

EDICIÓN 15
ENERO-JUNIO DE 2022
E-ISSN 2389-9794

[Signature]
19.04.22





Estética, literatura y nuevas escrituras

Susana González-Sawczuk*

Eduardo Romano**

Ana-Cecilia Olmos***

La siguiente presentación de los artículos –por decisión de la editorial de la revista– estuvo a cargo de los editores invitados, y como se espera de sobre-escrituras, al modo de palimpsesto, se difuminan en espéculos de interpretación que abren nuevas aristas. Buenas escrituras promueven y despiertan relaciones en cadena. Más que una excusa, estas breves palabras intentan disimular lo casi imposible que es intervenir en textos muy buenos sobre textos, también buenos, de autores/as que se sintieron interpelados, a su vez, por grandes obras y manifestaciones culturales. En este espiral de interpretación que no cierra, sino que deviene en

* Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesora titular de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales (Medellín, Colombia). Editora invitada  <https://orcid.org/0000-0001-7003-2372>
 sigonzal@unal.edu.co

** Escritor, poeta, crítico literario, periodista y profesor. Director del Instituto de Literatura Argentina adscrito a la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (Buenos Aires, Argentina). Editor invitado  eduaromano@yahoo.com.ar

*** Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) y profesora asociada de la misma institución, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Departamento de Letras Modernas. Investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil). Editora invitada  <https://orcid.org/0000-0003-0870-7492>  anaolmos@usp.br



artistas para desandar y abrirse a nuevas intervenciones, es que presentamos las siguientes reseñas en versión original de nuestros editores. Como las *hablas* de tonalidades diversas, esas intervenciones son diálogos mantenidos a la distancia, conversaciones entre amigos, que nos ilustran con sus reflexiones, que motivan a leer los artículos que se publicarán en la revista, que nos abren —en consonancia con la propuesta de esta convocatoria— a las múltiples exploraciones en lecturas transversales entre el pensamiento estético con la literatura, la poesía, el teatro y otras manifestaciones de las artes visuales, cine, fotografía, pintura etc., intervenciones que, parafraseando a Paul de Man¹: “No para de nombrar *el arte* con renovado entendimiento”. Como dan cuenta los siguientes textos.

Dos cuestiones estéticas conexas de la segunda mitad del siglo XX

Los artículos “Una hermenéutica a la experiencia estética de formación en la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector” de los investigadores Santiago Mesa y Claudia Arcila de la Universidad de Antioquia y “El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana” de Eduardo Yescas de la Universidad Nacional Autónoma de México abarcan aspectos bastante disímiles, pero que dan cuenta de modificaciones ocurridas en el campo de la estética desde la segunda posguerra (1945) o la década del 60, hasta hoy. En un caso, el autor, según lo declara el título de su trabajo, aplica la hermenéutica, “arte de interpretar y comprender”, a “la experiencia estética de formación”, en el sentido alemán de *Bildung*, es decir, de enseñanza profunda, y a propósito de la primera novela de la escritora brasileña Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem* (*Cerca del corazón salvaje*) de 1943.

Si recorremos y clasificamos un poco la bibliografía que emplea, veremos que lo hace con varios destacados soportes teóricos complementarios: el hermenéutico (Foucault, Ricoeur, Beuchot, Gadamer), el filosófico (Hegel, Nietzsche, Heidegger) y ético (Spinoza) e incluso hay dos remisiones a Engels y a Marx. Además de las citas literarias pertinentes de Borges, Pessoa, Rilke, De Greiff, Galeano y Sábato. Y sobre un fondo que es la noción de “formación” (Saavedra Rey) o las relaciones entre el arte y la pedagogía, para lo cual recurre a Farina, Larrosa, Oelkers, Mazziotti Pabello/Álvarez Romero.

