano, a la calle pública misma devoradora tenaz de sueños y realidades. (...)

No me ha sido fácil convencerlo a salir conmigo, aunque se entusiasma con la posibilidad de conocer y estar en medio de las actividades literarias, culturales y sociales –o simplemente callejeras– que a menudo frecuento. Poco a poco, sin embargo, va dejando de lado esos temores, y se decide acompañarme cuando lo invito a algunas de estas actividades, o resueltamente a recorrer y visitar librerías, galerías de arte, salas de conciertos, plazas y parques, mercados, ferias artesanales, iglesias, museos, cafés, y hasta una que otra cantina de tradición y buen talante. Roberto va dejando de lado así sus fobias y sus temores y espera, a veces, ansioso el día del recital o del taller o del vagamundeo al cual con anterioridad lo he buenamente invitado. (Quezada, 2017, pp. 23 y 24).

Es así como Bolaño, poco a poco, se va adueñando de la ciudad, adquiere confianza, pues, aunque es mucho menor que Quezada y los amigos que este le presenta, puede discutir con ellos, está a la altura en sus conversaciones porque la experiencia la ha adquirido de los libros, incluso, en muchos temas los sobrepasa.

Dos años más tarde, su amigo el escritor debe volver a Chile por cuestiones de trabajo y Roberto ya no deja de frecuentar a los amigos y lugares que este le deja; en ese ambiente, sin duda, crece intelectualmente, pero también le despierta su conciencia política. Quezada (2017) en su libro *Bolaño antes de Bolaño*, señala que cuando le pregunta a Roberto sobre cómo se había adaptado siendo tan muchacho a vivir en otro país o sobre cómo sentía la mexicanidad, este le responde que le fue indiferente pasar de Chile a México, puesto que era todavía muy niño cuando sucedió, pero que ya en este país, del cual nada sabía hasta que empezó a ver los programas de televisión, a leer a Fuentes, a Rulfo, a la nueva generación de escritores con la que los jóvenes de ese tiempo se identificaban (José Agustín, Gustavo Sanz, René Avilés Fabila) y a salir a la calle, cobró sentido de su realidad y de la realidad de su país natal; incluso le confiesa que le daba pena no conocer gran cosa de la poeta Gabriela Mistral siendo su connacional y, en cambio, los

mexicanos la tuvieran muy presente. Así mismo, empieza a involucrarse con la historia contemporánea de América Latina (sobre las recientes revoluciones y revueltas), pero sobre todo lo que acontecía en su país, donde el presidente Salvador Allende estaba teniendo serias dificultades para llevar a cabo sus reformas socialistas que no eran del agrado de los sectores de derecha, principalmente, los empresarios y, al exterior, de Estados Unidos.

Ante ello, decide volver a Chile para apoyar al presidente, y, en el camino, recorrer y conocer el centro y sur de América. Dicha aventura es como el viaje que realizó el revolucionario argentino Ernesto “Che” Guevara en su juventud y quizá fue un secreto homenaje a este o intentó parecersele un poco. Dicho viaje y los vagabundeos que realiza por el Distrito Federal son una de las claves en la obra en general de Roberto Bolaño, de esas experiencias nutre sus historias, pero también es un viaje de encuentro. Aquí, si pensamos en el viaje como símbolo, sería en el sentido de iniciación, es decir, se abandona o se deja algo atrás para comenzar o descubrir algo nuevo: “en suma, expresa un profundo anhelo de transformación interior antes que un mero desplazamiento geográfico; una insaciable necesidad de acumular nuevas experiencias vitales y cognitivas antes que un itinerario espacial. (...) El viaje es también ‘una huida de la madre’” (Albert de Paco, 2003, p. 367). En esta última idea de lo que simboliza el viaje, podríamos decir que también aplica para nuestro autor, puesto que Bolaño llevaba una relación muy estrecha con su madre, dependía de ella emocionalmente; incluso, esa figura materna la sostiene también con dos amigas de su madre: la uruguaya Alcira Soust Scaffo (que luego sería convertida en el personaje ya comentado de Auxilio Lacourte) y la chilena Victoria Soto que “fueron para el adolescente (...) personajes femeninos fuertes con los que buscaba relacionarse en vistas, como puede preverse, de que no le resultaría demasiado divertido andar con gente de su edad. Con los mayores, Bolaño entablaba una relación paternal” (Maristain, 2012, p. 50). Entonces, el que haya decidido viajar solo y a su lugar

de origen, era como un acto de independencia, de tomar riesgos para descubrir su identidad más allá del espacio seguro del hogar materno.

Realizó su viaje rumbo a Chile por tierra y por mar, llega a su destino en agosto de 1973, donde lo esperaba su amigo Quezada. Su intención era quedarse a vivir allá, pero lo sorprende el golpe de estado y entre las revueltas que se dan, es apresado y llevado a la cárcel donde permanece ocho días:

Justo cuando Pinochet dio su golpe de estado, me presenté como voluntario para protestar contra los fascistas, nunca supe por qué me detuvieron. Yo iba en autobús de Los Ángeles a Concepción, me bajaron, me vinieron a buscar en un vehículo especial con dos armarios, dos tíos gigantes, en mi vida había visto carabineros más grandes que esos; luego, me llevaron a la comisaría, estuve ocho días preso. El primer día fue muy duro porque pensé que me iban a matar, y tuve mucha suerte: me sacaron de la cárcel dos policías que habían sido compañeros míos en el liceo a los quince años. Hasta ese momento, pensaba quedarme a vivir en Chile, pero cuando me soltaron dije yo me marché. (Bolaño en Imprescindibles RTVE, 2020)

Por tanto, Bolaño regresa y continúa con su vida de poeta: sigue leyendo, recorre las calles de la ciudad, asiste a los talleres de escritura creativa; es decir, reanuda el otrora camino trazado por Quezada. Y en el taller de poesía de Difusión Cultural Unam, al que asiste con su amigo Mario Santiago, a quien conoció en el café “La Habana” a mediados de 1970, la clase (comandada por Santiago) decide rebelarse en contra de su coordinador Juan Bañuelos por no estar de acuerdo con su manera de impartirla, pero no tuvieron éxito y fueron expulsados. Ante ello, el grupo de talleristas forma un grupo y por iniciativa de Bolaño adoptan el nombre de “Infrarrealistas” en homenaje al pintor chileno Roberto Matta perteneciente al movimiento surrealista y que, al ser expulsado de este por André Bretton, adoptó tal título. El naciente grupo estuvo conformado por



los escritores Bruno Montané, Rubén Medina, Ramón Méndez (personificados como Felipe Müller, Rafael Barrios y Pancho Rodríguez, respectivamente, en LDS), José Vicente Anaya, José Rosas Ribeyro, Claudia Kerik, Darío Galicia, entre otros. Del pintor Matta, también recuperan la consigna “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”; mientras que de Mario Santiago toman como propuesta de acción, la oposición. Así,

la rutina favorita de los infrarrealistas era reventar los recitales de poetas consagrados con gritos y abucheos; también declararon su “rechazo total” a la escritura de Octavio Paz, de sus amigos y discípulos, de sus opositores y en general de cualquier escuela o grupo. Pero sólo Santiago, quien se agregó “Papasquiario” como segundo apellido ficticio en homenaje a José Revueltas, persistió hasta el fin en su intención primera de unir vida y escritura como una sola experiencia que exigía entrega total y no podía pasar por el reconocimiento público. (Chimal, 2006, párr. 2)

Este suceso marca el estilo como escritor de Bolaño, adopta esa actitud irreverente, contestataria a todo aquello que sea oficial, dogmático, elitista; la cual, viene de la admiración hacia su amigo Mario Santiago (quien da vida a Ulises Lima en LDS), el cual señalaba que no debía de haber una ruptura entre la vida y la obra, por lo que sería absurdo esperar algún tipo de reconocimiento por lo que hacían; además, debía ser un compromiso de tiempo completo. Por lo que los Infrarrealistas se hicieron famosos por provocar escándalos en los eventos literarios, se oponían al modelo poético dominante, es decir, a la poesía que se imponía, indirectamente, desde la revista *Vuelta*, fundada y dirigida por Octavio Paz (que por apoyar al gobierno de Luis Echeverría fue muy criticado, puesto que era el heredero de los sucesos del 68 y, luego, durante su mandato sucede la represión del grupo paramilitar Los Halcones en el 71, en ambos hechos las víctimas fueron jóvenes).

Paz, por tanto, representaba a ese sistema represor y a los intelectuales de las clases acomodadas; mientras que el grupo encabezado por Santiago y Bolaño provenían y reivindicaban a la clase obrera, a la juventud que deseaba romper con el autoritarismo, con los cánones establecidos en la sociedad; aunque tampoco se sentían parte o reivindicaban a los grupos de izquierda, fueron más radicales. Al respecto, en una entrevista de un programa de televisión chileno, Bolaño explica las razones del porqué su grupo era tan temido y odiado:

Básicamente lo que molestaba mucho al estatus de la literatura mexicana de la época era que no estábamos con ninguna mafia, ningún grupo de poder. (...) No estábamos con la izquierda, una izquierda estalinista, dogmática, dirigista, bueno, una izquierda espantosa, vaya. Ni con la derecha exquisita que de exquisitez no tenía nada, era una exquisitez llena de polvo. No estábamos con los vanguardistas, a quienes lo único que les interesaba era ganar dinero y además hacían una vanguardia perimida hacía mucho tiempo atrás. Nosotros lo que hacíamos era molestar a todo el mundo. Recuerdo que alguien, en un minuto de gran inspiración, en su único momento de gran inspiración, llegó a publicar un texto que decía: “Que Bolaño se vaya a Santiago y que Santiago también”. No nos aguantaban en México, era un odio total, no nos querían para nada. Y eso éramos los infrarrealistas. (Arcoíris TV Channel, 2012)

Bolaño trató de llevar a cabo esas consignas, puesto que creía que en ello radicaba el ser un poeta: vivir a contracorriente y expresando su verdad, tal como lo había planteado su amigo Mario y por el que tenía una profunda admiración. En este sentido, podría decirse que ambos escritores asumieron una actitud a la manera de la escuela filosófica de los cínicos, quienes predicaban más con el ejemplo que con discursos su rechazo a las normas convencionales para desenmascarar las ideologías de una falsa sociedad:

Se trata, más bien, de una postura bien ensayada y asumida frente a los demás, una actitud no sólo agresiva, sino también defensiva, que no es tanto el final como el comienzo de una toma de posición

crítica frente a la sociedad y sus objetivos. (...) Es, ante todo, una carta de presentación para el desafío, con la provocación y el escándalo que invitan al reto. Cuando el cínico se niega a rendir homenaje a “lo respetable”, lo que pretende es denunciar la inautenticidad de esa respetabilidad y sus supuestos, que los demás aceptan por costumbre y comodidad más que por razonamiento. (García, 2021, p. 27)

De acuerdo con lo que hemos visto, el sentido del Infrarrealismo no recae en la producción de una obra, sino de una toma de posición frente a la vida: asumen un compromiso, pero no tanto con la sociedad o con la literatura, sino con ellos mismos, es decir, una ética de cómo vivir. En este sentido, uno de los integrantes del grupo, Rubén Medina, decía que lo más importante para ellos era la parte ética, lo estético quedaba en segundo plano, por lo que asumieron una actitud crítica como poetas y tal condición fue lo que caracterizó a Bolaño durante toda su vida (en Maristain, 2012).

Y es en este contexto que se va gestando la novela *Los Detectives Salvajes*, donde conocidos, amigos, personajes públicos y lugares, Bolaño los convierte en protagonistas de su obra. El Distrito Federal fue el escenario de su novela, antes, escenario de su vida.

### 3.2. De bárbaros a detectives salvajes

La novela *Los detectives salvajes*, publicada en 1998, trata sobre un grupo de jóvenes autodenominados los real visceralistas o viscerrealistas en homenaje al movimiento literario del realismo visceral surgido en la década de 1920 y dirigido por la poeta Cesárea Tinajero tras abandonar a los estridentistas; no obstante, este grupo se consideraba más una pandilla de poetas que un movimiento literario, por lo que estaban al margen de cualquier institución; su único objetivo era cambiar la poesía latinoamericana y los requisitos para ser un viscerrealista solo radicaban en escribir poemas y poseer una actitud provocadora. Arturo Belano y Ulises Lima, fueron los fundadores de dicho grupo y son también quienes invitan a Juan García Madero a pertenecer a este. Los tres, un día, se ven obligados a abandonar el Distrito Federal para salvar a una prostituta, Lupe, de su proxeneta; así, todos ellos huyen con destino hacia Sonora, pues también iban con la idea de buscar las pistas del paradero de la poeta Tinajero, quien había desaparecido poco tiempo después de la revolución (en los años veinte) en el norte del país. Ese viaje significa toda una búsqueda que desencadena el relato.

La estructura de la obra se divide en tres partes: I. Mexicanos perdidos en México: corresponde al año 1975 y es narrada en primera persona a manera de diario por García Madero, y a través de éste, se conoce al grupo y a los personajes que lo conforman junto con las personas que van relacionándose. II. Los detectives salvajes: que va de los años 1976 a 1996, donde a su vez se divide en 26 subcapítulos que son narrados por diferentes personajes sobre cómo conocieron a Arturo Belano y Ulises Lima, y sobre las andanzas del grupo los viscerrealistas; así como el destino de cada uno de sus integrantes luego de la disolución de este. Y la última parte, III. Los desiertos de Sonora: del año 1976, que es un regreso a la primera parte de la novela, es decir, la

continuación del diario de García Madero, donde narra la búsqueda y el encuentro de la poeta Cesárea Tinajero (Bolaño, 2014).

La novela está basada en la historia personal del autor, Bolaño, durante su estancia en México y de cuando se va de este a Barcelona en 1977; como puede apreciarse, el infrarrealismo es retratado en el real visceralismo, nombre que representa una antítesis, puesto que lo real no puede partir de lo visceral, un obvio juego<sup>27</sup> del autor. El personaje Ulises Lima es el amigo de Bolaño, Mario Santiago, y tanto Arturo Belano como García Madero, son el propio Bolaño. García Madero es el adolescente Bolaño, el chico inteligente y precoz, pero ingenuo, que sólo conoce el mundo a través de los libros, deja la escuela para dedicarse a leer y escribir poesía; lo cual, puede apreciarse en el siguiente texto de la narración del diario en la novela:

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho, sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. (...) Hoy no fui a la universidad. He pasado todo el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas. (...) Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido. Mientras los esperaba me dediqué a leer y a escribir. Los habituales del bar, un grupo de borrachos silenciosos y más bien patibularios, no me quitaron la vista de encima. (...) Sin noticias de mis amigos. Desde hace dos días no voy a la facultad.

---

<sup>27</sup> “El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta. Por descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea). Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las *Poesías* del Conde de Lautréamont, algo en las *Poesías* relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

-De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar” (García Madero en Bolaño, 2014, p. 17).

Tampoco pienso volver al taller de Álamo. (...) Hoy tampoco he ido a la facultad. Me levanté temprano, tomé el camión con destino a la UNAM, pero me bajé antes y dediqué gran parte de la mañana a vagar por el centro. Primero entré a la Librería del Sótano y me compré un libro de Pierre Louys, después crucé Juárez, compré una torta de jamón y me fui a leer y a comer sentado en un banco de la Alameda. (...) La Ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas. Tampoco volveré a la facultad ni al taller de Álamo. Ya veremos cómo me las arreglo con mis tíos. He terminado mi libro de Louys, *Afrodita*, y ahora estoy leyendo a los poetas mexicanos muertos, mis futuros colegas. (Bolaño, 2014, pp. 13, 17, 18, y 20).

Además, al final de la historia (en el tiempo de la narración), que es veinte años después, un estudioso del real visceralismo, Ernesto García Grajales, está por sacar un libro sobre el grupo y le preguntan el paradero de García Madero, pero no se sabe quién fue:

¿Juan García Madero? No, ese no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante. Sólo publicó un poema en una revista fotocopiada que se hizo en el DF, no más de veinte ejemplares el primer número, además sólo salió ese primer número. Y no era mexicano, sino chileno, como Belano y Müller, el hijo de unos exiliados. No, que yo sepa el tal Bustamante ya no escribe poesía. Pero perteneció al grupo. Los real visceralistas del DF (Bolaño, 2014, p. 551).

Esto apunta a que Bolaño juega con la identidad de ese personaje y lo desaparece o quizá lo vuelve un fantasma; en tal caso se trata de una muerte simbólica, pues se recurre a esta para explicar la vida o mitigar una ausencia y “se halla presente en las elaboraciones simbólicas de aquellos rituales relativos a las crisis de adaptación, cambios de edad y modificaciones de estatus” (Albert de Paco, 2003, p. 314); de acuerdo con esto, Bolaño pasó por una crisis de cambio y

adaptación de su mundo interior a la relación que establece con los otros, al mismo tiempo que crece en edad, pero también en experiencias. Bolaño adolescente-García Madero deja de existir en el momento en que conoce a Mario Santiago-Ulises Lima, y se transforma en Arturo Belano, el poeta desenfadado e irreverente que desea ser como su amigo (Ulises Lima, alter ego). Otra clave está en el hecho de que García Madero es quien descubre la obra escrita de la poeta Tinajero y decide no compartirla con ninguno de los detectives, ya que podía ponerlos en peligro porque la policía andaba tras ellos; este secreto podría significar que, al perderse la juventud, también se pierden las utopías o, tal vez, ya son menos intensas, se les ve más lejanas, inalcanzables o como un espectro que solo nos ronda.

En la primera parte de la novela, los protagonistas se muestran vigorosos, sedientos de camaradería, de amor, de convertirse en auténticos poetas, de recorrer y vivir la ciudad hasta el límite; y todo eso lo consiguen, pero luego las cosas se complican y se rompe el orden: surgen conflictos entre los grupos de intelectuales sobre quién sí es un verdadero poeta o no; el amor se convierte en desamor o en pasión instintiva; la violencia emerge de la descomposición social. Ante ello, no tiene otra opción más que huir, aunque con la esperanza de recobrar ese idilio en cuanto descubran el paradero de su matriarca. Sin embargo, en la tercera parte de la novela, el viaje rumbo a Sonora, cuando por fin consiguen hallarla, Alberto, el proxeneta de Lupe, los encuentra; ellos luchan por escapar y en la pelea, un disparo que era dirigido a Lima, Cesárea Tinajero lo recibe para salvarlo, cae muerta y, con ella, la esperanza. La obra encontrada de la poeta hubiera podido recuperar lo que quedaba de los real visceralistas, pero las circunstancias no permitieron que eso sucediera. Así, en la segunda parte, nos enteramos que los integrantes del grupo se separan definitivamente y cada uno va tomando su propio rumbo, la mayoría no tiene un buen destino, lo cual sugiere que nadie puede salvarse solo.

La literatura funge como un resguardo para la construcción de nuestros deseos, esto es, rompe con el tiempo lineal para dar paso al tiempo mesiánico (suspensión del tiempo en el que se vive “como sí”), donde se abre la posibilidad de crear espacios o identidades para pensarnos de forma distinta; libera nuestra imposibilidad. Agamben (2006), con base en la teoría aristotélica, explica que la potencia del ser humano radica en que es el único animal que puede no ser o hacer; lo cual, nos lleva a la creatividad, el resguardo que nos da un sentido de trascendencia.

Así, el escritor (Bolaño) tiene la posibilidad de recrear su realidad en la ficción, y no en el sentido de inventarse un pasado o acomodarlo para subsanar tal o cuales cosas, sino con la idea de rememorar el pasado<sup>28</sup> para poder proyectarse un futuro, puesto que es en el presente donde se va revisando lo que aconteció para poder transformar o no lo que está por venir. Pero esto no sólo pasa por el escritor, también en el lector se da la potencia y no en el mero acto de leer, esta se activa cuando el texto se ha cerrado, cuando le significa, cuando le provoca y deja de ser para ser otro. Es decir, no se trata de pensar en lo que se tiene qué hacer, sino en cómo hacerlo; el arte (en este caso la literatura) sería la “potencia de no”, o sea, lo inoperoso: puesto que el acto de creación supone una liberación de la vida puramente biológica y productiva, está al margen de un poder o una ley externa y, en ese sentido, es potencia. Solo en la inoperosidad<sup>29</sup> se da la potencia (Agamben, 2017).

---

<sup>28</sup> Como un ejercicio de la memoria, pero con “rigor estilístico”, puesto que él no creía en la literatura como un diario de vida o crónica personal, sino como un mecanismo o una máquina autosuficiente (Bolaño en Arcoíris TV Channel, 2012).

<sup>29</sup> Donde ésta “no puede ser ni la simple ausencia de actividad ni (como en Bataille) una forma soberana y sin empleo de la negatividad. La única forma coherente-de entender la desocupación [es decir, la inoperosidad] sería pensarla como un modo de existencia genérica de la potencia, que no se agota (como la acción individual o la colectiva, entendida como la suma de las acciones individuales) en un *transitus de potentia ad actum*” (Agamben, 2006, p. 85). Es una praxis que posibilita hacer inoperoso todo acto humano para un nuevo uso.