1. Inspirada en otro giro de la frase original de Paul de Man: “La conciencia del escritor romántico no resulta de la ausencia de algo, sino que radica en la presencia de la nada... que no se cansa de nombrar la literatura con renovado entendimiento”; que, a su vez, ha sido intervenida por Hugo Rodríguez Vecchini: “Ese constante nombrar la nada (con renovado entendimiento) es lo que llamamos literatura” (p. XIV), Paul de Man, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1989).



Frente a ese sólido respaldo, no deja de llamar la atención que solo un artículo de Andrea Jęftanovic, en la *Revista Iberoamericana* y de 2007, sea una crítica específicamente literaria de la novela estudiada. Lo cual nos deja sospechar que su enfoque eligió un camino no demasiado frecuente en los abordajes críticos vigentes y para ocuparse de un texto que era evidentemente de ruptura en el momento de su aparición.

En efecto, está casi en el punto inicial de la cronología sugerida al comienzo y que coincide con otras pocas novelas latinoamericanas que también se apartaban del realismo dominante hasta ese momento y de las cuales mencionarí, por ejemplo, *El señor presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) del mexicano Agustín Yáñez, *Adán Buenosayres* del argentino Leopoldo Marechal o *El reino de este mundo* del cubano Alejo Carpentier, estas dos últimas de 1949. Cada una a su manera y con sus propios procedimientos.

Según Santiago Blandón, Lispector sigue el suyo y él ha elegido una novela porque sostiene que ese género “escribe y reescribe el devenir histórico en diálogo” con una intimidad y porque constituye un palimpsesto, la superposición de “voces, silencios, borriones, añadiduras y supresiones”, del mismo modo que se desarrolla nuestra vida cotidiana, merced a coincidencias del adentro con el afuera. Y, sobre todo, porque aspira transmitir una “experiencia estética de formación”, de resultar pedagógica, en el más amplio sentido del término.

Al margen de aspiraciones conceptuales, Lispector trabaja para Blandón “sobre lo indecible”, posibilita que la escritura deambule libremente sobre sensaciones, experiencias, recuerdos, escenas “expuestas a ser contempladas e interpretadas” en tanto aportan materia vivida. Algo que sucedió, también, en la narrativa alemana (*Bildungsroman*) de Wilhelm Goethe a Thomas Mann. Es la que “forma sujetos”, educa (“telos formativo”), y, en cuanto ficción, “explora posibilidades de existencia”.

Un efecto que se remonta a la *paideia* griega (παιδεία) y se opone a la racionalidad instrumental, depredadora, mediante la propuesta de ingresar al juego del lenguaje y lo simbólico y expandir así la experiencia propia, el acceso a la otredad. Menos compartible es su afirmación de que la novela es una forma literaria incomparable, “quizás la más perfecta y más profunda, de examinar la condición humana”, de reconstruir la “música interior” subjetiva, aunque el nombre con el cual ejemplifica sea el de un gran poeta, Rainer María Rilke, quien también escribió prosa, pero nunca novelas.



Si Lispector “instala un oler y degustar el mundo más que mirarlo” y propicia, “a través de las palabras, un descenso a las verdades primigenias”, es también merced al torrente poético que arrastra su lenguaje y que fue una de las maneras como la nueva narrativa rompió, en aquellos años, con el esfuerzo de contar historias en tanto sucedidos perfectamente ordenados y con un alto grado de información para el lector, según el modelo balzaciano, que el narrador acumulaba en los comienzos y debía servirle para comprender intelectualmente todo el resto.

No es casual que el título de esta novela provenga de James Joyce y de lo que *Ulysses* (1922) significó para la narrativa del siglo XX, aunque su propuesta, como la de Proust, fuera leída y aprovechada en buena parte del mundo varias décadas después. Como dice en el reciente prólogo a una nueva traducción al castellano, la propia traductora, Florencia Garramuño, luego de citar la “temprana y lúcida reseña de la novela” que hiciera Antonio Candido (recogida en *Vários escritos*, San Pablo, 1970), destacando las “imágenes novedosas” y opuestas a la rutina verbal:

Lispector había inventado una lengua propia, una lengua rica en metáforas inusuales, cambios metonímicos y efectos de extrañamiento, producidos por un flujo narrativo caracterizado por la descripción alusiva y la atención otorgada a detalles sensoriales.