### 3.3. Todos somos detectives

Esta obra está construida (o al menos así lo parece) con la intención de que el lector se convierta en un detective al lado de Belano y Lima; desde el momento en que mezcla personajes y lugares reales con los ficticios, hace que uno ponga en duda si estos últimos también existieron fuera de la novela, es inevitable que el lector no trate de indagar qué personaje y qué lugar le corresponde en la realidad.

Además, las pequeñas historias que se desprenden del argumento general, parecen estar desconectadas de este o no se concluyen; en la segunda parte, se encuentran dichos relatos y unos pueden tener resolución en otro subcapítulo del mismo texto y algunos, incluso, continúan en una obra distinta de Bolaño, como es el caso de la que pertenece al personaje de Auxilio Lacourte que da lugar a la novela *Amuleto*; o el único poema (gráfico) que aparece publicado en la revista *Caborca*, (órgano de difusión del real visceralismo y que sólo se publicó un número), de la poeta Cesárea Tinajero y el cual consiste en tres líneas horizontales (una recta, una ondulada y una quebrada, con el título de “Sión”, dicha imagen es retomada en la novela *Amberes*; también, el personaje de Belano, aparece en los relatos del libro *Llamadas telefónicas* o el escritor Archiboldi que también aparece en la última novela de Bolaño, *2066*.

Estas características en la obra de Bolaño, indiscutiblemente, las encontramos antes en Julio Cortázar (con su novela *Rayuela*); aunque, claro, desde otra óptica y con otro estilo, pero conservando esa línea que abrió Cortázar: implicar al lector, es decir, un lector cómplice (como él lo llamaba, el cual era copartícipe de la experiencia del escritor al involucrarse en la creación misma de la obra); también, es similar a la estructura no lineal del relato, que alude a la idea de juego, pero solo para los lectores, porque Bolaño, a diferencia de Cortázar, no veía a la literatura como un juego, sino como una necesidad (de escribir), incluso, en una entrevista (Arcoíris TV

Channel, 2012) decía que hubiera preferido dedicarse a otra cosa y que era más feliz leyendo que escribiendo.

Por tanto, este tipo de textos requieren de un lector, si no experto, sí avanzado (o, mejor dicho, comprometido: que esté dispuesto a internarse en el mundo que propone la obra), para poder descifrar el código. Eagleton (2017) nos dice que acercarnos a un texto literario es la experiencia más cercana que podemos tener al acto divino de la creación, y sobre todo porque nosotros formamos parte de esa creación: algunas veces solo somos testigos; otras, personajes; pero lo más importante es que también podemos ser creadores. Y, en esta obra (LDS), Bolaño nos invita, nos necesita para ello: a ser y a hacer el texto; lo cual, se asume como la potencia de transformar lo erigido; en el acto de lectura todos somos detectives.

### 3.4. Un viaje sin retorno

El eje conductor de la novela es la búsqueda y toda búsqueda conlleva un viaje, que puede ser geográfico, pero también interior. Como ya habíamos dicho, el viaje simboliza un cambio, una transformación, un duelo; en este sentido, ahora vamos a situarnos en la trama principal de la novela que gira en torno a las peripecias de Arturo Belano y Ulises Lima para encontrar a la poeta Cesárea Tinajero. Los nombres de los protagonistas, Arturo y Ulises, que eligió Bolaño no son una casualidad o un simple gusto, pues estos nos remiten a dos grandes obras clásicas de la literatura: Los relatos de *El rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda* y a *La Odisea* de Homero; en ambas historias, el viaje está presente, por lo que este se convierte en mito.

Las leyendas artúricas corresponden a la tradición inglesa, ubicadas durante la Edad Media, han tenido múltiples versiones y continuaciones, pero la más conocida y extendida a lo largo del tiempo se adjudica la autoría de Thomas Malory, quien se basa en las versiones provenientes de Inglaterra y, principalmente, Francia para convertirla en una obra literaria como tal (Lendo, 2019).

Según esto, Arturo es hijo del rey Uther de Pendragón, quien sube al trono tras la muerte de su hermano Pendragón (de quien toma ese nombre como homenaje). El rey tenía un consejero que influía poderosamente en sus decisiones, el mago Merlín; el cual, establece la Mesa Redonda, a la que solo podían sentarse todos aquellos grandes nobles de su país y quien fuera invitado a ella, debía jurar fielmente ciertos deberes como: el protegerse unos a otros de cualquier peligro, emprender aventuras arriesgadas; no abandonar ni retroceder en la lucha bajo ninguna circunstancia, pues era preferible morir en el campo de batalla antes que dejarse vencer; también, estaban obligados a llevar una vida contemplativa y de penitencia similar a la de los monjes.

El rey Uther celebró la fundación de la Mesa Redonda con una gran fiesta; ahí, conoció a Ingerme, su futura esposa y con quien tuvo un hijo que llamó Arturo. Cuando Arturo cumple 15 años, su padre muere, por lo que él tenía que hacerse cargo del trono, pero algunos nobles de la asamblea se oponían a ello porque lo consideraban muy joven e inexperto; por lo que deciden consultar al mago Merlín para que les ayudara a resolver tal asunto. El mago trató de pensar en cómo resolvería esa situación; y una mañana antes de Navidad, apareció en la plaza frente a la iglesia, una gran piedra con una espada clavada y una inscripción que decía “Soy Scaliborn, la alta; soy el mejor tesoro de un rey”. La gente sorprendida, se acercó a observar tal hallazgo; en tanto, se escucha la voz de Merlín diciendo que aquel que sea capaz de arrancar la espada, será elegido rey. Todos los nobles del reino se presentaron para intentar la prueba, pero nadie logró ni siquiera moverla un poco; cuando estaban a punto de retirarse todos a sus casas u ocupaciones, se hace presente el joven Arturo, quien toma la empuñadura y con total facilidad desprende la espada. Así, todos los nobles se convencieron que él debía ser el nuevo rey (Repollés, 1999).

En LDS, Arturo Belano<sup>30</sup> tiene un antecedente o un yo refigurado en García Madero, quien como ya expusimos, representa la adolescencia, la ingenuidad perdida; el cual corresponde con el joven rey Arturo que lo ven inexperto y débil. Cuando García Madero se hace presente en los talleres de literatura y se atreve a cuestionar al profesor Álamo haciendo que quede mal ante la clase, los real visceralistas se fijan en él, les cae bien por irreverente y lo invitan a formar parte del grupo. Hecho equiparable a cuando el rey Arturo logra extraer la espada de la piedra para convertirse en tal. Mientras que García Madero se transforma en Arturo Belano, o, mejor dicho, se funde con él; no desaparece, ambos caminan a la par, es como si Belano (y Bolaño) tratara de

---

<sup>30</sup> Este apellido, Belano, es el heterónimo de Bolaño.

conservar cierta ingenuidad y que sólo pierde cuando madura, es decir, cuando termina desencantado de su realidad y se va a Europa.

Los caballeros de la Mesa Redonda son todos los integrantes del Real Visceralismo, quienes se rigen con preceptos muy similares a los primeros, puesto que hay una gran camaradería entre ellos; sus aventuras o batallas eran las irrupciones que hacían en los eventos de poesía de los que consideraban sus enemigos; rechazaban cualquier tipo de servilismo para lograr ser aceptado en los círculos de intelectuales o publicados en periódicos o revistas famosas; y también llevaban una vida bastante modesta, casi nunca tenían dinero, trabajaban en cualquier cosa para obtener algo y cuando les llegaba, eran muy generosos con sus amigos. Es decir, el grupo fue concebido bajo la moral de los caballeros: fidelidad, honestidad y justicia. Sin embargo, los real visceralistas no eran tan nobles, en lugar de la cortesía ellos eran irreverentes y bárbaros, de lo cual se ufanaban; asimismo, para obtener dinero, Belano y Lima llegaron a vender mariguana. Esto, por supuesto, se trata de una reinvención del mito artúrico, puesto que tales relatos son modificados en cada cultura o actualizados por el contexto.

Una de las aventuras más famosas que tienen los caballeros de la Mesa Redonda es “La búsqueda del Santo Grial” (también conocido como la *Vulgata*); donde ciento cincuenta caballeros parten de Camelot hacia Inglaterra para recuperar el cáliz (el Santo Grial<sup>31</sup>) que fue robado por los descendientes de José de Arimatea y llevado en el castillo de Corbenic. De todos, solo tres caballeros -Boores, Perceval y Galaz- sobrevivieron a la aventura, pero solamente uno, Galaz, (que como era un ejemplo de ascetismo y castidad recibe ayuda divina), logra conocer los secretos del

---

<sup>31</sup> Que es “la copa que contiene la preciosa sangre de Cristo, y que la contiene incluso por partida doble, ya que sirvió primero para la cena y para que, posteriormente, José de Arimatea recogiera en él la sangre y el agua que manaban de la herida abierta por la lanza del centurión en el costado del Redentor. Esa copa sustituye, en cierto modo, al corazón de Cristo (...) y se convierte en un equivalente simbólico”. (Albert de Paco, 2003, p. 265).

Santo Grial. En tanto, en la novela LDS, García Madero, Belano y Lima viajan en busca de la poeta Cesárea Tinajero; los tres logran encontrarla, aunque solo García Madero (el ingenuo o inocente) es quien halla la obra de esta, es decir, accede al tan ansiado misterio que querían conocer los realvisceralistas. El motivo de la búsqueda del Santo Grial está en que quien lo poseyera podía establecer en algún lugar de la tierra, un centro espiritual, esto es, una imagen del Paraíso perdido (Albert de Paco, 2003); en este sentido, los detectives salvajes pensaban que al encontrar a Tinajero y conocer su obra, iban a recobrar el equilibrio de su grupo y, por tanto, sus vidas volverían a tener sentido.

Según Hostettler-Sarmiento (2012), Cesárea Tinajero representa, además del movimiento vanguardista de los años veinte, a todos los movimientos revolucionarios que se mencionan en la novela: la Revolución Mexicana, la Revolución Cubana y los movimientos estudiantiles de 1968; los cuales significaban el cambio y la libertad de toda una generación, pero terminaron en pasajes dolorosos; así como la caída de Allende por el golpe de estado de Pinochet que hizo que muchos chilenos abandonaran su patria y, por supuesto, la Revolución Nicaragüense que fue un símbolo de solidaridad e identidad latinoamericana. Y la muerte de la poeta simboliza la pérdida de los ideales que en esas luchas estaban en juego, la desmitificación del comunismo y, por tanto, la pérdida del rumbo y creencia en los pensamientos de izquierda.