Esa novedad, como lo reconociera años después Julio Cortázar (“Situación de la novela”, 1950), necesitaba “la vía poética de acceso”, en especial surrealista. Ampliaría hoy el criterio a toda la poesía de vanguardia, pues hizo estallar los cánones y moldes narrativos europeos durante las primeras décadas del siglo XX y se reactivó hacia mediados de ese mismo siglo con la antropofagia brasileña, el invencionismo o el grupo MADI en Argentina, el mexicano Octavio Paz, el chileno Nicanor Parra, etcétera.

La apertura misma de *Cerca del corazón salvaje* instaaura ya un tipo de escritura que evade el distanciamiento de la descripción y nos sumerge en un clima de sensaciones sonoras y visuales, finalmente enlazadas; de una pregunta retórica dirigida a un mueble y su hipotética respuesta:

Tac-tac-tac... golpeaba la máquina de papá. El reloj se despertó en tic-tac, sin polvo. El silencio se arrastró zzzzz. ¿Qué decía el guardarropa? Ropa-ropa-ropa. No, no. Entre el reloj, la máquina y el silencio había una oreja escuchando, grande, rosada y muerta. Los tres sonidos estaban conectados por la luz del día y por el chirriar de las hojitas del árbol que se refregaban unas con otras radiantes.



Ese tono nunca desaparece, aunque se vayan dibujando luego algunas figuras desde la voz que monologa o apela al estilo indirecto libre, que dialoguen entre ellas, adopten decisiones que configuran una mínima acción, dejen paso asimismo a un narrador intermitente, a una oscilación casi imperceptible entre los pronombres y personas verbales:

No había desencanto todavía frente a sus propios misterios, oh Dios, Dios, Dios... ven a mí no para salvarme, la salvación estaría en mí, sino para abrigarme con tu mano pesada, con el castigo, con la muerte, porque soy impotente y miedosa de dar el pequeño golpe que transformará todo mi cuerpo...

Mientras que en el artículo de Eduardo Yescas se reflexiona acerca del tema en “una temporalidad aproximada entre 1953 y 2000”, y paradójicamente en el mismo lapso en que se contextualiza la producción de Clarice Lispector, pero en México. Y a propósito de una problemática estética distinta, aunque conectada en ciertos puntos con la anterior: las modificaciones en el vínculo entre los museos de arte y sus visitantes, que allá estaba centrada en la relación entre escritores y lectores.

En coincidencia con Douglas Crimp, el autor define el museo como “una institución que si bien aparece en el siglo XVIII, tiene una expansión exitosa en el siglo XIX, pues terminó por codificar la manera como los artistas se percibían a sí mismos”, y generando un tipo de pintura acorde para las galerías. Pero es desde las décadas del 60/70 cuando se advierten los intentos por “reontologizar” la obra artística desde una perspectiva no centrípeta y favorable a una lectura intermedial.

Precisa entonces su punto temporal de partida hacia 1968, relacionando las revueltas estudiantiles con nuevas estrategias museográficas, aunque reconoce un antecedente insoslayable en el Museo Experimental El Eco (1953) diseñado por el arquitecto Mathias Goeritz y donde confluían concepciones de la Bauhaus, de la Obra-de-arte-total wagneriana, huellas dadaístas y expresionistas.

Su proyecto permitió articular las artes plásticas con la danza, la música, la poesía, y colaboraron con él el coleccionista y escenógrafo Federico Gamboa, cuyos montajes tenían alcances pedagógicos, y otro arquitecto, Ramírez Vázquez, convencido de que el visitante debía abandonar la pasividad y convertirse en un participante de la muestra, convertida a su vez en “museo espectáculo”. Amplía con los aportes del cinetismo, en 1968, de Luis Urías, el teatrista chileno Alejandro Jodorowsky y el escultor Gelsen Gas.