Asimismo, también considero que en la novela hay una sutil denuncia a lo que conlleva el oficio del escritor, esto es, que para dedicarse a ello había que vender su integridad o someterse a las reglas del mercado que en esos momentos la globalización ya estaba surtiendo efecto. Por tanto, Belano y Lima rechazan a los escritores que utilizaban a la literatura para escalar socialmente o que, con tal de hacerse notar, su obra y sus opiniones eran cooptados por las posturas tanto de derecha como de izquierda. Y quienes se atrevían a conservar su independencia, no tenían forma

de ganarse la vida con su escritura; dedicarse a eso siendo pobre era casi vivir en la indigencia. En este sentido, el poder encontrar a Cesárea también podría significar el resurgimiento de la poesía, es decir, demostrar que la literatura, el pensamiento poético, por sí mismos eran importantes, puesto que el activismo político había sido derrotado, y lo que quedaba ahora era luchar a través de las ideas, de la creatividad, del arte como un fin y no como un medio. Sin embargo, al conocer a la poeta y, luego, verla morir, la ilusión se pierde; por eso la mayoría de los que pertenecieron a su grupo dejan la vida de poetas o son cooptados y los que aún se aferran a ella como Belano y Lima, la pasan muy mal: el primero haciendo lo que puede para sobrevivir y el segundo muere en el intento.

### 3.5. Detectives neobarrocos

La característica principal de esta novela es la mezcla, tanto de su estructura formal como de la historia en sí: primeramente, aunque sea clasificada como una novela, en ella encontramos otros géneros literarios como la poesía y el cuento, incluso toma prestados del periodismo a la crónica y a la entrevista; la crónica la encontramos en la primera y la tercera parte de la obra, a través del diario que lleva García Madero, pues los hechos están narrados en forma cronológica y sirven para reconstruir la historia de los real visceralistas más que de la del propio personaje; en cuanto a la entrevista, está inmersa en la segunda parte de la novela en cada uno de los testimonios de los distintos personajes, puesto que ellos cuentan cómo conocieron a Belano y Lima, pero porque alguien tuvo que preguntárselos, ya que el tono de la narración indica que su relato es una respuesta.

En lo que respecta a la historia o trama, la mezcla está en la multiculturalidad, pues encontramos personajes de distintas nacionalidades que se van relacionado a lo largo de toda la trama, donde se distinguen mexicanos, chilenos, venezolanos, uruguayos, estadounidense, francesa, peruanos, argentinos, inglés, judíos, austríaco, gallego y españoles. Esta riqueza permite al lector asomarse a otras realidades, puesto que, aunque el escenario se ubique principalmente en México, eventualmente, se mueve a otros países que sirven como refugio de los detectives cuando se autoexilian.

De acuerdo con lo que hemos revisado hasta ahora, la novela representa una afrenta a los cánones que ha establecido la modernidad y que en la posmodernidad surgen varios intentos por romper con ellos, pero resultaron ser falsas salidas. Por ello, esa generación muestra un desencanto, un vacío ante su realidad; lo cual, se hace evidente en la obra cuando los detectives salvajes adoptan



una visión nihilista sobre el presente y el futuro de América Latina, y varios personajes deciden o se ven orillados a probar suerte fuera de esta, como una forma de autoexilio.

Ese desencanto es una de las características de la posmodernidad, el cual puede llevar al individualismo y a la competencia con los otros para tratar de sobrevivir, y, de alguna manera, es lo que nos muestra la novela. De acuerdo con esto, podemos caracterizar a esta obra como neobarroca que, con base en la definición expuesta en capítulos anteriores, este tiene qué ver con la trasgresión, la resignificación de los signos instituidos y con la ruptura de la lógica racionalista; así como con el rechazo a la vida política urbana de la modernidad, la desolación por el aislamiento y el cansancio por el modo de vida occidental; todos ellos síntomas de la crisis de la posmodernidad (Arriarán, 2007b).

No obstante, este *ethos* neobarroco que emerge de la novela, puede representar una alternativa de modernidad a la capitalista, puesto que, si el *ethos* barroco fungió como resistencia, ahora el neobarroco es una denuncia, y, a diferencia de las culturas de occidente, en Latinoamérica se conserva el espíritu de las culturas mesoamericanas: lo cual, es una esperanza para recordar nuestra parte sensual, mítica, mágica y así restaurar el equilibrio y dotar de sentido a nuestra existencia. Como diría Cortázar (2001) “nada está perdido si se tiene el valor de proclamar por fin que todo está perdido y hay que empezar de nuevo”.

### 3.6. Conclusiones del capítulo

En la década de los setenta, todavía con las heridas abiertas por la masacre de Tlatelolco en el 68 y el Halconazo del 71, el gobierno, con los medios de comunicación a su servicio, trataba de implementar un proyecto que convertiría a la ciudad de México en un lugar de “primer mundo”, por lo que la sociedad comenzó a polarizarse tras marcar notables diferencias entre las clases sociales. Y el sector más castigado de la población mostraba su inconformidad ante las pocas oportunidades que tenía de acceder a mejores condiciones de vida

Este proyecto de modernización también incluyó al ámbito cultural, donde el gremio literario (que era el espacio donde se ubicaban los protagonistas de la novela) cuenta con un selecto grupo de poetas ya consolidados que empiezan a marcar las reglas sobre lo que se debía o no escribir, así como qué poeta emergente debía ser tomado en serio. Por tal razón, surge el grupo del infrarrealismo (fundado por Bolaño y Mario Santiago) que, más allá de buscar crear una corriente literaria, buscaban ser una alternativa a la llamada poesía mexicana de los poetas hegemónicos.

Con base en esto, el capítulo se tituló “La potencia de los bárbaros” y como pudimos apreciar, tanto la vida de Bolaño como la vida de los personajes de su novela adoptaron la actitud de bárbaros porque son violentos, pero la violencia no nace en ellos, sino que les viene de su entorno y, estos simplemente se defienden. Y en esa actitud de barbarie o condición de salvaje está su potencia.

Esto es, en lugar de asumir, como todos, un papel sumiso o de alineación al sistema, Bolaño y los protagonistas de la novela, hacen uso de su *potencia de no* para desactivarse del sistema y no ser parte de la máquina; así, deciden dejar de hacer cosas e implementar otras como: abandonar la escuela, dedicarse a leer, escribir porque tienen algo que decir y no con la finalidad de ser

publicados o esperar reconocimientos; robar libros, disfrutar la ciudad, hacer el amor, conversar con los amigos, trabajar solo cuando sea necesario, protestar ante lo que les parece injusto, viajar; y todo eso son actividades que la sociedad regula y la mayoría son vistas o consideradas como inútiles e improductivas; por tanto, deben reservarse para el tiempo libre (siempre y cuando el trabajo asalariado lo permita). No obstante, los detectives se arriesgan a salirse de la norma, ellos anteponen el sentido común frente al paradigma de la racionalidad; o sea, le hacen caso a la razón de su cuerpo porque intuían que el sometimiento de este a la razón instrumental los convertiría en máquinas (esto es, humanos productivos).

Con esta actitud de los bárbaros o mejor dicho de los cínicos, porque Diógenes es el antecedente de ellos, quien aspiraba a una ética de la existencia, para lo cual se convirtió en la enseñanza viva (de ejemplos y no de discursos) del camino hacia la virtud: abandona sus posesiones y se va a vivir a la plaza pública, teniendo como techo un barril, negándose a los refinamientos de la civilización a través de la ironía, la provocación y la crítica mordaz. Y son todos estos ejemplos del cuidado de sí: una práctica de la existencia en un sentido ético.

## CONCLUSIONES GENERALES

Como se mencionó al inicio de este trabajo, la investigación surgió de mi experiencia docente en la escuela secundaria, al emplear textos literarios con los alumnos y ver el alcance que podían tener estos; sin embargo, la manera en cómo se abordan o los usos que estos tienen en el espacio escolar (como herramienta de lectoescritura, como ejemplificación de determinados temas o como apoyo a otras materias), obstaculizan el desarrollo de ese potencial. Por lo que, a lo largo de este trabajo, se quiso mostrar que mediante una lectura profunda (con la hermenéutica literaria), la literatura puede ser formativa en sí misma más que explicadora o reproductora de saberes.

Entonces, habría que pensar en una pedagogía formadora y no instructiva; y, la literatura, al ser una actividad libre (porque no está sometida a ningún aspecto de orden productivo), tiene la ventaja de hacernos ver desde afuera la vida misma en su totalidad; pues la vida cotidiana tiene límites, como diría la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi (en CERLALC y UNESCO, 2001) nacemos en un determinado sexo, en una familia específica, en un solo país; sin poder escoger la época, la clase social, el aspecto físico o la salud de nuestro cuerpo; y así vamos construyendo nuestras vidas, que igual esas circunstancias pueden ser modificadas, pero siempre van a estar determinadas por un tiempo y un espacio, el cual es muy corto para los seres humanos.

Por tanto, la literatura posibilita el poder ensanchar o romper con esas limitaciones, de ir más allá de esas fronteras y acercarnos o hacernos vivir experiencias que de otra manera nos serían muy difíciles de experimentar. Parafraseando a Guillermo Cabrera Infante (en referencia al cine<sup>32</sup>), podríamos decir que “la literatura es mejor que la vida”, puesto que a través de la lectura de textos literarios liberamos nuestro propio ser, ese que no nos es permitido en la realidad, el que está sujeto

---

<sup>32</sup> En su obra *Cine o sardina*.

a los convencionalismos del rol o roles que desempeñamos en la sociedad y, muchas veces, ni siquiera sabemos que existe dentro de nosotros hasta que lo descubrimos al leer a tal o cual personaje y nos sentimos profundamente identificados.

En este sentido, la literatura nos permite el cultivo de la filosofía del cuidado de sí, concepto que, insistimos, no tiene relación con el egocentrismo de la autoayuda, sino con la ética, donde el ser humano se ocupa de sí mediante prácticas que lo preparan para la vida, pero ya no sólo para desempeñar su rol en la sociedad –como en Platón–, sino que tienden a modificar su modo de ser y actuar, provocando una discontinuidad en lo que se es para adquirir una actitud crítica, cuestionar o desaprender lo aprendido (Foucault, 2017). Tanto la literatura como la filosofía, no son materias que puedan enseñarse, se practican, se ejercen: el conocimiento sirve para actuar sobre los demás; en cambio, la filosofía (en este caso contenida en la literatura) nos provee de una serie de principios para cuidar de uno mismo y de los demás, puesto que la práctica de sí siempre tiende a ser una práctica social, de ahí su sentido ético.

Así, podemos encontrar nuestra verdad entre todo ese cúmulo de contradicciones que somos y no adoptar al ser homogéneo que las instituciones (familia, amigos, medios electrónicos, trabajo, etcétera) tratan de imponer, ya sea de manera normativa o mediante la persuasión. Y la educación escolar, aunque haya tratado de intentarlo, casi nunca alcanza a ensanchar el mundo del alumnado, pues sigue siendo dirigista y pseudoemancipatoria.

Por tanto, lo desarrollado en este trabajo apunta a una propuesta de hacer de la literatura una materia de formación tan importante como las matemáticas, la física, la química, etcétera; lo cual, no significa oponerse o negar a las ciencias positivas porque implicaría rechazar parte del conocimiento, pero no todo puede reducirse a estas, ya que también se pierde otro tipo de conocimiento que muchas veces resulta más esclarecedor o que abre el diálogo para comprender

los conflictos sociales. La literatura (en el ámbito escolar) está siendo subestimada al utilizarla sólo como textos de apoyo para otras asignaturas o como simples fórmulas e instructivos sobre qué hacer o no respecto de tal o cual situación respondiendo a estilos de vida que promueve una tiranía de mercado; por ello, habría que emanciparla, hacerla una asignatura propia, un proceso completo de enseñanza-aprendizaje; con lo cual, se apela a algunos aspectos de la diversidad: primero, porque se está viendo a la literatura como una alternativa de formación del ser; en segundo lugar, porque en esta encontramos múltiples experiencias que nos recuerdan lo diverso que es el mundo, nos enfrenta con la multiculturalidad para poder romper con los límites del sexismo, la división en clases sociales, los nacionalismos, las creencias dogmáticas y el rechazo a las capacidades diferentes.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa (2014) indica que pese a todas las barreras que separan a los humanos, existe un denominador común, esto es, que en el fondo de esas diferencias hay algo que nos acerca para abrir un diálogo y coexistir y ese algo es la literatura porque nos hace vivir desde la ficción una multitud de realidades y cuando volvemos de ella, casi nunca somos los mismos, regresamos más sensibles para poder entender lo que nos rodea, lo que nos oprime, y con la facultad de adoptar una actitud crítica; puesto que la literatura, además de entretener, de divertir, de gozar o sufrir, de servir como herramienta, también nos educa.

En este sentido, la literatura nos hace pensar por nosotros mismos para, posteriormente, emitir juicios (con argumentos de base) en un mundo en el que cada vez es más difícil saber distinguir entre los verdaderos de los falsos discursos, es decir, ante la vida rápida y la cultura de lo inmediato, de lo superfluo, de lo contingente, de los microtextos virtuales, donde no cabe la reflexión porque ya todo está dado, o por la saturación de información, o porque los contenidos son basura, reivindicamos una lectura profunda o total; la cual, precisa de calma, de entrega, de

meditación, de que los textos literarios no sean fragmentarios, *ad hoc* o momentáneos (los que están de moda). Esto es, poner en práctica la inoperosidad que nos propone Agamben al desactivarnos del sistema y hacer uso de nuestra potencia reactivando el pensamiento libre que supone el desarrollo de la imaginación, que es muy importante en el ser humano para su salud mental.

Con lo desarrollado en este trabajo, se propone a la literatura como una alternativa de formación del cuidado de sí, puesto que, a diferencia de materias como Educación cívica y ética (de la educación básica), por tomar un ejemplo, el desarrollo de los contenidos tiene como propósito que los alumnos conozcan qué son los derechos humanos y cuáles son los valores de una sociedad democrática; los cuales, se dan mediante el aprendizaje de conceptos y con la ejemplificación o escenificación de situaciones hipotéticas, que raras veces llegan a ser internalizadas porque se ven como algo ajeno (aun cuando se haya sufrido o pasado por alguna experiencia que tenga que ver con ello), ya que están desconectados de la realidad inmediata. En cambio, la literatura nos da la oportunidad de experimentar o vivir múltiples realidades y, si se concibe como una asignatura propia de formación, nos permitiría trabajar (de manera conjunta) los conflictos de la compleja condición humana desde una perspectiva más humanista y no únicamente desde las ciencias positivas, pues estas nos dan referencia, más no sentido:

el pensamiento racional, el pensamiento lógico y metafísico, no puede comprender más que aquellos objetos que se hallan libres de contradicción y que poseen una verdad y naturaleza consistente, pero esta homogeneidad es precisamente la que no encontramos jamás en el [ser humano]. (...) La contradicción es el verdadero elemento de la existencia humana. El [ser humano] no posee la naturaleza de un ser simple u homogéneo; es una extraña mezcla de ser y no ser. Su lugar se halla entre estos dos polos opuestos (Cassirer, 2018, p. 35).

Y esta forma de abordar a la literatura, sin importar el nivel educativo, puede ser implementada, tanto para los alumnos como para los futuros profesores, propuesta que ya viene desarrollando Hernández (2018) mediante la incorporación curricular de la lectura de textos de literatura de ficción en la formación de educadores. Asimismo, dicha práctica, en la medida en que fomenta el aprendizaje autónomo, es susceptible de aplicarse fuera del espacio escolar, pues los seres humanos nunca dejamos de aprender, todo el tiempo estamos en constante formación, entendiendo a esta desde los postulados de Gadamer (1999), quien dice que se vincula estrechamente con la cultura, pues el ser humano se caracteriza por romper con lo natural para dar paso a su esencia espiritual y racional; ya que “él no es por naturaleza lo que debe ser; por eso necesita de la formación” (p. 41). Así, la formación no se refiere al mero cultivo de capacidades previas, sino que supone la apropiación total en lo que se está formando y tiene siempre como base el devenir histórico, por lo que implica estar abierto hacia lo otro, tomar distancia respecto de sí mismo para ver o verse en la generalidad; lo cual, nos lleva a la comprensión, concepto clave del proceso hermenéutico.

Por otro lado, respecto de la idea sobre que la literatura nos ayuda a pensar, inevitablemente nos remite a la filosofía, porque esta significa eso mismo: pensar; por lo que muchas veces una y otra pueden confundirse. Entonces, ¿en qué radica la diferencia entre literatura y filosofía? La filosofía es el principio de la ciencia y la literatura no, es una expresión artística; la primera, busca la verdad y la segunda es una mentira que nos devela una verdad, pero digamos que guardan una estrecha relación. La filosofía intenta dar respuesta a todo lo que nos inquieta, por lo que Ortega y Gasset la define como “conocimiento del Universo” (2019, p. 84); se recurre a la filosofía tratando de investigar algo en concreto, digamos que hay un propósito u objetivo de búsqueda; mientras que cuando nos sumergimos en los textos de ficción, no sabemos lo que vamos a encontrar, ni



siquiera recurrimos a ellos con un fin determinado, pero, casi siempre, hallamos verdades que no sabíamos que necesitábamos. Al respecto, Zambrano (2016) señala que “en la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método” (p. 15).

Sin embargo, muchos filósofos, sobre todo en los orígenes de esta, han mostrado sus ideas a la manera de la ficción (de manera simbólica) entre los que podemos mencionar a Parménides, Heráclito, Platón, y otros más contemporáneos como Hegel, Nietzsche o Derrida, por mencionar sólo algunos, quienes se han servido de textos literarios para exponer sus ideas o han adoptado el estilo (casi poético) para comunicarlas. Por su parte, en el terreno literario, está el caso del escritor argentino Jorge Luis Borges, quien plantea sus preocupaciones sobre el tiempo, la muerte y la memoria en sus cuentos o poemas, pero desde una reflexión profunda y aunque muchos otros autores trabajen esas temáticas, la forma en cómo Borges las aborda, se parece mucho a la de un filósofo; por tanto, podemos decir que la literatura encierra un pensamiento filosófico.

Otro punto en común que comparten ambas materias, está en el hecho de que, tanto en el espacio escolar como en la vida social, no suelen ser tomadas muy en serio, es decir, no se les ve la utilidad práctica en este sistema, por lo que cada vez han ido perdiendo terreno en los currículos escolares por considerarlas como accesorias para la vida productiva; no obstante, quizá la pérdida de estas esté dando lugar a muchos de los males que se originaron en la modernidad y, ahora, en la posmodernidad se están agudizando como: la desconfianza en los otros, el vacío existencial, el individualismo, la producción y el consumo irracional, la crisis climática, y la falta de credibilidad en las instituciones.

No obstante, se ha visto que, a lo largo de la historia, la literatura y la filosofía han sido imprescindibles para el apetito intelectual y sensual de los seres humanos, por lo que una y otra se alimentan recíprocamente; y tal relación nos muestra que la ruptura entre el saber del *logos* y el saber del *mythos* no existe; incluso, tampoco ha habido un paso “evolutivo” del *mythos* al *logos*, puesto que toda intención de conocimiento parte del asombro que se encierra en el *mythos* (Gadamer, 1997).

Desde el lado del lector, en mi experiencia, por la literatura llegué a la filosofía, pero hay a quienes les sucedió lo contrario: la filosofía les hizo descubrir a la ficción. La lectura de textos literarios genera muchas preguntas, es decir, más que dar respuestas, nos plantea dudas que vamos interpretando en el desarrollo de la trama y en cómo se desempeñan los personajes; por lo que la historia, cuando hay una lectura profunda, no termina en el final que el autor nos propone, sino que la problemática se traslada al lector en la medida en que haya sido afectado por el texto (identidad narrativa en Ricoeur) y ahí es cuando se recurre, de manera directa o indirecta, a la filosofía.

En el caso de las obras aquí revisadas, la poesía de López Velarde nos pone a pensar sobre los falsos valores de la religión católica y de la sociedad conservadora de su época, al atreverse a expresar la dualidad que convive en cada uno de nosotros y eso no debería ser un problema, puesto que somos seres de luz y oscuridad, el problema radica en cómo lidiamos con eso; y, el poeta supo reconciliar tales personalidades a través de una simbiosis de poesía mística y erótica. En tanto, en la novela de Cortázar el personaje principal, Horacio Oliveira, se encuentra en una búsqueda interna, es un tipo que se la pasa toda la trama preguntándose sobre su actuar y sobre el de los personajes a su alrededor, trata de entenderse para entender el mundo y siempre desde la razón del *logos*; es un inconforme, duda, busca la verdad (características del filósofo), y, en ese proceso,

descubre que la sabiduría de la intuición es tan necesaria como la del saber científico, por lo que abre la discusión sobre las verdades absolutas que hemos aprendido desde la educación occidental. Por último, en *Los Detectives Salvajes* de Bolaño, nos plantea que no basta con interpretar el contexto en que nos tocó vivir, sino que es necesario actuar. A diferencia de la novela de Cortázar, donde los personajes se van transformando en lo individual, en la de Bolaño van al siguiente paso: la acción; pues no hay que olvidar que este es heredero de la generación de escritores de Cortázar y logra dar un paso más. Así, asistimos a la creación de una corriente literaria (el realviceralismo) que se atreve a desafiar el orden establecido, donde su actuar emula al de los de la escuela filosófica de los Cínicos, quienes predicaban con acciones y no con discursos; situación que nos invita a reflexionar sobre la época que estamos viviendo y preguntarnos si no sería también pertinente hacer uso de nuestra *potencia de no* para enfrentar los problemas actuales, sobre todo con los avances de la tecnología que representa un peligro mayor ahora con el arribo de la inteligencia artificial.