La mención del montaje experimental del artista Lorraine Pinto en el Museo de Arte Moderno del Distrito Federal, con su recomendación de “por favor tocar” las obras expuestas, me recordó una visita juvenil al Instituto Torcuato Di Tella, en la calle Florida de Buenos Aires, con un compañero de la Facultad de Filosofía y Letras cercana, quien comenzó a balancearse en los almohadones que había colgado Marta Minujin con ese propósito, mientras uno de los cuidadores de la sala trataba de detenerlo infructuosamente.

El artículo es sumamente didáctico, plantea al comienzo tres secciones y las respeta puntualmente, de tal modo que comienza por la exposición teórica y metodológica acerca de lo que es la multimedialidad en los museos artísticos, sigue con casos interartísticos que ejemplifican la relación entre el espectador y esos medios combinados y sitúa, por último, la posible conversión del “objeto artístico” en algo de la vida cotidiana, pero expuesto fuera de su entorno. Esa revolución, que seguramente podemos retrotraer al momento en que Marcel Duchamp envió un urinario al Salón de los Independientes de 1917 y que no era el primero de sus *Ready-made*, que se remontaban por lo menos a 1913 y a una bicicleta colgada sobre un taburete, lo cual reemplazaba el acto creativo por otro que era mera elección personal de algo pre-existente.

El autor prefiere tomar como punto de partida la noción de “campo expandido” que Rosalind Krauss, docente de la Universidad estadounidense de Columbia, remonta a los años veinte, aunque ella se encarga de caracterizarla en los setenta y como una nueva lógica artística propia del posmodernismo: “El campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones dadas para que un artista las ocupe y explore y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular” —la escultura en el campo expandido—, por lo cual no es privativa, obviamente, de la escultura.

En cuanto al surgimiento de lo multimedial en el ámbito museístico, Eduardo Yescas afirma que, si bien el primer Museo Nacional se remonta a 1825, fue a partir del Museo Nacional de Antropología y del Museo de Arte Moderno, ambos de 1964, que comienza a consolidarse. Entre esa fecha y los 90, agrega, se sucedieron desde los llamados grupos de ruptura hasta las galerías independientes que organizan un circuito de exposiciones “alternativo”, el segmento temporal en que “los artistas se manifiestan a favor de prácticas que combinan múltiples medios”. Si las piezas experimentales habían producido crisis en los museos de la modernidad, eso cambió durante la última década del siglo XX, cuando “se institucionaliza lo experimental”.



Resume, a continuación, la polémica de Dick Higgins con la citada Krauss, y comparte la posición de Jens Schröter, a favor de la segunda, dado que la crítica norteamericana conserva la idea de “las obras artísticas como ontológicamente autosuficientes” y eso está en crisis desde que caducó la inapropiada división del arte entre alto/bajo, culto o popular. Así, lo entendieron críticos mexicanos como Aracy Amaral y Juan Acha y lo asimiló el ExTeresa Arte Actual, y una serie de galerías que menciona.

A su vez, brinda varios ejemplos que en su país insisten en “superar la barrera arte/vida para insertar, tanto en el museo como en el objeto artístico, objetos que antes no eran considerados como artísticos”. Y en la conclusión, muy oportunamente, aclara que si bien los conceptos de inter-medialidad, inter-medium o post-medium confirman aperturas, “el museo es fundamentalmente una institución que es mediada por intereses económicos, institucionales u oficiales”, y no —por lo tanto— un espacio neutral.