En lo que respecta al uso del mitoanálisis en la investigación, que es parte de una lectura total o profunda, nos sirvió para develar los misterios que guarda la conducta humana, ya que se trabaja desde la parte simbólica para entender lo subterráneo o lo oscuro del mundo. Nos lleva al origen de las cosas, hacia la búsqueda del asombro originario; que no puede ser desestimado porque nos ofrece otra vía de conocimiento de la humanidad; lo cual, pudo apreciarse en el análisis interpretativo de las obras abordadas.

Y, como antes mencionamos, no vemos que haya una dicotomía entre el logos (pensamiento racional), y el mito (forma de sabiduría perenne); en todo caso, el logos se funda en el mito al tratar de entender el estar en el mundo y cuando se trata de entender al mito, de

explicitarlo, aparece el logos; por tanto, hay una tensión dialógica, una interdependencia entre estos dos.

Los mitos, aunque tengan un origen arcaico, han sobrevivido al paso del tiempo porque sus temáticas prevalecen (tal y como vimos en las obras de López Velarde, Cortázar y Bolaño), puede haber una renovación de estos, pero los conflictos y los arquetipos permanecen. En la actualidad, el rescate de la mitología en la literatura puede ayudarnos a entender la diversidad (como crítica al mito occidental del antropocentrismo) y acabar con las homofobias.

En tal sentido, nos remitiremos al mito de Dorian Gray y al de Narciso (con referencia a la autoficción) para entender el punto de intersección que hay entre las obras y los tres autores analizados. Por su parte, el mito de Dorian Gray pertenece a la única novela del escritor irlandés Óscar Wilde (pues su obra estuvo dedicada al teatro y al cuento), publicada en 1890 y titulada *El retrato de Dorian Gray*; la cual, trata sobre un atractivo joven londinense, a quien, por su belleza, un famoso pintor le hace un retrato para inmortalizarla. Dorian, al ver terminada la pintura, entra en una especie de angustia, pues dice que mientras su belleza se irá a medida que envejezca, en el cuadro permanecerá, pero que estaría dispuesto a cualquier cosa, incluso entregar su alma para que fuera el retrato quien envejeciera y no él; y como un hechizo, su deseo se le hace realidad: Dorian Gray permaneció siempre joven, pero el precio a pagar fue la corrupción de su alma: el retrato envejecía, se deformaba al tiempo que Dorian se convertía en un ser despreciable (Wilde, 2014).

Este relato nos remite al arquetipo de la eterna juventud, un concepto que nuestra sociedad lo ha hecho un valor, es decir, en el sentido de ser algo deseado, codiciado; mientras que a la vejez se le ve como algo negativo, no deseable. Y las razones por las que la juventud y la vejez sean calificadas así, son múltiples, pero destacan que bajo el sistema capitalista las personas jóvenes son más productivas; mientras que las mayores dejan de serlo y se convierten en un “gasto” (por

ello, se ha subido la edad para el retiro y las pensiones están desapareciendo). Bajo ese esquema, todo el aparato de bienes y servicios está diseñado para exaltar y conservar, a toda costa, las bondades de la jovialidad y el mayor temor radica en llegar a la vejez. En cambio, en las culturas originarias de América Latina, los viejos eran muy respetados, se consideraban sabios y fungían como autoridad civil y moral de sus comunidades; hoy en día, algunos grupos indígenas conservan todavía esa costumbre (Reyes y Vázquez, 2022).

Por su parte, en las obras y los autores aquí analizados destaca esta característica de la juventud como algo positivo también, pero en un sentido diferente a como lo configura el sistema capitalista. Para los tres autores (López Velarde, Cortázar y Bolaño), la juventud fue su estandarte: primero, se caracterizaron por su afán de rebeldía, de irreverencia, de inconformidad; pues sus obras causaron incomodidad en su tiempo porque cambiaron paradigmas en el plano literario, tanto por las temáticas abordadas como por la trasgresión de las formas al género literario. En segundo lugar, cada uno de ellos, de alguna manera, estuvieron siempre relacionados con la juventud sin que se lo hubieran propuesto, veamos por qué.

López Velarde murió muy joven, a los 33 años, la edad de Cristo (hasta en su muerte lo acompañó esa dualidad de lo sacro y lo profano); además, son los lectores jóvenes quien más entienden el sentido de su poesía, pues en su época (y todavía en la nuestra) la gente mayor lo clasificaba como poeta de la provincia o nacional, mostrando un desconocimiento o censura de su obra. Por ello, él mismo afirmaba que sus lectores aún no habían nacido; además, en la actualidad, ha resurgido un interés por el estudio de la obra de este autor entre las nuevas generaciones con motivo del centenario de su muerte -1921/2021- (Quirarte en Martínez, 2021).

Por su parte, Julio Cortázar, fue eternamente joven (pues existe el rumor de que tenía una enfermedad en la piel que le impedía envejecer); la gente que lo conoció, relataba que cada vez

que lo veían se hacía más joven; pues aun siendo adulto, conservaba la figura de un adolescente (alto y muy flaco) que se iba haciendo niño y, como niño, se la pasaba inventando juegos y jugando. Su novela *Rayuela* (y su obra en general) también fue mejor recibida por la juventud que por los adultos.

En tanto, Bolaño murió a los 50 años, justo en el momento en que su nombre como escritor empezaba a brillar, puesto que estaba escribiendo su mejor literatura; su novela *Los detectives salvajes* (protagonizada por jóvenes) fue publicada cinco años antes de su muerte y es el libro que lo convirtió en un mito entre varias generaciones de jóvenes, quienes hicieron de este un escritor de culto, hasta se llegaron a formar clubes de seguidores tanto de su obra como de su persona.

Estos tres escritores, siempre jóvenes, se convirtieron en el prototipo del héroe, que según Campbell (1972), es una de las condiciones básicas de los verdaderos héroes, que nunca envejecen:

el héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. De aquí su elocuencia, no de la sociedad y de la psique presentes y en estado de desintegración, sino de la fuente inagotable a través de la cual la sociedad ha de renacer. El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. (p. 19)

Quizá por ello, estos escritores siguen siendo leídos mayormente por un público joven y son a quienes más los entusiasman porque es en la juventud donde nacen las utopías y se mantienen vivas. Aquí, la idea de juventud se entiende como cambio y no como conservación de la belleza del personaje de Dorian Gray, o como un valor codiciado de nuestra sociedad. En el contexto de nuestros autores, la juventud es vista como una virtud porque en esta se es valiente para expresar

las inconformidades y actuar en consecuencia; por lo que estos autores rompieron con los viejos discursos de lo conservador, de las verdades absolutas, de una modernidad que prometía un progreso que nunca sucedió (o al menos no para todos); y ellos, al igual que Dorian Gray, siempre se conservaron jóvenes porque entregaron su alma a la idea de juventud como cambio, utopía y esperanza, aunque estos no se corrompieron como Dorian, pero sí pagaron un precio por esa eterna juventud.

Ramón López Velarde, Julio Cortázar y Roberto Bolaño, como ya vimos, se ubican en tres épocas distintas que marcaron y conformaron la historia e identidad de América Latina e hicieron de la literatura y de la escritura, más que un oficio, era su vida: apostaron por la palabra, por la poesía porque terminaron decepcionados en su compromiso político (pues cada uno fue militante o apoyó, de alguna manera, las causas de los procesos que les tocó vivir).

Bolaño (2005), en su discurso de cuando recibió el “Premio internacional de Novela Rómulo Gallegos”, decía que Miguel de Cervantes había escogido la milicia en descrédito de la poesía, lo cual refleja muy bien su memorable obra *Don Quijote de la Mancha*, quien hace sus lecturas a un lado y sale a combatir, a luchar por la justicia que es letra muerta en la realidad. En tanto, sucede todo lo contrario con nuestros escritores, pues ellos abandonan “el campo de batalla” y se refugian en la literatura, en la poesía, para revivirla, para construir lo que no se pudo con las instituciones o con las armas. Y que, finalmente, es también lo que ocurre con la obra de Cervantes, puesto que el Quijote era la metáfora de la poesía, de la utopía y de la esperanza que guarda la literatura, ya que nos hace salir de lo cotidiano, de lo enajenante para ponernos delante lo que realmente importa.

También, la forma de vida que llevaron estos tres escritores se mantuvo en un estilo sobrio, austero y, a veces, lindando en la precariedad. Tal cuestión fue uno de los temas que abordó la

literatura de Bolaño, pues él siempre denunció que no se pudiera vivir dignamente de este oficio hasta terminar por venderse, pues le parecía que muchos de los escritores famosos, en realidad su literatura carecía de contenido, sólo muy pocos que habían alcanzado éxito conservaban su talento, pero la gran mayoría, tras el compromiso de publicar, se iba demeritando su obra. Sin embargo, estos escritores, de un talento innegable, no la pasaron muy bien, puesto que muchas veces tuvieron que escoger entre leer y escribir o trabajar para poder comer y pagar las cuentas. Asimismo, la fama les llegó muy tarde: López Velarde nunca tuvo un reconocimiento en vida y murió muy joven solo y enfermo; Cortázar fue el que más años vivió y sí pudo vivir del oficio, aunque al principio pasó muchas penurias para poder escribir y trabajar; además, cuando ya era un escritor reconocido, donaba su dinero al Socorro Rojo Internacional o a quien lo necesitara, siempre fue muy modesto; al principio, tuvo muchos problemas para darse a conocer, sobre todo en su país, pues como se fue a vivir a París huyendo del peronismo, lo consideraban un escritor no Latinoamericano, hasta que su literatura habló por él. Sin embargo, fue muy duramente criticado cuando toma postura de lado de varias luchas sociales que se gestaron en la década de los sesenta y setenta del siglo pasado; sobre todo, cuando cuestiona y retira su apoyo a esos mismos movimientos por traicionar su causa original, como es el caso Padilla en Cuba y luego en el proceso revolucionario de Nicaragua.

En tanto, Bolaño, desde que decide ser escritor, tuvo una vida de penurias y trabajaba en lo que podía para poder dedicarse a escribir y medio sobrevivir; sobre todo porque fue el más abiertamente irreverente de los tres, incluso se atrevía a criticar a los poetas ya consagrados, ninguneaba a los escritores chilenos de su generación, por lo que se creó muchas enemistades. Y, al igual que López Velarde, muere relativamente joven (a los 50 años) de una enfermedad.

No obstante, nunca perecieron en su intento de concebir a la idea de juventud como una esperanza de cambio; lo cual, nos lleva a la metáfora de ver a Europa como lo viejo, lo anquilosado



y América Latina como la juventud, la esperanza de romper con la hegemonía del pensamiento eurocentrista y pensar que una modernidad neobarroca es posible, ya que en el *ethos* latinoamericano se encuentra en la diversidad en todas sus formas que ha resistido a la sombra de la globalización.

Con base en la definición expuesta en capítulos anteriores, el neobarroco se caracteriza por la trasgresión, la resignificación de los signos instituidos y con la ruptura de la lógica racionalista; así como con el rechazo a la vida política urbana de la modernidad; la cual, nos ha llevado a la desolación, el aislamiento y el cansancio por el modo de vida impuesto como único; todos estos son síntomas de la crisis de la posmodernidad (Arriarán, 2007b).

Y ese rechazo tiene su origen en el *ethos* barroco, el cual ya no puede seguir sosteniéndose; por lo que el *ethos* neobarroco emerge como una alternativa de modernidad a la capitalista, puesto que, si el barroco fungió como resistencia, ahora el neobarroco es una denuncia y, a diferencia de las culturas de occidente, donde los mitos están muertos porque los cánones siguen vigentes, en Latinoamérica lo mítico nunca murió, el espíritu de las culturas mesoamericanas sigue presente; los mitos se renuevan, adquieren nuevos significados. Por tanto, nuestra parte sensual puede restaurar el equilibrio y dotar de sentido a la existencia para romper con el nihilismo y el pesimismo del pensamiento occidental posmoderno que es la incertidumbre.

Y como pudimos apreciar, los autores seleccionados rompen con la literatura canónica y se abren a la literatura de lo simbólico desde lo mágico, lo fantástico, lo sensual para revitalizar el mundo a través de su obra, donde en las problemáticas que tienen que enfrentar sus personajes, hacen un cuestionamiento a la modernidad capitalista y denuncian la crisis de la posmodernidad para recordarnos que no hay una historia universal, por lo que no puede hablarse de una cultura, sino de culturas.

Por otro lado, abordaremos el mito de Narciso para explicar cómo las obras analizadas pueden ubicarse en la categoría de autoficción y sus posibles alcances en lo pedagógico. En dichos textos, es casi imposible no pensar que sus autores hicieron una especie de autobiografía<sup>33</sup>, puesto que tanto en las temáticas como los protagonistas de las tramas, muchas veces pueden confundirse con la personalidad o la vida de los escritores; aunque, claramente se enmarcan en el género de ficción (poesía o novela) .

Ahora bien, veamos qué se entiende por autoficción: recientemente (desde finales de la década de los setenta del siglo pasado, para precisar), se ha hablado de este nuevo género literario que es el resultado de la fusión entre autobiografía y novela, donde el autor es protagonista de su obra y la trama gira en torno a eventos de la vida real; sin embargo, la narración no es un recuento fiel de la vida del autor, sino más bien un relato ficticio que desdibuja las líneas entre realidad y ficción por lo que se le ha denominado como un género ambiguo (Alberca, 2013).

En la autoficción el escritor puede desdoblar sus personalidades que pueden o no ser ficticias, pero ¿por qué esa necesidad o qué importancia puede tener el hablar sobre sí mismo? En este sentido, nos remitiremos al mito de Narciso, el cual tiene su origen en la tradición griega: Narciso era hijo de Cefiso, dios del río, y de la ninfa Liríope; cuando nació, el adivino Tiresias les dijo que ese niño llegaría a viejo sólo si evitaba verse a sí mismo. Narciso empezó a crecer y cada vez era más bello, tanto que, mujeres y hombres quedaban enamorados de aquel joven, pero él rechazaba a todos; entre esos pretendientes se encontraba la ninfa Eco, quien sufrió mucho por el desplante de Narciso y sus lamentos incitaron a las demás doncellas a quejarse con Némesis, diosa de la venganza divina, para que castigara al bello y altivo joven por despreciarlas. La diosa accedió e hizo que Narciso bebiera agua de una fuente para que cuando se agachara, viera su rostro

---

<sup>33</sup> Y digo especie porque la autobiografía no contiene elementos de ficción o, a menos, no de manera directa.

reflejado en el agua y se cumpliera el hechizo que había pronosticado el adivino; así, Narciso vio su rostro y quedó perdidamente enamorado de sí mismo, tanto que no pudo dejar de mirarse hasta que murió de inanición y melancolía (Cañuelo y Ferrer, 2003).

En este sentido, la autoficción podría tener su origen en ese enamoramiento de sí mismo o, más bien, en la imagen que se cree ser o que se aspira a ser. La escritora Rosa Beltrán nos dice no hay nada que uno no escriba que no sea autoficción, esto es, que la literatura siempre va a tener una referencialidad en la realidad del autor; lo cual, no significa que siempre se parta de experiencias propias. En lo que respecta a los autores aquí revisados, la autoficción les sirve como una forma de plantear preocupaciones personales y no en el sentido de evasión o exaltación del ego, aunque al igual que Narciso, sus personajes sufren las consecuencias de exponerse.

Ramón López Velarde se crea un personaje en su poesía muy diferente a su propio yo, aunque comparte con este la devoción religiosa; el López Velarde ficticio es un seductor, un pecador, un Don Juan y, a través de él se libera de la sociedad conservadora y del dogmatismo de la religión. Tal personaje funge como lo que el escritor deseaba ser: un amante correspondido, un devoto de la religión católica que no tuviera que renunciar a su erotismo. En tanto, en la novela de *Rayuela*, el protagonista Horacio Oliveira, también parte de la historia personal del propio Cortázar, pues ambos (personaje y escritor) viajan a París como una búsqueda espiritual y, mediante Oliveira nos acerca a las problemáticas de la modernidad: el derrumbe del discurso eurocéntrico y la necesidad de inventar otras formas de pensar y de vivir, esto es, de reconocer a la diversidad como algo positivo y no como un obstáculo en el desarrollo de la sociedad.

Por último, en la obra de Bolaño sí hay una clara referencialidad a su biografía, incluso, el personaje principal, Arturo Belano, es su heterónimo y la trama de la novela recoge pasajes de su vida de cómo se fue haciendo escritor, por lo que hay un paralelismo entre realidad y ficción. Aquí,

Bolaño se expone para rescatar del olvido esa parte de su vida, para dejar constancia de cómo el canon literario no siempre reúne a las mejores plumas, y que en la marginalidad se encuentran verdaderas obras de arte o genios que nunca llegan a ser descubiertos, pero que son ellos los que logran desestabilizar las estructuras para que se den los cambios. En relación con esto, tanto autor como personaje (Bolaño y Belano) representan el arquetipo de Narciso, puesto que ambos se sienten superiores a los escritores de su época, hay un ensimismamiento porque no les interesa pertenecer a los autores consagrados, desean ser reconocidos, pero no al lado de los otros; de esta manera, al igual que Narciso, Arturo Belano y Roberto Bolaño (junto con los demás integrantes de su movimiento, el vicerrealismo y el infrarrealismo) terminaron aislados, presas de su propia melancolía. No obstante, propiciaron el cuestionamiento y apertura de esos espacios consagrados a una literatura más experimental.

Y ¿por qué es interesante o importante hablar de la vida de los escritores más allá de su obra? Porque los autores, de alguna manera, también son su obra, pues las historias no las escriben en el vacío, son ficción, pero inevitablemente hay una proyección de ellos en esta, que puede ser de manera intencional o inconsciente, pero forman parte y aunque se puede hacer una interpretación de los textos únicamente, adquiere un mayor sentido cuando incluimos al autor. Además, conocerlos, es otra forma de preservar a la literatura. Los artistas (en este caso los escritores) son como una especie de magos que nos dan acceso a otros mundos y terminan convirtiéndose en héroes.

En cuanto al sentido pedagógico, en el contexto actual, donde el neoliberalismo ha radicalizado la primacía de la individualidad, el mito de Narciso vuelve aparecer, y ese arquetipo del yo ensimismado atrapa su reflejo en el mundo virtual, es decir, el nuevo Narciso ahora ha encontrado eco en las redes sociales, donde la autoficción se revela en las múltiples personalidades

o identidades que pueden adoptar los sujetos desde un anonimato, que paradójicamente los proyecta hasta desaparecer los límites de lo público y lo privado. Y es en ese mundo en el que están inmersas las nuevas generaciones; donde al igual que el mítico personaje es fácil perecer: embebido en su propio reflejo; porque caen en la ilusión de liberarse para ser otros, pero terminan siendo víctimas de su propio ego, enajenados de cambiar para ser iguales. Así, los niños y jóvenes pueden perderse en ese abismo de ensoñación, pero la literatura, a diferencia del mundo virtual, sí permite vivir otras vidas y llenar ese vacío de las identidades múltiples porque leer no es evadirse, leer es vivir, ya que permite entender mejor a la vida y puede ser el antídoto que los libere de ese encantamiento mediante la conciencia crítica que es capaz de fomentar.

La literatura es el espejo que nos hace vernos sin máscaras, que nos enfrenta y nos confronta (consigo mismo y con el otro), donde autores como los aquí revisados, pueden iluminar nuestra vida, pero no porque nos ofrezcan respuestas o soluciones a nuestras dudas o conflictos, sino porque nos permiten pensar, cuestionar, encontrar nuestra propia verdad, nuestra potencia que nos lleve a un cuidado de sí: vivir la vida en un sentido pleno, es decir, desconectarnos de la máquina del sistema para recobrar el camino con nuestra humanidad; darle su lugar a la razón del cuerpo donde están las pasiones y emociones junto con la razón de nuestra mente y ya no de manera separada o en contraposición.

La literatura, poco a poco, ha ido perdiendo terreno en la escuela y en la vida cotidiana parece que no existe, por lo que este trabajo tiene como propósito rescatarla, hacerla visible, deseable y funcional, en el sentido de mostrar que esta rama del arte no sólo puede fungir como un pasatiempo o una herramienta para otra área del conocimiento, sino que por sí misma puede ser formadora al potenciar el cuidado de sí, que como ya vimos, esta es una práctica de la existencia que nos lleva a reflexionar sobre la relación consigo mismo y con el otro; Foucault decía que la

finalidad era hacer de nuestra vida una obra de arte, es decir, vivirla como un proceso creativo y no productivo, que pueda sacarnos de la enajenación del sistema social, político, económico y, ahora, virtual. Reconectarnos con la naturaleza, con nuestra humanidad para destituir el automatismo y reconquistar la dignidad de pensar y sentir sin fines utilitaristas; lo cual, supone un sentido ético que se conecta al cuidado de sí; por lo que debemos distinguirlo de la falsa idea que se tiene en la sociedad y, por ende, en la escuela de confundirlo con o equipararlo con el autocuidado o la superación personal, porque la filosofía no es seguir consejos a manera de recetas o instructivos, sino aprender a pensar con la mente y con el cuerpo.