Escribir otros: más acá y más allá de la lengua materna

En sintonía con la propuesta de este número de la revista, el artículo “Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileñas en Joan Ponç” de Margareth dos Santos de la Universidade de São Paulo (Brasil) indaga sobre las redes culturales que se cruzan en la obra que el artista plástico catalán Joan Ponç realizó durante su estadía en la ciudad de São Paulo entre 1953 y 1962. El marcado carácter experimental de las series *Suit Cabezas* (1958-1959) y *Cabezas clásicas* (1960-1962) adquiere una significativa densidad a partir de esta lectura que trae a un primer plano las estrechas relaciones entre arte y experiencia que sostienen la propuesta artística de Ponç quien, al trasladarse a Brasil, entró en contacto con la diversificada —y no menos desigual— trama cultural que caracterizó a la São Paulo de la década del cincuenta.

Como se describe en el texto, por esos años la ciudad protagonizaba importantes cambios sociales y culturales como consecuencia de un impacto modernizador que reconfiguró todas las dimensiones de su perfil urbano. A partir de una cuidadosa investigación que remite a los diarios del artista y a entrevistas realizadas a quienes convivieron con él, la autora recrea el pasaje de Ponç por la ciudad y muestra cómo su práctica artística se funda en una relación inescindible con sus recorridos urbanos y, sobre todo, con el diálogo que estableció con las expresiones culturales



de las comunidades negras, italianas y judías que singularizaban la atmósfera social paulistana de la época. Desde esta perspectiva, el artículo muestra la compleja trama que los desplazamientos territoriales, culturales y entre lenguajes (la escritura y las artes plásticas) trazan en la obra plástica de Ponç y trae, así, a un primer plano el gesto vital que define a todo artista de vanguardia.

Un peculiar abordaje de los vínculos entre escritura y vida define el artículo de Pablo Gasparini de la Universidad de São Paulo (Brasil), “La lengua como *shibboleth*, el ensayo como acento: una lectura de *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy”. Siguiendo las marcas autobiográficas en la escritura ensayística de Molloy, el autor indaga sobre las relaciones entre lengua, territorio e identidad que singularizan las prácticas literarias que, al desplazarse entre dos o más lenguas, cuestionan los mandatos de la pertenencia. La lectura atiende a diversos aspectos de la cuestión que, en un peculiar registro de la experiencia, retornan en los textos de Molloy: los legados lingüísticos que la filiación impone, las estrategias a los que la escritora apela para elaborarlos y/o subvertirlos, la prosodia —asumida o negada— que marca la condición extranjera, las diferencias y desigualdades sociales que los usos de las lenguas comportan. Más allá de la especificidad del tema que Gasparini proyecta hacia otros casos de la escena literaria argentina, el artículo detiene su reflexión en la estrategia de escritura por la cual Molloy hace de la propia experiencia un “objeto de indagación teórica” y, de esta manera, traza un desplazamiento sutil del relato autobiográfico hacia la práctica de crítica literaria que marca gran parte de la producción de esta escritora. En este punto, las reflexiones acerca del ensayo como forma discursiva que habilita un lugar especial para la voz del sujeto se alían al tema de una escritura que se funda en el tránsito entre lenguas. Una inteligente comparación del texto de Molloy con las reflexiones de otras mujeres escritoras/traductoras cierra el artículo poniendo en valor los presupuestos éticos de indagación de sí y del mundo que definen al ensayo.

La escritura de ficción en la universidad

La escritura de ficción universitaria es una pregunta que despunta en el desarrollo de una propuesta interesante, en el marco de un proyecto de investigación para explorar estrategias de narratividad en los estudiantes de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, como fueron planteadas por Irene Klein y Betina González de la Universidad de Buenos Aires en su artículo “Por qué leer y escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad en el trabajo de estudiantes de Ciencias Sociales”.



En el texto se destacan los componentes teóricos y los fundamentos de un trabajo de investigación —que emprende una cátedra— articulado en un ciclo académico. Ahora bien, si se supondría un texto tedioso en cuanto a mediciones y objetivos por cumplir o alcanzar, nada más lejano. Nos enfrentamos a una interesante propuesta didáctica de desarrollo de las capacidades narrativas y del pensamiento crítico de los estudiantes, con métodos precisos —a partir de muestras de textos creados por los mismos estudiantes al inicio y al final de la carrera—. Se incorporan, además, gráficos que muestran esa evolución en cuanto a mediciones de competencias narrativas y lingüísticas, con desarrollo de elementos teóricos y críticos. En el apartado “Aspectos de la narratividad” interesa el recorrido teórico: riguroso e ilustrativo, del concepto de *narratología* desde la antigüedad hasta las corrientes más actuales postclásicas, Pierce, etc.; y los vínculos que refuerzan la interacción narrador/receptor. Así, “En otras palabras, la narrativa es una estrategia básica del ser humano para enfrentarse al tiempo, a los procesos y al cambio...”. En síntesis, el mundo de la imaginación se abre y despierta una historia... ya sabemos “el como si...”, es un modo de hacer ver, de la representación de “hechos como experiencia singular y específica”.

Mientras que en el apartado “Narratividad y creatividad: alejarse del Script”, entendiendo los aportes desde el campo de la neurociencia y desde la inteligencia artificial de esas estructuras del conocimiento: *scripts* (guiones) es decir, secuencias organizadas de acciones rutinarias, y que como síntesis e influencia estarían traducidas al procesamiento narrativo, como “la presencia de estereotipos almacenados como *scripts*, (que) permiten a los lectores de un texto esbozar inferencias textuales, reconocer géneros y acciones, y reduce el esfuerzo cognitivo en la construcción de historias”. Sin embargo, la autora —más adelante— libera a la narratividad restituyéndole “cierta creatividad al configurar relatos que implican horizontes diferentes de los *scripts* culturales compartidos”. Interesante analogía dado que de ahí se desprende que, en todo proceso de lectura y escritura, el estudiante tome conciencia de los lugares comunes en sus propios textos narrados.

Esos dos espacios/tiempos/ de medición (como se observa en el desarrollo del texto) y la evolución de pasar de marcos genéricos de “ciertos *masterplots*” o también de *scripts* culturales asentados que se repiten, en esa segunda etapa, se replican en como los estudiantes muestran competencias en la narratividad que se resuelve en cierta creatividad al “configurar relatos que implican horizontes diferentes de los *scripts* culturales compartidos”. Sin duda, el salto cualitativo está presente en la mirada autocrítica de los estudiantes, que resulta de un trabajo didáctico mancomunado.

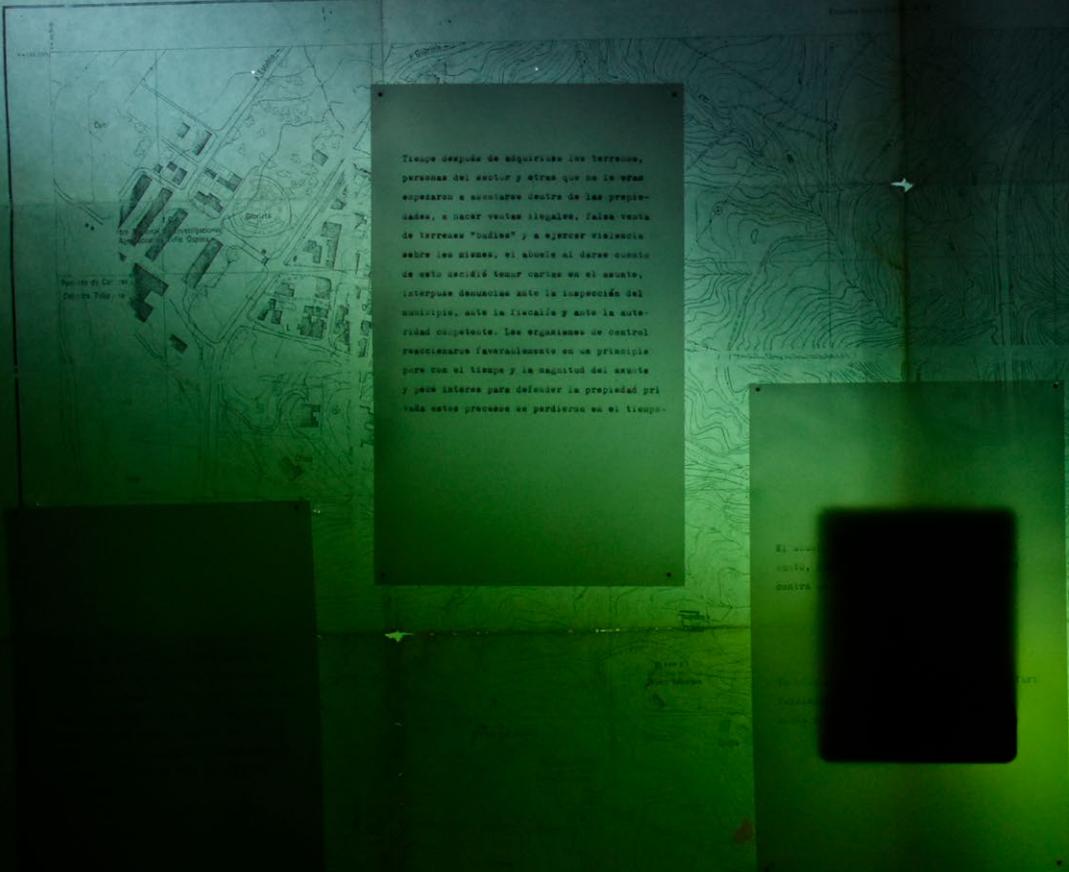


Mientras que en el apartado “Relatos dignos de ser narrados”, se entra directamente en la materia del *Taller de expresión*, con la salvedad de no perder de vista la interdisciplinariedad que diferencia al área de las Ciencias Sociales, y que la autora pondera como punto de partida de la función cognitiva, precisamente, desde campos entrecruzados de la filosofía, antropología, estética analítica, etc. Así, la ficción pasa a ser un auténtico laboratorio de formas, y el taller es un punto de partida para desplegar las dotes docentes y evaluar como lo señala “la incidencia concreta que tiene la didáctica que se pone en juego en la producción narrativa de los estudiantes”. A partir de allí, la autora nos ilustra acerca de la dinámica propia de la metodología implementada, es decir, del despliegue del *Proyecto de Investigación*. Primero con un diagnóstico de las competencias de lectura y escritura de los estudiantes —se evalúan competencias narrativas, coherencia, campos semánticos, competencias lexicales, etcétera—. En este extenso apartado, además, de los ejercicios que despliegan los estudiantes a partir de consignas, separadas en dos mediciones una: Muestra 1 al comienzo del curso, y la otra: Muestra 2 al final del mismo; se destaca el análisis cuali y cuantitativo con una ilustrativa exposición de las mediciones en cuadros y gráficos de barras en los anexos que cubren las siguientes páginas.

Finalmente, es una propuesta que —sin dejar de ser rigurosa— abre aristas para recorrer caminos cruzados, con otras competencias y saberes abiertos.

Bibliografía

- [1] Man, Paul de. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1989.



Tiempo después de adquirirse los terrenos, personas del sector y otras que no le eran ajenas se ocuparon a sembrar dentro de las propiedades, a hacer ventas ilegales, falsas ventas de terrenos "baldíos" y a ejercer violencia sobre las mismas. Al sobrevenir al darse cuenta de esto decidió tomar cartas en el asunto, interpuso denuncia ante la inspección del municipio, ante la fiscalía y ante la autoridad competente. Los organismos de control reaccionaron favorablemente en un principio pero con el tiempo y la magnitud del asunto y poco interés para defender la propiedad privada estos procesos se perdieron en el tiempo.

El año
1964,
Medellin.