A este respecto, la literatura es el puente que puede acercarnos para apropiarnos de ese pensamiento filosófico a través del ejercicio de la lectura hermenéutica, pues este paradigma propicia el diálogo con el otro, donde ese otro pueden ser los personajes de la obra, pero al mismo tiempo es conmigo mismo y nuevamente con el otro. Pudimos observar que, en las obras de los tres autores seleccionados, por medio del análisis interpretativo, vamos descubriendo los símbolos y mitos de la humanidad que la literatura guarda; y el conocerlos y descifrarlos es una forma de ir al origen porque salimos del mundo del lenguaje ordinario para entrar en el mundo espiritual, en el terreno del lenguaje metafórico y filosófico porque nos permite pensar.

Por tanto, este trabajo me permitió llegar al objetivo de explorar una alternativa de formación para que los docentes, principalmente, puedan trabajar la categoría filosófica del cuidado de sí desde la literatura, y que no necesariamente debe ser con los textos aquí analizados, sino que pueden valerse de cualquier obra literaria, solo es cuestión de ir identificando los símbolos que cada una encierra. Por ello, me di cuenta que la literatura logra acercarnos a las problemáticas de nuestro contexto, pero, sobre todo, puede fungir como una manera de ser ante la vida, una herramienta potenciadora de prácticas de libertad, un acto de resistencia en los sujetos para

reflexionar sobre sí mismo y su entorno desde una postura ética ante las actuales crisis emergentes;  
mediante la identificación y análisis de los conceptos de cuidado de sí e inoperosidad.

## REFERENCIAS

Alberca, M. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.*

Biblioteca Nueva.

Albert de Paco, J. M. (2003). *Diccionario de los símbolos.* Óptima.

Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa.* Ediciones Península.

----- (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I.* Pre-Textos.

----- (2016). *El fuego y el relato.* Sexto piso.

----- (2017). *El uso de los cuerpos: Homo sacer IV,2.* Adriana Hidalgo editora.

Amorós, A. (Ed.). (2019). Introducción. En J. Cortázar. *Rayuela.* (pp. 15-88).

Cátedra.

Arcoiris TV Channel. (12 de noviembre de 2012). *Entrevista a Roberto Bolaño en Off The*

*Record.* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw>

Arriarán, S. (coord.). (2007a). *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco.* Ítaca.

----- (2007b). *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra*

*modernidad.* Ítaca.

----- (2009). *Hermenéutica, multiculturalismo y educación.* Colegio de Estudios de

Posgrado de la Ciudad de México.



----- (2010). *Filosofía de la memoria y el olvido*. UPN-Ítaca.

Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. FCE.

Basile, G. J. (2013). El término bárbaros: un análisis discursivo de los testimonios tempranos. *Argos*, 36 (2), 113-134.

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-63792013000200002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-63792013000200002&lng=es&tlng=es)

Beristáin, H. (2013). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.

Bolaño, R. (2005). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Anagrama.

----- (2014). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE.

----- (2019). *Los mitos y su impacto en el mundo actual*. Kairós.

Cañuelo, S. y Ferrer, J. (2003). *Mitología griega y romana*. Editorial Óptima.

Cassirer, E. (2018). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*.

FCE.

Chimal, A. (17 de agosto de 2006). Real visceralismo (dos libros). *Las Historias*.

<https://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/real-visceralismo-dos-libros/>

CERLALC y UNESCO (2001). *17 narradoras latinoamericanas*. SEP.

Claudio Sanhueza. (29 de junio de 2016). *Roberto Bolaño. La belleza de pensar*. [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>

Cortázar, J. (2001). *Rayuela*. Punto de lectura.

----- (2016). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Debolsillo.

Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.

----- (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*.

Anthropos-UAM.

Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. FCE.

----- (2017). *Cómo leer literatura*. Ciudad de México: Ariel.

Echeverría, B. (2011). *Antología. Crítica de la modernidad capitalista*. Oxfam-Vicepresidencia

del Estado Plurinacional de Bolivia.

----- (2013). *La modernidad de lo barroco*. Era.

EDITRAMA (20 de marzo de 1977). *Julio Cortázar a fondo*. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ppon2ldpJwU>

Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama-Punto Omega.

Escobar, A. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o

postdesarrollo? En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. (pp. 113-143). CLACSO.

Freire, P. (2012). *Pedagogía de la indignación*. Siglo XXI.

Foucault, M. (1987). *Hermenéutica del sujeto*. La Piqueta.

----- (2017). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II.*

FCE.

Fromm, E. (2021). *El lenguaje olvidado.* Paidós.

Gadamer, H. G. (1997). *Razón y mito.* Paidós.

----- (1999). *Verdad y método I.* Sígueme-Salamanca.

García, G. C. (2021). *La secta del perro. Diógenes Laercio, Vida de los filósofos  
cínicos.* Alianza Editorial.

García-Huidobro, T. (2017). *El regreso al Jardín del Edén como símbolo de salvación.* Verbo  
Divino.

González, D. D. (2014). *Rayuela: Cuaderno de lectura. Un tránsito por la novela de Julio  
Cortázar.* FCE.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I.* Alianza Editorial.

Henríquez, U. P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica.* FCE.

Hernández, A. E. (2018). *La hermenéutica literaria en la formación de profesionales de la  
educación.* UPN. (Texto electrónico; archivo en PDF)

Huizinga, J. (2019). *Homo ludens.* Alianza Editorial.

Homero. (1993). *La odisea.* Porrúa.

Hostettler-Sarmiento, M. (2012). Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes.*  
(126-147). En López, A. y López J. M. (Eds.). *Roberto Bolaño. Estrella cercana.*

*Ensayos sobre su obra.* Editorial Verbum.

Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental.*

Prometeo Libros.

Imprescindibles RTVE. (28 de octubre de 2020). *Roberto Bolaño: el último maldito.*

[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PLR7lYkuFqw&t=811s>

Jiménez, A. (24 de febrero de 2006). Erudito repaso de Beatriz Sarlo por el siglo XX de

Argentina y algunos de sus escritores. *La Jornada.*

<https://www.jornada.com.mx/2006/02/24/index.php?section=cultura&article=a07>

[n2cul](#)

Jung, C. G. (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Paidós.

Laercio, D. (2020). *Vida de los filósofos ilustres cínicos y estoicos.* Colihue.

Lendo, R. (2019). El rey Arturo en el Balandro del sabio Merlín y la Demanda del Sancto Grial.

(pp. 241-262). En González, A., Luna, K. X. y Campos, A. (Eds.). *El rey Arturo y sus libros: 500 años.* El Colegio de México.

Maristain, M. (2012). *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño.* Almadía.

Martínez, J. L. (comp.). (2014). *Obras. Ramón López Velarde.* FCE.

Martínez, R. (7 de junio de 2021). López Velarde sabía que sus lectores aún no habían nacido:

Quirarte. *La Jornada.*

<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/06/07/cultura/lopez-velarde-consciente-que-sus-lectores-aun-no-habian-nacido-quirarte/>

Mèlich, J. C. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. Paidós.

Monsiváis, C. (2008). Ramón López Velarde: Dogma recíproco del corazón. (pp. 15-76) En  
*Escribir por ejemplo. De los inventores de la tradición*. FCE-SEP.

Montero, R. (2009). *La loca de la casa*. México: Alfaguara-La Jornada.

Murray, A. S. (2000). *Quién es quién en la mitología*. Edimat Libros.

Nettel, G. (2008). *Para entender. Julio Cortázar*. Nostra Ediciones.

Noyola, V. L. (1947). *Fuentes de Fuensanta. La ascensión de López Velarde*. La  
Impresora.

Ortega, J. (2019). Actualidad de Rayuela. En J. Cortázar. *Rayuela*. (pp. 895-908). Asociación de  
Academias de la Lengua Española-Penguin Random House.

Ortega y Gasset, J. (2019). *¿Qué es la filosofía?* Austral.

Paz, O. (1979). *El arco y la lira*. FCE.

----- (2010). *El camino de la pasión: Ramón López Velarde*. [Archivo PDF]

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-camino-de-la-pasion-ramon-lopez-velarde/html/ca6aa560-59d4-11e0-8928-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-camino-de-la-pasion-ramon-lopez-velarde/html/ca6aa560-59d4-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html)

----- (2015). *La llama doble. Amor y erotismo*. Colofón.

Phillips, A. W. (1962). *Ramón López Velarde. El poeta y el prosista*. INBA.

Quezada, J. (2017). *Bolaño antes de Bolaño*. Catalonia.

Repollés, J. (1999). *Las mejores leyendas mitológicas*. Óptima.

Reyes, A. (2005). *Teoría literaria 2*. Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey.

----- (2018). *El deslinde. Prolegómenos o la teoría literaria*. FCE.

<https://e-books.fondodeculturaeconomica.com/83e475ff-e824-4b74-8721-c5030b9ca1aa>

Reyes, G. L. y Vázquez, P. F. R. (2022). *La viejura en poblaciones originarias de México*. *Alteridades*, 32(64), 99-109.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. FCE.

----- (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. FCE.

----- (2009). *Escritos y conferencias: alrededor del psicoanálisis*. Siglo XXI.

Rousset, J. (1985). *El mito de Don Juan*. FCE.

Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. FCE.

Schmucler, H. (2014). *Rayuela: juicio a la literatura*. FCE.

SEP. (2019). *Nueva escuela mexicana: principios y orientaciones pedagógicas*. Documento electrónico.

<https://dfa.edomex.gob.mx/sites/dfa.edomex.gob.mx/files/files/NEM%20principios%20y%20orientaciones%20pedagógicas.pdf>

Sontang, S. (12 de octubre de 2003). *La literatura es la libertad*. Discurso pronunciado al recibir

el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes en Fráncfort, Alemania.

<https://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/files/2019/07/Susan-Sontag.pdf>

Spinoza, B. (2007). *Ética. Tratado teológico-político*. Porrúa.

Vargas Llosa, M. y Magris, C. (2014). *La literatura es mi venganza*. Anagrama.

Vargas Llosa, M. (2016). *Elogio de la educación*. Taurus.

Villaurrutia, X. (2013). La poesía de Ramón López Velarde. En López Velarde. *El león y la virgen*. (pp. VII-XXVIII). UNAM.

Wilde, O. (2014). *El retrato de Dorian Gray*. Editores Mexicanos Unidos.

Yurkievich, S. (2004). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Edhasa.

Zambrano, M. (2016). *Filosofía y poesía*. FCE.

Zambrano, M. (2019), *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza.