

LITERATURA Y DISEÑO

ARTICULACIONES ENTRE DOS SISTEMAS CULTURALES DE INVENCION Y DE EXPRESION

Luis Antonio Jorge

Mariana Ozuna Castañeda

Alejandro Tapia Mendoza

Luis Antonio Rivera Díaz

Marina Grinover

Gabriel Pedrosa

Marcela de Niz



ARS OPTIKA

Primera edición en español, 2023
DR © Ars Optika Editores, S. A. de C. V.
Anáhuac 51-A-01, El Mirador, Coyoacán, 04950, CDMX
www.arsoptika.com.mx

Portada: Mariel Tapia Luna
Formación: Liliana Aguilar Sánchez
Cuidado de la edición: Dulce María Luna Torres

ISBN 978-607-XXXXX-X-X

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio, sin previa autorización de los editores.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
<i>Luis Antonio Rivera</i>	
1. Viajes a los sertones: la poesía en Guimarães Rosa y Juan Rulfo	12
<i>Luis Antonio Jorge</i>	
2. <i>Being touched as if from inside</i> : écfrasis y producción de presencia en Guimarães Rosa y Juan Rulfo. O de los poderes de la palabra para el diseño y la arquitectura	30
<i>Mariana Ozuna Castañeda</i>	
3. La astucia del diseño. Una lectura de la gráfica editorial a partir de la literatura de João Guimarães Rosa. Los casos de Cosac Naify, Ubu Editora, Bloco Gráfico Carambaia Editora y Ars Optika	52
<i>Alejandro Tapia Mendoza</i>	
4. El diseño de la transición en el Sertón	84
<i>Luis Antonio Rivera Díaz</i>	
5. El Sertón de Rosa y Rulfo: una trama para pensar la relación diseño-paisaje	112
<i>Marina M. Grinover</i>	
6. El fin que aún no termina por llegar. Liojorge, Juvencio Nava, la vida y la muerte, sertones, escrituras	134
<i>Gabriel Pedrosa</i>	
7. El llano grande hoy, imágenes de un recorrido de vida	148
<i>Marcela de Niz, Luis Antonio Rivera Díaz</i>	

PRÓLOGO

COMO TODO PRÓLOGO, ÉSTE argumentará a favor de la lectura de una obra, en este caso, de la compilación de siete textos que abordan la relación entre el diseño y la literatura, *articulaciones*, nos dice en una de sus partes el título decidido por nuestra editorial Ars Optika. Sin embargo, su particularidad radica en que la defensa a la propuesta de leer las páginas de este libro proviene de mi propia experiencia de buscar e identificar los vínculos entre el diseño y la literatura para luego relacionar éstos con sus implicaciones pedagógicas, ya que mi oficio es el estudio y el ejercicio de la didáctica en el campo de la educación superior de los diseños.

El interés personal por conectar la literatura con el diseño proviene de mi relación académica con el maestro Alejandro Tapia, quien desde hace más de 30 años ha trabajado en esta línea y, siendo precisos, mi iniciación en estas lides proviene de un viaje tan maravilloso como sorprendente al *Sertón* brasileño, en el año 2008, donde acompañé a Alejandro a realizar un documental sobre los niños contadores de historias del pueblo natal de João Guimarães Rosa, Cordisburgo, situado en el estado de Minas Gerais, en el corazón del Sertón. Desde ese momento tuve claro que la conexión entre la literatura y el diseño se puede establecer más allá de la que históricamente ambas han mantenido por ser los diseñadores los encargados de dar forma a los textos que permiten divulgar la literatura; en este viaje, con la tutoría de Alejandro, empecé a comprender que esta relación es mucho más profunda y tiene que ver, tanto con los medios de creación literaria y diseñística, como con los fines de ambas disciplinas.

Empecemos por lo más básico, un momento que podemos subrayar como crucial entre los escritores y los diseñadores proviene del cisma protestante en los albores del siglo XVI. Este instante de la historia es fascinante para nuestro tema: la biblia luterana, traducción del griego al alemán del propio Lutero, va a

marcar definitivamente el desarrollo cultural del pueblo germano y, más tarde, el de las naciones protestantes; el proceso es, aparentemente, simple: un autor, Lutero, hace una traducción y la escribe; luego se edita, se produce, se publica y se pone en circulación. Pero si uno lo mira con atención, podrá percibir la gran revolución que la escritura y el diseño producen en la cultura occidental: la aparición del autor o de los autores a través del diseño de los libros y, en el mismo giro, el nacimiento del lector solitario, que puede llevarse al autor a su casa o donde guste, porque si bien éste no está físicamente presente sí lo está en su vehículo, el libro. La novedad no está, pues, en el libro sino en la posibilidad de que la escritura, en éste contenida, circule entre grandes conglomerados de lectores y así como el texto sagrado de la Biblia se visibilizó a través de recursos como la composición de página, las tipografías y la propia construcción material de este trascendente libro (portadas, tipos de papel, de tintas, etcétera) también así se empezó a expandir la literatura clásica y humanista por todo el orbe occidental, incluyendo los territorios colonizados, haciendo que se hiciera patente la cultura hegemónica entre una nueva categoría social, la de los lectores. De esta manera, una primera idea que trasmina los textos de esta antología es que la unión de la literatura y el diseño se producen porque ambas prácticas dan presencia o hacen visibles formas de pensar la vida y de tomar una actitud ante ésta. Asimismo, ambas prácticas culturales se complementan: ¿qué sería de las grandes obras literarias sin la mediación que el diseño editorial produce entre los autores y sus lectores?

Regreso al principio de este prólogo. Dos escritores ocupan el escenario de esta antología: Rosa y Rulfo, Rulfo y Rosa. Y en este punto relato un extracto de los dos viajes que he realizado por el Sertón, en 2008 y 2016. Ya mencioné que tuve la fortuna de realizar un primer viaje en compañía del maestro Alejandro Tapia; previo a nuestra visita a Brasil, me encargó una tarea que para mí resultó harto compleja: leer *Gran Sertón: Veredas* obra magna del gran escritor sertanejo y, para tal efecto, Alejandro, por un lado, me dio un consejo y, por otra parte, me explicó la metáfora contenida en el título del libro. Sobre lo primero me dijo que no me desesperara, que tenía que seguir avanzando en la novela, y que al recorrer sus primeras cien páginas iba a empezar a disfrutar de ella: esto sucedió, después del esfuerzo que la lectura me provocaba, comencé a gozar de una narrativa ajena para mí, dada mi propia ignorancia acerca de esa región del Brasil y de la enorme cantidad de neologismos y regionalismos utilizados por Rosa. Acerca de lo segundo, Alejandro me dijo que una interpretación del título de la novela era que, en la vida, es decir, en la vida de cada uno de nosotros, hay momentos agrestes, difíciles, secos, como lo es el Sertón, pero también hay espacios para el goce y la felicidad, las Veredas. Pues bien, la metáfora la

experimenté en esa que era mi primera lectura de esta gran novela, viajé por párrafos de sertones y veredas.

Cumplida mi tarea, conocí el Sertón y experimenté algo maravilloso: grabar en video a los niños de Cordisburgo, que narraban con maestría los cuentos y extractos de la literatura de su paisano. Lo que para mí fue una experiencia lectora lejana, para estos niños, niñas y jóvenes, era algo cotidiano, me atrevo a decir, algo “costumbrista”. Pero oírlos, grabarlos (yo era el camarógrafo, por cierto muy deficiente) fue fascinante porque sus voces brasileñas-sertanejas (deliberadamente no digo portuguesas) me proporcionaron una experiencia literaria muy distinta a la de la lectura, pero en ambas acciones, la de leer y la de escuchar, viendo los cuerpos de los jóvenes narradores, comencé a comprender de otra manera aquella noción de plasticidad cuyo espectro se fue ampliando cada vez más, ya que observamos que ésta se manifiesta en la literatura, en las voces o en la corporeidad de los narradores de una forma análoga a como se hace presente en la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño editorial, etc. Tales manifestaciones se encuentran de alguna forma hermanadas en la medida en que modelan imágenes y les dan cuerpo, impregnando con ello nuestros sentidos en una sustancia u otra.

En este mismo viaje se agregó una experiencia igual de enriquecedora: conocer al arquitecto Luis Antonio Jorge, precisamente en otro lugar del Sertón, el Morro de la Garza; en ese entonces, Jorge diseñaba la casa de cultura de ese poblado, ahí, trabajando, definiendo un espacio donde los habitantes de ese lugar podrían acceder a la literatura de su autor, conducidos por profesoras expertas en literatura y actuación. En esta antología podremos disfrutar de su ensayo.

Sigo con mi recuento. Finalmente, regresamos a México, y Alejandro Tapia se dedicó a difundir la obra de Rosa a través del video que grabamos en Cordisburgo y en el Morro de la Garza, pero que antes fue editado y diseñado. Gracias a un acto de diseño, en este caso audiovisual, muchas personas pudimos disfrutar de la narrativa de este gran escritor brasileño pero, al mismo tiempo, gozar de la maestría de estas pequeñas y pequeños cuenta historias.

Iba a regresar al Sertón casi diez años después, en ese lapso me seguí empapando de la literatura Roseana leyendo un buen número de cuentos, de los que destaco algunos que me encantaron por su fuerza, por ejemplo, “Conversación de Bueyes” o “Los Hermanos Dagobé”, y qué decir de “Secuencia”, magnífico. Ahora regresaría a Cordisburgo con otros lentes y cumpliendo lo que recomendaba Riobaldo, personaje central del *Gran Sertón: Veredas*, “...al Sertón se va armado”. Y, en efecto, regresé en 2016 con mi amiga y colega, diseñadora y fotógrafa, Marcela de Niz, invitados por Luis Antonio y la arquitecta y profesora paulista, Marina Grinover. Y fui “armado”, no sólo leí a Rosa, sino también a Juan

Rulfo, dado que fui informado por Alejandro Tapia de la amistad del jalisciense con Guimarães Rosa; asimismo, también a sugerencia de él, leí *Las Palmeras Salvajes* y *Luz de Agosto*, de William Faulkner, y tuve la impactante experiencia de leer *Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas; ambos autores influyeron la literatura Roseana y, en especial, descubrí que Faulkner marcó, desde el sur de Estados Unidos, la novela latinoamericana. Rulfo, de Jalisco, Rosa, de Cordisburgo, en Minas Gerais, Arguedas de Andahuaylas, en Perú y Faulkner, de Mississippi, tienen algo en común que es importante señalar en este prólogo: conocieron a profundidad sus territorios, sus costumbres, sus lenguas, sus producciones materiales, sus historias, y esto fue determinante en la creación de sus narrativas; también fueron asiduos lectores de las distintas tradiciones literarias. Y este modelo lo siguió Luis Antonio Jorge, un arquitecto amante profundo de la obra de Rosa, en particular, y de la literatura universal, en general, y que el amable lector podrá conocer en este libro, donde se incluye su texto “Viajes por los Sertones: La Poesía en Guimarães Rosa y Juan Rulfo”. A él lo visitamos en su país en 2016, concretamente en el posgrado de arquitectura de la Universidad de Sao Paulo, donde es catedrático junto con su colega Marina Grinover, de quien incluimos en esta antología un escrito donde reflexiona sobre las tramas literarias de Rosa y Rulfo y la relación de dichos tramados con la noción de Paisaje. En el contexto de esa visita charlamos con sus estudiantes y, junto con ellos, emprendimos un nuevo viaje al Sertón; empezamos por Cordisburgo, donde visitamos un museo de sitio, en lo que era la casa de la niñez de Rosa, y que también es Casa de Cultura, ahí, nueve años antes, habíamos filmado a las niñas y niños contadores de historias; el Museo, recién inaugurado de una forma tan sencilla como efectiva, daba una introducción clara a la obra de Rosa y la fuerte relación de ésta con el territorio; luego, viajamos hacia el Morro de la Garza donde conocimos la Casa de Cultura del Sertón, ésa de la que fui testigo de su construcción casi una década antes y que, por ende, para mí visitarla ya concluida fue sumamente emotivo.

En esta parte de mi segundo viaje constaté, *in situ*, dos posibles articulaciones entre el diseño y la literatura, personificadas por el propio arquitecto Jorge. En primer lugar, para diseñar la Casa, Luis Antonio recorrió el territorio, entrevistó a los lugareños, destacando la entrevista que realizó, por su profundidad, al artesano Manuel Alexandre, quien le mostró a detalle cómo se construyen y funcionan los carros de bueyes, emblemáticos en esta parte del Sertón; también vió escenificar a los jóvenes actores del Morro de la Garza, el cuento de Rosa, “El aviso del Morro”, narración que el autor dedicó a ese lugar y que parece que la construyó, tomando como motivo, un recorrido de él mismo ascendiendo por dicho cerro.

Lo anterior dio a Jorge al menos dos criterios de diseño arquitectónico: la Casa tendría que respetar la arquitectura austera de Minas y las trabes del techo serían de la misma madera que se utilizan para construir los carros de bueyes; el segundo criterio fue que desde los diversos espacios de la Casa, sobre todo desde su recepción y sala de exposiciones, tendría que poder mirarse el Cerro, un triángulo equilátero a la mitad del Sertón y, de esta forma se hacía tangible la identidad cultural de los pobladores de este pequeño pueblito del Sertón; y, sin embargo, oculta a los lugareños y visitantes, había una sección en la Casa con arquitectura moderna y todos los recursos tecnológicos, la cual estaba destinada a los investigadores concurrentes. Conocer a profundidad la tradición y las necesidades presentes de una comunidad o de todo un pueblo es un punto donde los procesos creativos del diseño arquitectónico y de la literatura pueden articularse. La retórica utilizada por el arquitecto Jorge operó a manera de bisagra que unió lo pretérito con lo presente para poder abrir la puerta hacia el futuro y la innovación.

Luego, a inicios de 2019, viajamos al Llano Grande, Marcela de Niz y yo. Un artículo de ella e imágenes de ese viaje, aparecen en esta antología a manera de bitácora. Juntos visitamos pueblos que Rulfo había hecho visibles en sus cuentos de *El llano en llamas* y en su célebre *Pedro Páramo*. Es importante destacar la pasión de Marcela por la fotografía y que tanto ella como su familia son de Autlán, Jalisco, ciudad situada en la entrada del Llano. El amor por Rulfo y su territorio ha sido transmitido a Marcela por su familia, pero su visita en ese año fue motivada por lo enriquecedora que fue nuestra estancia y excursión por el Sertón, sólo que ahora era SU territorio. Ambas circunstancias, ser fotógrafa y ser de Autlán, provocaron un recorrido altamente emotivo. Hay que sumar a esto la pasión de Rulfo por la fotografía y la manera cómo él recorrió zonas rurales de México disparando su cámara. Platicando con Marcela, teorizamos y llegamos a un acuerdo temporal, en espera de ser discutido: que el lenguaje compacto, altamente sintético de Rulfo, que contrasta con lo prolífero de la obra de Rosa, se debe a la influencia del lenguaje fotográfico en su narrativa, sólo que, en su literatura, éste último tomó las fotos con su máquina de escribir. Regresando a nuestro viaje con Marcela, transitamos por pueblos de *El llano en llamas*: San Gabriel, Tuxcacuesco, El Petacal, Apulco, San Gabriel, Tonaya, Luvina, El Limón y El Grullo, constatando dos cosas: que todos ellos conforman el Comala rulfiano y que en su literatura no hay nada parecido al realismo mágico, sino puro realismo descarnado y actual. Lástima que no tuvimos ocasión de saludar a Juan Preciado. Una vez más nos quedaba clara la riqueza de recorrer el territorio, sea para mirarlo, sea para escribirlo, sea para ambas acciones.

Uno mira, huele, oye, toca, siente a través de la literatura y del diseño, porque ambas disciplinas se articulan también por otra de sus funciones, la de crear el efecto de la presencia, a través de la *écfrasis*. Mariana Ozuna propone a diseñadores y arquitectos aprender cómo Rosa y Rulfo logran producir la *presencia*, o sea, claridad, para que la idea se pueda ver. Y esto lo demuestra Gabriel Pedrosa en la comparación de dos cuentos, “Los hermanos Dagobé” de Rosa y “Diles que no me maten”, de Rulfo, par de narraciones que nos hacen ver una muerte que se resiste a llegar. El artículo de Pedrosa resalta dos recursos utilizados por los escritores cuando recorrieron sus territorios: el cuaderno de notas, bocetos y dibujos de Rosa y la cámara fotográfica de Rulfo, y con ello, nos deja ver que las imágenes se gestan en la integración de distintos recursos para la producción discursiva.

A partir del concepto de plasticidad, el texto de Alejandro Tapia nos deja ver que ésta noción articula la relación entre el diseño y la literatura. La demostración de tal aserto se presenta a partir de la relación que el autor establece entre los principios del diseño editorial con la poética roseana; ambas prácticas, la diseñística y la poética, producen manifestaciones plásticas de los contenidos y, enfatiza Tapia, esto sólo es posible si los creadores llevan a cabo investigaciones profundas que les permiten orientar la selección correcta de los elementos gráficos y lingüísticos. La astucia es, entonces, una cualidad de aquellos diseñadores y escritores que logran generar experiencias para los sentidos al poner de relieve la sustancia de las ideas o pensamientos; la astucia permite, sobre todo, visibilizar ideas sobre el mundo que el poder hegemónico oculta.

A lo largo de la lectura de este libro irán apareciendo, y a veces reiteradamente, conceptos como creación, territorio, viaje, plasticidad, paisaje y/o visibilización. A éstos se agrega la agudeza, forma de pensar que complementa a la astucia. Es agudo el creador que logra establecer relaciones o vínculos entre las cosas diversas y dispersas; pero en el mismo giro, la astucia le permite hacer visible dichas conexiones.

Conectadas y derivadas de los artículos que componen esta antología, tanto astucia como agudeza se vuelven competencias a desarrollar en los futuros diseñadores; y una posible tarea que le propongo a los lectores de esta antología es la de inferir implicaciones educativas para la educación superior de estas disciplinas, no sólo a partir de estos dos conceptos, sino de otros más que componen las argumentaciones del total de autores convocados en este libro. A manera de provocación, propongo la siguiente agenda educativa:

La formación literaria debe de ser parte fundamental en los planes y programas de estudios de las carreras de diseño, pero ésta debe evitar

el enfoque enciclopédico y más bien concentrarse en la explicación y deconstrucción de las obras literarias, diseccionando su configuración para así acercar a los estudiantes a los mecanismos que permitieron su realización. Se trata de revelar las características formales y poéticas de cada obra, las particularidades del agente que la escribió, sus propósitos, los tópicos a los cuales recurrió y la situación histórica que dio nacimiento al texto.

En la medida en que cada proyecto lo permita, los estudiantes deben ir al territorio de las comunidades para las cuales diseñarán (y por supuesto, las comunidades son muy diversas y no se reducen a las rurales) con un interés tal que les permita internarse en sus corrientes sanguíneas y nerviosas.

Deben estudiar las producciones de los grandes maestros del diseño, al igual que las de los literatos, buscando desvelar las características de la inteligencia contextual de esos diseñadores poniendo el énfasis en que la evaluación del llamado pensamiento de diseño requiere de la comprensión de la situación problemática que provocó su intervención.

Y, los diseñadores no deben descuidar el ejercicio continuo de los fundamentos de su oficio, trazando, dibujando, produciendo imágenes ya que, parafraseando a Rosa, no se escribe con el lápiz, sino con la goma.

Reiteramos entonces nuestra invitación a la lectura de los textos de esta obra, de la cual este prólogo ha sólo dado una mínima probada, a la manera de un aperitivo tequilero. Concluyo con una última reflexión: ahora que en el campo de los estudios de los diseños se insiste en la obligatoriedad de formar estudiantes aptos para el trabajo interdisciplinario, en *Literatura y diseño. Articulaciones entre dos sistemas culturales de invención y de expresión* de Luis Antonio Jorge, Mariana Ozuna Castañeda, Alejandro Tapia, Luis Antonio Rivera Díaz, Marina Grinover, Gabriel Pedrosa y Marcela de Niz, quedará en evidencia que la relación entre la literatura y el diseño es uno de esos vínculos interdisciplinarios necesarios para el enriquecimiento del trabajo proyectual y el desarrollo de diseñadores astutos y agudos.

LUIS ANTONIO RIVERA DÍAZ

1 VIAJES A LOS SERTONES: LA POESÍA EN GUIMARÃES ROSA Y JUAN RULFO*

LUIS ANTONIO JORGE**

* Traducción del original en portugués de Alejandro Tapia.

** Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo.

EL SERTÓN DE ROSA



Derramados por el aire, en un radio de una legua, fuego, chispas y restos, a través de desfiladeros, brechas y cavernas, como si, espléndidamente, tan vana y errante, sobre alas, la montaña entera ardiese.¹

EN JOÃO GUIMARÃES ROSA –Correspondencia con su traductor italiano, Rosa, al responder a una carta de Edoardo Bizarri, el 25 de noviembre de 1963, sobre el cuento “Cara-de-Bronce” (publicado en *Corpo de Baile*, 1956) presentó una curiosa gradación jerárquica de los temas y contenidos que considera haber retratado en el conjunto

1. Fotografía de Letícia Oliveira Berrocal en su Trabajo de Fin de Grado: “Nada e a nossa condição - Mo[vi]mentos em Guimarães Rosa”, orientado por Luis Antonio Jorge, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, en 2019. Frase del cuento “Nada e a nossa condição” del libro *Primeras Estórias*, de Guimarães Rosa.

2. João Guimarães Rosa,
*Correspondencia con
 su traductor italiano*,
 Cuaderno núm. 8 (São
 Paulo: Instituto Cultural
 Ítalo-Brasileño, 1972), 68.

3. En “Rondando os segredos
 de Guimarães Rosa”, publicado
 en *Corpo de Baile*, cuya
 1a. edición es de 1956, con
 prefacio de Paulo Rónai, y que,
 en su 3a edición, fue dividido
 por el propio escritor en
 tres volúmenes autónomos:
Manuelzão e Miguilim, *No
 Urubuquaquá, no Pinhém*
 (que contiene el relato “Cara-
 de-Bronze”) y *Noites do
 Sertão*. Nota: El autor cita
 la edición brasileña del libro,
 en portugués. Para fines de
 traducción nosotros citamos
 la edición en español de aquí
 en adelante: J. Guimarães
 Rosa, “Cara-de-Bronze”, en
Urubuquaquá (Barcelona:
 Seix Barral, 1982), 125-126.

de cuentos de ese libro: “a) ambientación y realidad de la selva: 1 punto; b) trama: 2 puntos; c) poesía: 3 puntos; d) valor metafísico-religioso: 4 puntos”.² De acuerdo con esta intrigante clasificación, Rosa estableció una ruta para sus viajes al Sertón que parte de lo concreto y material (la realidad sertaneja) para apuntar hacia la trascendencia metafísica, simbólica o religiosa, siempre que lo anterior estuviera guiado por una historia qué contar (la trama) y por una forma de llevarla a cabo (la poesía). Cada cuento del libro tiene su énfasis en estos puntos, y al cuento “Cara-de-Bronze” le correspondió, según su autor, acercarse a la POESÍA, algo que está enfatizado con mayúsculas en la citada carta.

“Cara-de-Bronze” es la historia de un deseo de retorno mediado a un lugar, o mejor dicho, es la historia de un deseo de dar claridad a las reminiscencias difuminadas por el tiempo. Tras una larga ausencia, el viejo y solitario patrón moribundo busca a un vaquero, entre los muchos que tiene contratados, para delegarle una misión: viajar para relatar lo que ya no podía encontrar por sí mismo. En específico, viajar para hablar de todo o de nada. La encomienda es vaga, todo ese mundo es motivo de atención. Buscar ver “lo que comúnmente no se puede ver”, o como escribe Rosa a su traductor italiano, citando como aval el prefacio de Paulo Rónai: buscar en la “multitud de observaciones aparentemente inconexas y frívolas de su mundo anterior, elementos que le permitan reconstruir para su propio uso la realidad íntima del pasado, una visión poética de su universo. El material recogido por el emisario es de una riqueza disparatada y barroca, se desborda del texto de la historia y su exceso se vierte en una serie de notas...”.³ El jefe envía al vaquero a su pueblo natal para que le cuente cualquier cosa que pueda ser recordada, revisada o recogida por la narración. Una promesa de encontrar o reencontrar su historia existencial, lo más profundo de sí mismo. La búsqueda del vaquero es la traducción, transformada en enredo, de la búsqueda del escritor Guimarães Rosa: ambos fueron a buscar POESÍA. Buscar cosas que contengan poesía, como los árboles nativos de la realidad sertaneja, con nombres como ana-suerte, juan-curto, angelito-macho, *guzabu*-negro, bela-corista, oití-borracho, carbón-blanco, palo-de-peine, mascarón, triste-flor, talón-de-nutria, jaca-randá-mimosim, tenedor-de-vaquero, y miles de otros enumerados en las notas y en el cuerpo del cuento “Cara-de-Bronze”. Regresa así, con el patrón, para ofrecer palabras que dieran cuenta del viaje

realizado para ser narrado. La búsqueda de un vaquero viajero por el sertón es análoga a la del oficio de poeta.⁴

En otros términos, la búsqueda de la POESÍA, emprendida por el escritor, es la propia experiencia en el mundo, transformada en un tipo de lenguaje poco común. Para los argumentos del poeta Pedro Xisto, “las ciencias especializadas coinciden en que el lenguaje primitivo es de naturaleza poética. Y estarían así de acuerdo con el filósofo (Heidegger) que, escuchando y repitiendo al poeta (Hölderlin), reconoce que la poesía –fundadora del ser y de la esencia de todas las cosas– nunca recibe al lenguaje como material de trabajo, previamente dado, sino más bien la poesía comienza haciendo posible el lenguaje”.⁵ La promesa de encontrar la poesía es la principal motivación del viaje por el Sertón; una metáfora, en este caso, del propio lenguaje. Viajar por el Sertón es viajar por el lenguaje.

La perspectiva abierta por la búsqueda de POESÍA es tan amplia como puede serlo un viaje por territorios ilimitados y sin un propósito o destino determinado. Más que seguir el camino, lo que se espera del viajero es la adhesión al espíritu del viaje, la atención a los detalles que se le escapan al imprudente, el que rechaza los llamamientos a los desvíos, a las innumerables sugerencias alternativas al fin determinado, las promesas de descubrimientos que retrasan el viaje y hacen perder la orientación. Los personajes itinerantes de Rosa, cuando se mueven por el Sertón, están simultáneamente superando espacios y buscándose a sí mismos. La noción de travesía es ambigua: el acto de cruzar, atravesar, superar las distancias, así como la inmersión, la autorreflexión, el cuestionamiento sobre el ser y estar en el mundo. El exterior y el interior entran en diálogo: lo que se ve y se siente durante el viaje sirve para interrogar la propia alma del viajero. El paisaje se metaforiza, pero no hasta el punto de ausentarse. Permanece alrededor, trascendente e imbuido por un haz de significados tambaleantes, errantes, inciertos, dudosos, sospechosos, paradójicos, misteriosos –la materia de la metafísica de Rosa. Esta ambigüedad se elabora en términos poéticos dentro del lenguaje. Mantener las dos travesías, por el espacio y por el alma, como dos rutas de un único viaje helicoidal, vigilando para que una no se distancie de la otra dentro de la construcción literaria, configura la poética que fabrica al Sertón en su grandeza de forma y de sentido. Recordemos que el Sertón “está en todas partes” y “está dentro de nosotros”.⁶

4. En la página 620 hay un desahogo lúdico oculto, una broma personal y particular del autor, sólo para su uso, pero que muestra a Usted, no puedo resistir: “¡Aí, Zé, ôpa!”, intraducible por supuesto: leído al revés = apô ÊZ ía: la Poesía..., Guimarães Rosa, *Correspondencia con el traductor italiano*, 70.

5. En el ensayo “En busca de la poesía”, en *Guimarães Rosa em Três Dimensões*, Pedro Xisto, Augusto de Campos, Haroldo de Campos (São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Conselho Estatal de Cultura/Comissão de Literatura, 1970), 8.

6. Frases dichas por el personaje narrador Riobaldo en *Grande Sertão: Veredas* (Guimarães Rosa, 1ª edición: Río de Janeiro, José Olympio, 1956).

En “Cara-de-Bronce” se ve:

*este mundo que desborda los confines, mar alrededor, afueras, se iban los Gerais, los Gerais del oh, aoh [...] Por lo andado del Chapadão, viendo al viajero, es un caballero pequeñito, pequeñito, doblado siempre sobre el arzón y la crin del caballo, el caballito alazán, sin nombre, sólo llamado Quebra-Coco. El caballero va manoseando miseria, escondidos sus ojos del adelante que no es más que una lejanía, y el cielo una polvareda azul y papagayos en vuelo. Los Gerais del trueno, los Gerais del viento.*⁷

7. Guimarães Rosa,
“Cara-de-Bronce”, 87.

El viaje se hace por capas: la infinitud del mundo del Sertón, ya sea en la desproporción de sus extensiones, o en la diversidad de sus formas vivas, se compenetra con las profundidades del alma humana en sus movimientos inquisitivos, reflexivos y comunicativos. De esta relación surge la POESÍA, junto con el “brote de las cosas” entre “todas las cualidades de reptiles de alma viviente, animales de los montes y el campo, bichitos de la tierra y del aire”,⁸ o entre “la damiana, la angélica-del-sertón, la doradita-del-campo. El juan-venancio, el sombrero-de-cuero, el buen-hombre. El buena-tarde. El cabello-de-ángel, el hamaca-racimos, el bilo-bilo. El alfiler de novia. El peine de moza. El brazo-de-pereza. El aprieta-juan. El san-gonzalito. El ata-brava. El grita-mundo. El gritería-del-campo... (127)...”.⁹ Se trata de visitar la variada riqueza del Sertón, más conocida hoy en día como la biodiversidad del bioma del cerrado brasileño.

8. Guimarães Rosa,
“Cara-de-Bronce”, 132.

9. Guimarães Rosa,
“Cara-de-Bronce”, 127.

Desde el objeto concreto, singular y bien localizado, hasta la elección del signo verbal para representarlo, las dificultades se agolpan dada la profusión o variedad de alternativas o posibilidades que demuestran la complejidad del lenguaje que se quiere elaborar, para conferir densidad poética y significativa al ámbito mental, imaginario o fabuloso que el lenguaje inaugura y la literatura transfigura. La biodiversidad de la naturaleza es el espejo en el que se mira el lenguaje.

En el cuento “Cara-de-Bronce” los personajes toman la palabra, dialogan entre ellos, como líneas de una obra de teatro. En el siguiente fragmento, las dificultades para comprender la necesidad de la poesía y aceptar la falta de una receta o de fórmulas preparadas para encontrarla están en las indagaciones de los vaqueros sobre

el viaje de Grivo, quien fue el elegido por el viejo maestro que esta postrado en la cama:

Iô Jesuino Filósio: *¿Y nadie sabe adónde fue Grivo? ¿No tienen idea?
[...]*

El vaquero Muçapira: *Iba por el desierto [...]*

El vaquero Cicica: *Pues, entonces dígame, ¿qué iba a hacer? Que salió de aquí, con la oscuridad, cuando nadie trabajaba, meses por volver más con punto de destino y sin decir palabra a nadie... ¿Qué tenía que hacer?*

El vaquero Tadeu: *Esas plenipotencias...*

El vaquero Doím: *Buen truco. Uno aquí, en el trabajo, y él paseando por el mundo...*

El vaquero Fidelis: *Tiene que haber una causa, no fue con malicia. Seguro que debe haber ido a buscar alguna cosa.*

El Vaquero Sãos: *A traer alguna cosa para Cara-de-Bronce.*

Vaquero Mainarte: *Claro. Yo sé que fue a buscar alguna cosa. Pero no sé qué cosa.*

Moimeichego:¹⁰ *¿Iría a campar en la soledad?*

El vaquero Sacramento: *Ha de ser alguna cosa que el Viejo necesitaba antes de morir. Sus días están llegando al fin.*

Moimechego: *¿Entonces Grivo habrá ido de peregrino?*¹¹

En el viaje se busca el lenguaje: es el destino. La travesía por el Sertón de Rosa es el acto supremo de la construcción del lenguaje: es a la vez búsqueda y encuentro, tanto absorción y selección de información, como elaboración o fijación de la POESÍA en el acto de la escritura. El cruce es un camino de ida y vuelta para el cuerpo

10. "Bueno, mi querido Bizarri, me he pasado de la raya por hoy. Cierro. Sólo decirte todavía que el nombre MOIMECHEGO es otra broma, es: *moi, me, ich, ego* (significa "yo", el autor...). Tonterías". G. Rosa en una carta al traductor E. Bizarri, enviada desde Río de Janeiro, el 25 de noviembre de 1963.

11. Guimarães Rosa, "Cara-de-Bronce", 96-98.

en el espacio, para el alma en el lenguaje. Desde el punto de vista del lector, la travesía es una elaboración del lugar del Sertón en la cultura brasileña. Para el escritor también lo es, pero, más allá de eso, es la superación de las fronteras del lenguaje para reflejar el lugar de lo humano en el mundo. ¿Es Brasil? Sí, pero, poética y filosóficamente universalizado. Es el retrato del Sertón como realidad sociocultural y geográfica, pero también simbólica, metafísica y religiosa. Del Sertón material al Sertón metafísico está pavimentado el camino que une lo local a lo universal.

El diálogo de los vaqueros sobre los propósitos del viaje, las motivaciones del patrón y la tarea del viajero, remiten a la fórmula platónica (y socrática) de sopesar los términos del debate y del acercamiento gradual al mundo de las ideas que se revela por el lenguaje. Así, los diálogos a lo largo del cuento ofrecen paralelismos con los propios sentidos del lenguaje, asumiendo rasgos metalingüísticos. Los vaqueros, entretenidos en definir el sentido del viaje encargado por el viejo maestro, tejen consideraciones acerca de una búsqueda sin objeto, de una indagación sin enfoque anticipado, algo que es definido completamente por el azar para acercarse a los difíciles caminos de la POESÍA:

***El vaquero Mainarte:** Quería una idea como el viento. Por asombro, como el viento... Una virtudita chiquitita que traspasa el pensamiento de uno, atraviesa la idea, como alma de fantasma atraviesa las paredes.*

***El vaquero Noró:** que recuerda las formas del rocío... Y lindos desórdenes que dan alegría sin razón y tristezas sin necesidad.*

***El vaquero Abel:** No entender, no entender, hasta volverse niño.*

***El vaquero José Uéua:** Echando al aire un montón de palabras como monedas.*

***El vaquero Noró:** Conversación en la oscuridad, rodeándose lo que no se sabe.*

***El vaquero Mainarte:** Era sólo una claridad diversa diferente...*

***El vaquero Cicica:** Y eso influía. Como que él quería dejarnos en un enloquecimiento alegre...*

***El vaquero Parão:** Todo en el quilombo de hacer como que...*

El vaquero Pedro Franciano: Yo pienso que él quería saber la totalidad y la menudencia.

El vaquero Tadeu: No, gente, que no era la totalidad y la menudencia...

El vaquero Pedro Franciano: ¿Entonces?

El vaquero Tadeu: ...¡Lo que quería era encontrar él el qué de las cosas!¹²

12. Guimarães Rosa,
"Cara-de-Bronce", 117-118.

La poesía es un descubrimiento aventurero, tras un arduo trabajo de inventario, incansable, atento a todo. Vigilante de no tomar el camino fácil, como advirtió Rosa a su traductor alemán, Curt Meyer-Clason, en una carta enviada desde Río de Janeiro, el 24 de marzo de 1966:

... Hay que tener siempre en cuenta dos cosas: todo entra en la poesía, hay que prohibir la entrada a los lugares comunes, estamos descubriendo nuevos territorios del sentimiento, del pensamiento y de la expresividad; las palabras valen "solas". Cada una por sí misma, con su propia carga, independiente, y en las combinaciones de ellas se permiten todas las variantes y variedades.¹³

13. João Guimarães Rosa,
Correspondencia con el
traductor alemán Curt Meyer-
Clason (1958-1967) (Río
de Janeiro: Nova Fronteira
/Academia Brasileira de
Letras; Belo Horizonte:
Ed. da UFMG, 2003), 314.

En una carta más antigua a Meyer-Clason, del 17 de junio de 1963, Rosa critica la traducción al inglés de *Grande Sertão: Veredas* (*The Devil to Pay in the Backlands*), para demostrar las distancias insalvables entre la poesía y el lugar común. Rosa nos advierte que en la edición americana

se lee "My memories are what I have" ("mis recuerdos son lo que tengo"). Ahora bien, lo que dice en el original es: "Lo que recuerdo, lo tengo". Y la afirmación es completamente diferente... Riobaldo quiere decir que la memoria es para él una posesión de lo vivido, le da propiedad sobre las experiencias pasadas, sobre las cosas vividas. Todo un camino metafísico puede tener su punto de partida en esta concepción. Y lo que los traductores entendieron, de manera trivial, fue que

14. Guimarães Rosa,
Correspondencia con el
traductor alemán Curt
Meyer-Clason, 114.

Riobado, empobrecido en espíritu por la vida, ya sólo poseía sus recuerdos. Un cliché de los viejos Todo lo contrario. ¿Ha visto? Tanto es así que, siguiéndola inmediatamente, la pequeña frase que completa la anterior es, en el original: “Vengo viniendo, de viejas alegrías”. Y ellos pusieron: “I am beggining to recall bygone days” (“Estoy empezando a recordar días pasados”). Ahí se perdió toda la dinámica y la riqueza radiante del refrán. Qué pena. Todo se convirtió en agua rala, en papilla.¹⁴

La oposición extrema entre el lugar común y la poesía expuesta por Rosa demuestra, además de una refinada educación y conciencia estética, la comprensión de que las palabras amplían la percepción de la realidad, al tiempo que profundizan y desencadenan la dinámica de los significados. Todo el impacto de la obra literaria de Rosa en sus lectores se debe en gran medida a la percepción de un mundo que las palabras no definen, sino que tantean, bordean, iluminan, acercan, pero no agotan. Lo insondable, lo indecible, lo dudoso, forman parte de un proyecto, deliberadamente no resolutivo, no finalista, no seguro. La belleza de la POESÍA reside en la apertura que inaugura el lenguaje. El “agua rala”, la “papilla” del lugar común es la muerte del lenguaje o el final del viaje.

En otra carta a Meyer-Clason, el 9 de febrero de 1965, Rosa se reafirma en sus posiciones defendiendo la presencia de pasajes oscuros en *Corpo de Baile*:

15. Guimarães Rosa,
Correspondencia con el
traductor alemán Curt
Meyer-Clason, 238.

en general, la iluminación excesiva, cuando se da en el nivel de lo superficial, sólo da la vulgaridad como resultado. Todos mis libros son simples intentos de rodear y ahondar un poco en el misterio cósmico, esa cosa conmovedora, imposible, inquietante, rebelde a toda lógica, que se llama “realidad”, que es la propia gente, el mundo, la vida. Mejor lo oscuro que lo obvio, que lo endeble. Toda lógica contiene una dosis inevitable de mistificación. Toda mistificación contiene una buena dosis de verdad inevitable. También necesitamos lo oscuro. En general, casi todas mis frases tienen que ser meditadas. Casi todas, incluso las aparentemente cortas, simplistas y triviales, llevan en sí mismas algo de meditación o de aventura.¹⁵

Así, la POESÍA es una invitación a la reflexión y a la toma de conciencia de algo inconcluso, siempre en movimiento hacia lo abierto, para reconocer la validez de sus expresiones en sus propios términos, independientemente de servir a propósitos previos.

Cabe aún destacar, en la citada carta del 17 de junio de 1963, el tema de la memoria como posesión sobre las cosas vividas. Riobaldo también decía que olvidar es casi igual a perder dinero. La trama de “Cara-de-Bronce” se desarrolla en torno al deseo de recuperar la propiedad de las cosas vividas que las palabras de Grivo le devolverán. La misión del personaje es exactamente la misma que la del escritor. Guimarães Rosa le dice a su amigo Pedro Bloch: “Tú conoces mis cuadernos. Cuando salgo a montar a caballo, en mi Minas Gerais, tomo notas. El cuaderno se impregna de sangre de buey, de sudor de caballo, de hojas magulladas. Quiero descubrir lo que caracteriza el vuelo de cada pájaro, en cada momento. No escribo difícil. Conozco los nombres de las cosas”.¹⁶

Estos cuadernos –verdaderas reliquias de la colección João Guimarães Rosa del Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo (IEB-USP)¹⁷– demuestran lo laborioso, meticuloso y organizado que era el método de trabajo del escritor que, en este oficio inventarial y etnográfico, se retrata a sí mismo en varios relatos donde aparecen personajes viajeros, a veces como un científico que investiga la naturaleza del Sertón (el Sr. Olquiste, en “O Recado do Morro”, por ejemplo), a veces como campesinos, vaqueros o jagunzos, como Riobaldo o Grivo que, al final de su saga, en conversación con sus compañeros sobre la reacción del viejo patrón, Cara-de-Bronce, al conocer su informe, dice:

GRIVO (de repente empieza a hablar de prisa, conmovido):
Él, el Viejo, me preguntó: - “¿viste y aprendiste cómo es todo por allá?” —preguntó con mucha cordura. Y yo le dije: —“Señor, vi.” Ahí, él quiso: - “¿Cómo es el velo de moza que una novia recibe cuando se casa?” Y yo le dije: “Es un velo grande, blanco, con bordados en laberinto...” (Pausa.)

José Proeza (saliendo de la oscuridad): ¡Arre, entonces! ¿Hay que buscar palabras canciones?

Adino: ¡Ay, tío, opa!

16. Declaración a Pedro Bloch, en Paulo Rónai, “João Guimarães Rosa, uma unanimidade (Depoimentos de amigos)”, en João Guimarães Rosa. *Rosiana - una colección de máximas y dichos de João Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Salamandra/MPM Propaganda, 1983), 91-92.

17. El más ilustre de los cuadernos, titulado “A Boiada”, es el registro de un viaje al Sertón que el escritor realizó en mayo de 1952, acompañando la conducción de un rebaño de ganado. Este cuaderno contiene elaboraciones textuales que tomarán forma definitiva en los libros *O Corpo de Baile* y *Grande Sertão: Veredas*.

GRIVO: Yo fui...

Mainarte: Echó la red que no tiene hilos.

GRIVO: No sé. Yo quiero un viaje de ese viaje...

Cicica: ¡Hablen, la pucha!

GRIVO: ... Él, el Viejo, dijo, encendido: - “Yo quería alguien que me diese la bendición...” - dijo. Ahí, mi corazón se hinchó.

Tadeu: Entonces, ¿qué fue lo que hizo entonces?

GRIVO: Lloró lágrimas.¹⁸

El anciano tomó posesión de su memoria. La búsqueda se consumó: la POESÍA es un viaje. “Quiero un viaje de este viaje...”. En la trivialidad de las palabras, Grivo quería el lenguaje del lenguaje, el lugar de nacimiento de la conciencia del lugar de la POESÍA en el universo del lenguaje. Este es el lugar del PROYECTO o del DISEÑO.

EL SERTÓN DE RULFO



19. Frase del cuento “Talpa”, del libro de Juan Rulfo, *El Llano en llamas* (Ciudad de México: Editorial RM, 2005). Fotografía de Luis Antonio Jorge, recorriendo el Sertón de Jalisco en 2014.

*Aunque sabía que Talpa estaba lejos y que tendríamos que caminar mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches de marzo, así y todo quería ir.*¹⁹

El tránsito de Juan Rulfo por las artes de la literatura y la fotografía invita a sus admiradores a establecer diálogos entre ambos lenguajes, a emprender una especie de viaje o travesía intersemiótica, donde las operaciones de recorte, focalización y registro serían percibidas simétricamente en las escrituras verbales y visuales. Las palabras y las imágenes tratan de expresar las dimensiones trágicas y simbólicas de la realidad natural y social del Sertón de Jalisco, México. Los paisajes colapsados de un tiempo que está suspendido del flujo de la historia buscan un México esencial y profundo, rico en costumbres y tradiciones, pero retratado con un mínimo de elementos o personajes primordiales.

La fotografía en blanco y negro, al resaltar las formas, los volúmenes de la arquitectura y los matices de luz y sombra del paisaje, parece sintetizar la infinitud del mundo, reduciéndolo a lo que es más representativo. Con composiciones exquisitas, la fotografía de Rulfo revela las profundidades de la vida mexicana, con sus dolorosas resonancias. A menudo y de forma paradójica, Rulfo apunta a la exuberancia cultural de México, que está presente en la diversidad de la arquitectura prehispánica y colonial, en situaciones dramáticas o extremas (en ruinas, abandonadas o vacías, con marcas de destrucción o violencia), que contrastan con el entorno natural, para provocar el extrañamiento o la percepción de conflictos permanentes. Rulfo está atento al detalle cuando aborda la materia, las texturas, las asperezas y las rugosidades de un mundo construido, pero en proceso de destrucción. Iluminación y desvanecimiento simultáneos, mezclando la vivacidad de la imagen con la melancolía evocadora, simbólica o religiosa.

Los rasgos de la gente y sus costumbres registrados por el fotógrafo Juan Rulfo trascienden lo que podría llamarse retratos de la cultura popular mexicana con sus tradiciones típicas. Su mirada no es ni etnográfica ni de inventario. Sus personajes son supervivientes silenciosos, observadores o testigos de la dureza de la vida en lugares pequeños, lejanos y olvidados. Son dignos guardianes de lo que puede llamarse un México profundo o esencial. Sus cuerpos se esfuerzan en la batalla diaria por la supervivencia en condiciones a menudo adversas. Cuando se acuestan, exhaustos, parecen esperar algo que no sucederá tan pronto en esos paisajes áridos y disfóricos.

El escritor Juan Rulfo quiere sumergirse en las profundidades del alma de sus personajes fotografiados, como si las palabras fueran el medio para extraer el dolor o la angustia que guarda cada silencio. En la búsqueda de palabras que buscan dar cuenta de las condiciones de vida en el Sertón mexicano –un microcosmos de los dilemas existenciales de la sociedad mexicana–, Rulfo también trabaja con extrema economía, atento a los detalles, para adecuar las palabras a la imagen perseguida, con una estética de énfasis contenidos y concentrados que es análoga a la de sus composiciones fotográficas. El lector, al atravesar *El*

llano en llamas, descubrirá la potencia del lugar del Sertón en la cultura mexicana, pero también, como en Rosa, trascenderá lo regional y alcanzará lo universal.

El cuento “Talpa”, del libro *El llano en llamas*, narra el viaje de dos hombres, hermanos, y una mujer, Natalia, esposa de Tanilo, uno de los hermanos, y amante del otro, quien es el narrador de la historia. Tanilo, enfermo, con el cuerpo cubierto de llagas, recurre a la ruta de peregrinación a la *Virgen de Talpa* como último recurso para su salvación. Los amantes, conociendo las dificultades que conlleva realizar tal hazaña, sobre todo en aquellas condiciones de salud en las que se encontraba Tanilo, le animan a hacerlo, proponiéndole acompañarle con la certeza de una muerte inminente, que sería liberadora del amor secreto que les hacía cómplices de aquel intento criminal disfrazado de misericordia.

Rebecca Solnit define la peregrinación como “uno de los modos fundamentales de caminar, es caminar en busca de algo intangible [...] Los peregrinos [...] a menudo intentan hacer el viaje más difícil, lo que recuerda el origen de la palabra inglesa *travel*, viaje, que viene del francés *travail*, que significa trabajo, sufrimiento y los dolores del parto. Desde la Edad Media hay peregrinos que viajan descalzos o con piedras en los zapatos, ayunando o vistiendo prendas de penitencia especiales”.²⁰

Los peregrinos no vagan sin rumbo. El esfuerzo realizado en la peregrinación, movido por la fe, actúa como agente catártico, expiatorio de culpas, preparador de la redención que tendrá lugar al final del viaje. Los tres personajes del cuento, al principio solitarios, no tardan en encontrarse con “gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en ese largo camino parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran atados con hebras de polvo. Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; [...] Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra”.²¹

Los peregrinos intentan superar las distancias, superar las asperezas de la naturaleza y el espacio que les separa del destino correcto. Una naturaleza áspera que contrasta con la que envuelve al vaquero Grivo en su viaje. Nada les disuade del intento, del deseo de llegar al final, de acabar con la larga espera que caracteriza el

20. En Rebecca Solnit, *A história do caminhar* (São Paulo: Martins Fontes, 2016), 85-86.

21. Juan Rulfo, “Talpa”, en *El llano en llamas*, 54.

sacrificio, el inmenso esfuerzo físico bajo el sol en el camino hacia la Virgen de Talpa. “Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos”.²²

22. Juan Rulfo, “Talpa”, 55.

El narrador de *Talpa* cuenta la historia del arrepentimiento que crece a cada paso del viaje que les lleva hacia la muerte de su hermano Tanilo. Todo el doloroso y creciente sufrimiento de Tanilo alimenta el sentimiento de culpa de los compañeros, amantes, ya distanciados por el amargo sabor del remordimiento. El propio Tanilo ya se arrepentía de su empresa, consciente de su situación y agotado en sus fuerzas. Demasiado tiempo consumido en un largo viaje, suficiente para que los cuerpos perezcan y las almas se transformen.

Pero la dura travesía del cuerpo por el espacio alimenta la fe en la recompensa prevista. La peregrinación implica al cuerpo y al alma en un movimiento trascendental de creciente fervor y vértigo. El paisaje parece contemplar el acto heroico de la fe y la fuerza física, inclemente e impasible como el fin de los desfavorecidos y oprimidos. La naturaleza es un obstáculo que hay que superar, que se interpone entre el peregrino y la Santa Virgen.

El paisaje dramático creado por la poesía de Rulfo acoge los distintos ritmos del paso del tiempo en la peregrinación, el efecto de las luces, el sonido de las oraciones, los gestos de los cuerpos, las voces de la naturaleza: “Por las noches, aquel mundo desbocado se calmaba. Desperdigadas por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un solo mugido”.²³

23. Juan Rulfo, “Talpa”, 56.

Al final del viaje, Tanilo, entorpecido por el dolor y por la fe en la *Virgen de Talpa*, último refugio para el consuelo espiritual, cumple con el destino común de los que sufren en el Sertón de Rulfo: muere, en frente a “la Virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el cansancio y

24. Juan Rulfo, "Talpa", 58.

las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante".²⁴

25. Juan Rulfo, "Talpa", 59.

El paisaje, indiferente, como la expresión de bondad de la Virgen, sigue su curso normal, pero las almas de los compañeros de Tanilo estaban trastornadas: "... Afuera se oía el ruido de las danzas; los tambores y la chirimía; el repique de las campanas. Y entonces fue cuando me dio a mí tristeza. Ver tantas cosas vivas; ver a la Virgen allí, mero enfrente de nosotros dándonos su sonrisa, y ver por el otro lado a Tanilo, como si fuera un estorbo. Me dio tristeza. Pero nosotros lo llevamos allí para que se muriera, eso es lo que no se me olvida".²⁵

La vida del pueblo se consume en ese *Llano en llamas*. La fe es una forma de apaciguamiento del alma: ofrece resignación y aceptación de la muerte. Lo trascendente es un ingrediente de los paisajes de Rulfo, como el diablo en medio de la calle, del remolino, en los paisajes rosianos. Pero la poesía en Rulfo no apacigua. Por el contrario, incomoda, brota seca como una patada, ruda como la miseria, violenta como la muerte arrastrada de Tanilo, con su cuerpo

26. Juan Rulfo, "Talpa", 59.

*lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules que zumbaban como si fuera un gran ronquido que saliera de la boca de él; de aquella boca que no pudo cerrarse a pesar de los esfuerzos de Natalia y míos, y que parecía querer respirar todavía sin encontrar resuello. De aquel Tanilo a quien ya nada le dolía, pero que estaba como adolorido, con las manos y los pies engarruñados y los ojos muy abiertos como mirando su propia muerte. Y por aquí y por allá todas sus llagas goteando un agua amarilla, llena de aquel olor que se derramaba por todos lados y se sentía en la boca, como si se estuviera saboreando una miel espesa y amarga que se derretía en la sangre de uno a cada bocanada de aire.*²⁶

La imagen del muerto es multisensorial y de una nitidez absoluta que incluso la fotografía sería incapaz de captar. La descripción gotea, lenta, viscosa, ocupando todos los espacios, activando todos nuestros sentidos.

*

Los viajes por los Sertones en “Cara-de-Bronze” y “Talpa” tienen propósitos opuestos en cuanto a la trama y similares en el campo poético. En Rosa, el viaje a un destino poco definido, a un lugar del pasado, tiene objetivos intangibles, nebulosos, inciertos. En Rulfo, el viaje hacia el destino precisamente definido tiene objetivos concretos –en plural, porque se contraponen entre los tres personajes dentro de la intriga o dilema. Ambos viajes son, por acumulación creciente de tensiones, tratados como un medio para problematizar las formas en que se logran los significados del mundo. Estos retratos literarios de los sertones se enfrentan al reto insuperable del infinito o, en otros términos, a la inagotabilidad de la Poesía, a la incompletud del mundo del lenguaje, a lo real percibido como innominado, a lo indecible.

Los retratos de los sertones de Rosa y Rulfo son tramas tejidas con esas lenguas en las que se despliegan los Brasiles y los Méxicos, y con las que se revelan los enigmas que rodean la textura poética en el afán de decir más, o de ser un “signo de su ser”. Al inaugurar, con sus agudas miradas, obras que son consideradas como verdaderos “ensayos de formación”, nos invitan a reconocer el papel estratégico de la POESÍA (y del arte) en el acercamiento a la realidad de los lugares. Demuestran la legitimidad de este camino por la calidad de los retratos realizados y de las indagaciones que son desentrañadas en esos viajes. Tales cualidades fomentan permanentemente la actualización de las lecturas: viajes sobre cómo descubrir cosas por descubrir.

Buscar correspondencias entre dos de los autores más brillantes de la literatura obedece a un deseo de acercarse a culturas que aún tienen mucho que ofrecer, mutuamente, en el campo de la sensibilidad artística que instruye y desencadena procesos crítico-creativos, en este caso en ambientes a los que es sensible la práctica del PROYECTO o del DISEÑO.

La POESÍA, como el PROYECTO, es un metamétodo de descubrimiento, una búsqueda de los propósitos de la vida de los lugares, de los sentidos profundos del viaje, de la travesía o del lenguaje que, al realizarse, dibuja su propio espacio: el mundo inventado, deseado, el Sertón. Con Rosa y Rulfo aprendemos que la fabulación inventiva es una interpretación profunda de la realidad de los lugares. El PROYECTO es un viaje al Sertón.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

BOLLE, Willi. 2004. *Grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.



Fotografía del autor, en un viaje por el interior de Jalisco, en 2014.

- COSTA, Ana Luiza Martins. 2006. Via e viagens: la realización de 'Corpo de Baile' y 'Grande Sertão: veredas'. En *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- FORTUNA, Felipe. 2002. Guimarães Rosa, viajante. En *O Itamaraty na Cultura Brasileira*. 1a Edición. org. Alberto da Costa e Silva. Brasília: Instituto Rio Branco/Livraria Francisco Alves Editora.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. 2006. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. En *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- HEIDEGGER, Martin. 1944. Holderlin y la Esencia de la Poesía. *Universidad Católica Bolivariana*, vol. XI, núm. 38 (octubre-diciembre): 13-25.
- JIMÉNEZ, Víctor y Cepeda, Jorge. 2018. *Juan Rulfo y su obra. Una Guía Crítica*. Barcelona: Editorial RM.
- LORENZ, Günter. 1994. "Diálogo con Guimarães Rosa". Congreso de Escritores Latinoamericanos, Génova, enero de 1965. En *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*, vol. I. Río de Janeiro: Nova Aguilar.
- NUNES, Benedito. 1969. *O dorso do tigre*. 1a edición. São Paulo: Perspectiva.

- _____. 2006. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. En *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- ROSA, João Guimarães. 2001. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 9ª edición. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2011. *A boiada*. Ilustrações de Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RULFO, Juan. 2010. *100 fotografías de Juan Rulfo*. São Paulo: Cosac Naify.
- UTÉZA, Francis. 1994. *JGR: Metafísica del Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP.

2

*BEING TOUCHED AS IF
FROM INSIDE: ÉCFRASIS
Y PRODUCCIÓN DE
PRESENCIA EN
GUIMARÃES ROSA
Y JUAN RULFO.
O DE LOS PODERES
DE LA PALABRA PARA
EL DISEÑO Y LA
ARQUITECTURA*

MARIANA OZUNA CASTAÑEDA*

* Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

*Todo lo que dices pasa por tu boca.
Dices ‘un carro’.
Luego un carro pasa por tu boca.
Eubúlides¹*

ME PROPONGO EN ESTAS páginas abordar sobre la vinculación entre literatura y diseño con miras a hacer apuntamientos sobre una contribución de la retórica clásica para pensar por qué la literatura ha de sumarse decididamente al *trivium* y *cuadrivium*, o currícula, en el proceso de enseñanza del diseño y la arquitectura. El marco de referencia teórico metodológico de estas reflexiones considera al diseño como *techné* retórica: inherentemente situada y pragmática, como asevera Alejandro Tapia (“La astucia del diseño...”).** Las puertas de acceso a dicha vinculación productiva serán los textos de Guimarães Rosa y Juan Rulfo; primeramente abordaré dos conceptos clave: la *écfrasis* de la tradición retórica clásica, y la noción contemporánea de *efecto de presencia*. En un segundo momento, se propone que dichos efectos de presencia de la textualidad son susceptibles de restituir experiencias tangibles aunque evanescentes. Dichas experiencias se colocan fuera o lejos de la interpretación de los textos, que es la forma hegemónica de análisis de la literatura; se tratará de privilegiar principalmente aquello que atraviesa los cuerpos de los lectores/receptores/usuarios en su amplio sentido. Con

1. En Carlos Martín Collantes, “La lógica estoica y megárica”, en *Seminario Orotava de Historia de la ciencia. Ciencia y cultura en la Grecia antigua, clásica y helenística*, año VII (Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, sep. 2000), 266.

**Se refiere a otro de los capítulos de este mismo libro.

ello, más que responder a las preguntas hermenéuticas tradicionales de “¿qué significado(s) hay/subyacen?”, “¿qué mensaje comunica/esconde/entrega el texto?”, “¿de qué trata el texto?”, se propone que la lectura de textos literarios resulta idónea en la educación de quienes producen objetualidades, pues podrán aprovechar la comprensión, evocación y producción de atmósferas, espacios y sensaciones debido, tanto a los efectos de presencia como a los de significado que genera la literatura.

El diseño y la arquitectura se ocupan de resolver situaciones poniendo en el mundo objetos que antes no existían; la materialidad, lo tangible, son la condición comunicativa del diseño; mientras que la literatura se compone de expresiones lingüísticas (impresas en el caso de Rosa y Rulfo), cuya relación con el mundo ha sido principalmente explorada a partir de la interpretación de sus significados y sentidos en función de los sesgos sociológicos, o la indagación de los símbolos, tanto en *Pedro Páramo* como en *Gran Sertón Veredas*; ¿acaso no es la presencia del diablo una invitación a considerar el concepto de existencia y trascendencia en la novela de Rosa?, ¿será Pedro Páramo la representación del cacique o del patriarcado o del sistema político mexicano? En estos casos las palabras “representación”, “símbolo”, “significado” testimonian la marca de afanes interpretativos. En estas páginas me propongo seguir de cerca la propuesta de Hans Ulrich Gumbrecht, quien explora lo que de presencia se produce en los objetos estéticos como la literatura; siguiendo a este autor, hay pues algo tangible, material, que es generado por las obras de Rosa y Rulfo, y muchos más, por supuesto.

I. HACER PRESENTE LO AUSENTE

Es una gran virtud expresar nuestro tema con claridad y de tal manera que parezca que se ve realmente. Un discurso no cumple adecuadamente su objeto ni alcanza el dominio total que debe tener si no va más allá de los oídos, y si el juez siente que sólo se le cuenta la historia de los asuntos que ha de decidir, sin que éstos sean sacados a la luz. y sean mostrados al ojo de su mente.

Pero dado que la enargeia se entiende en más de un sentido, no intentaré subdividirla en todas sus diminutas variedades [...].²

2. Quintiliano, *The Orator's Education*, edited and translated by Donald A. Russell, 5 vols. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001), [8.3], 62-63. El énfasis es mío.

Esta cita proviene del libro octavo de *Institución oratoria* de Quintiliano,³ donde enfatiza acerca del efecto que un discurso debe producir: desplegar y mostrar ante “el ojo mental” del juez, aquello sobre lo que el juez ha de decidir. Esta potencia de despliegue es la “*enargeia*” (*vividness*), y constituye una cualidad de la *écfrasis* para convertir al escucha en espectador. Los oradores recurrían en los asuntos judiciales a esta capacidad del discurso, pues transformaba a la audiencia, al juez y a los jurados en testigos de los eventos narrados: “la *enargeia* intenta hacer llegar lo inalcanzable hacia un juez que ha presenciado el crimen”,⁴ así, la *enargeia* proveniente de la *écfrasis* produce también, lógicamente, los sentimientos y emociones adecuados para los eventos, por lo tanto, posee un efecto psicológico en los receptores por medio de la técnica de “inmersión” en los sucesos y en lo explicado: presenciar el crimen, recorrer un edificio, observar detenidamente una batalla. El uso de la *écfrasis* en el discurso judicial, asegura Webb, apunta también la relación inmediata con otras facultades requeridas en el discurso: la memoria y la imaginación.⁵

Ahora bien, en la teoría literaria contemporánea la *écfrasis* ha sufrido una reducción significativa (como sucedió con la teoría retórica en general), y se la define como la descripción de una obra de arte, especialmente plástica.⁶ Preferiré en estas páginas echar mano del concepto más amplio, como queda descrito en Quintiliano, y como lo establece Ruth Webb: *écfrasis*, entendida como una fuerza que actúa sobre el escucha.⁷ Así, los objetos de la *écfrasis* pueden ser de diversa naturaleza, y de hecho se consigna en los llamados *progymnasmata* como ejercicios escolares para adquirir las habilidades técnicas de la disciplina retórica, esenciales para poseer y desarrollar una conciencia literaria. Los temas de la *écfrasis*, según estos antiguos manuales, pueden ser: batallas, cocodrilos, ciudades, edificios, personas, festivales, etc.⁸ Y como lo examina Courtney Roby, desde otra perspectiva, la *écfrasis*, en tanto dispositivo retórico, ha servido también a la difusión de la ciencia.⁹

3. Libro dedicado a la *Elocutio*, Donald A. Russell en su traducción señala que Quintiliano seguía la propuesta de las cuatro virtudes aristotélicas para la Retórica que fueron desarrolladas por Teofrasto: a) corrección, b) lucidez y claridad, c) ornamento y d) propiedad o decoro.

4. Quintiliano, *The Orator's Education*, 105.

5. Véase Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (New York: Routledge, 2009).

6. Véase Irene Artigas, citando a Leo Spitzer: “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica; ‘descripción’ aquí significa, según las palabras de Théophile Gautier, ‘*une transposition d’art*’, la reproducción en el medio de las palabras, de *objets d’art*, percibidos sensualmente”, en Irene Artigas Alabarelli, *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis* [Kindle] (México: Bonilla Artigas Editores/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras: Iberoamericana Vervuert, 2013), pos. 103-118.

7. Ruth Webb, *Ekphrasis...*, 20.

8. Ruth Webb, *Ekphrasis...*, 61.

9. Véase Courtney Roby, *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature. The Written Machine Between Alexandria and Rome* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2016).

10. Ruth Webb, *Ekphrasis...*, 74.

A decir de Ruth Webb, más que descripción, écfrasis vendría a significar “explicación”, pues la preposición “ec” indicaría “decir por completo”, proporcionar todos los detalles.¹⁰ Como hemos leído en Quintiliano mismo, los rétores proponían normas para configurar la écfrasis, y que ésta resultara en el efecto de *enargeia*: a) cuando una escena completa es “pintada en palabras” (*painted in words*); b) cuando lo que se desea pintar está hecho de detalles, o bien, c) exaltando un elemento por encima de los otros. Quintiliano ejemplifica estas tres formas de écfrasis como sigue:

a) Una pelea en el canto V de la *Eneida*:

*Al instante se empinan los dos sobre las puntas de sus pies y alzan a la altura del aire impávidos sus brazos. Echan atrás sus erguidas cabezas cuanto pueden por esquivar los golpes y entreveran las manos con las manos y se hostigan lanzados a la lucha. El uno, más rápido de pies, confía en la ventaja que da la juventud, el otro poderoso por su musculatura y corpulencia, pero ya le flaquean temblonas las rodillas y un penoso jadeo estremece la mole de su cuerpo. Uno y otro se asestan sin alcanzarse golpes y más golpes, y golpes y más golpes descargan en sus huecos ijares que retumban potentes en la caja de su pecho. Los puños merodean sin cesar en torno a las orejas y a las sienes y crujen las mandíbulas al mazazo de hierro de los golpes. (vv. 425-435)*¹¹

11. Virgilio, *Eneida*.

Introducción de Vicente

Cristóbal, trad. y notas

Javier de Echave-Sustaeta

(Madrid: Biblioteca Clásica

Gredos, 1992), 166.

Por su parte, Ruth Webb refiere ejemplos de la novelística clásica antigua, por ejemplo el caso de *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, en donde se narra el accidente de Caricles; este hecho se presenta en boca de un mensajero, y según Webb este procedimiento conecta la obra con la tragedia de Sófocles, *Electra*, cuando se refiere la muerte de Orestes; ahora reproducimos el pasaje del libro primero de *Leucipa y Clitofonte*:

Andábamos, pues, en estas cavilaciones filosóficas acerca del dios, cuando de improviso entra a la carrera uno de los sirvientes de Caricles, con un mensaje de infortunio en el semblante que hizo lanzar un grito a Clinias al momento de verlo. [...]

Había montado en tu caballo, Clinias, y al principio lo condujo suavemente y, luego de dos o tres vueltas a la carrera, lo detuvo y, aun montado, con el caballo sudoroso, se puso a frotarlo con las manos dejando la brida suelta. Mientras le seca el sudor del lomo se produce un ruido a sus espaldas, el caballo asustado se pone a dar corvetas y se lanza sin control, pues tascando el freno, arqueando el cuello y erizando las crines volaba por el aire aguijoneado por el pánico. Saltaban sus patas delanteras, y las traseras, apresurándose a anticiparse a aquellas, aceleraban el galope en persecución del caballo. Y éste, combado por la pugna de sus patas, saltaba arriba y abajo según el ímpetu de unas y de otras y se agitaba en el oleaje de sus lomos como una nave en la borrasca. El infortunado Caricles, víctima del balanceo del oleaje del corcel, botaba en su silla unas veces resbalando hacia la cola y otras volteando de cabeza sobre el cuello. La tormenta con su oleaje lo extenuaba. Como ya no podía hacerse con las riendas y se entregó totalmente al huracán de la carrera, estaba en manos de la suerte. El caballo en su fogosa galopada se sale del camino, se precipita de un salto en un bosque y al punto destroza al infeliz Caricles contra un árbol. Él, como lanzado desde una catapulta, sale disparado lejos de la silla, las ramas del árbol le dejan el rostro hecho una lástima y lo desgarran por todas partes con tantas heridas cuantos eran los pinchos de las ramas. Pero las riendas, que lo rodeaban, no accedieron a dejar libre su cuerpo, sino que lo arrastraron, abriéndose un camino de muerte. El caballo, aun más espantado con su caída y estorbado por el cuerpo en su carrera, pateaba al desdichado, dando coces contra esa traba de su huida. Y así, al verlo, ni siquiera podría reconocérsele. (I, 12).¹²

Webb considera la relación intertextual (intervisual, “intervisuality”) entre Sófocles y Tacio como un eco o resonancia para el lector-espectador: una écfrasis que resuena en otra,¹³ evocando así el canon retórico de la memoria.

b) La descripción de Cicerón de un banquete:

12. Aquiles Tacio, “Leucipa y Clitofonte”, en *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte, Babilónicas*, Longo, Jámblico, Tacio (Resumen de Focio y fragmentos). Introducciones, trad. y notas de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes (Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 56, 1982), Libro 1, Parágrafo 12, [como es habitual en esta obra clásica se cita en estos términos].

13. Ruth Webb, *Ekphrasis...*, 180.

14. Citado por Quintiliano, proviene de las Verrinas de Cicerón.

*Me parece ver que algunos entran, otros salen, algunos se tambalean con la bebida, otros se adormecen después de las pociones de ayer. El suelo estaba sucio, bañado en vino, lleno de guirnaldas marchitas y espinas de pescado.*¹⁴

En *Leucipa y Clitofonte*:

15. Aquiles Tacio, “*Leucipa y Clitofonte*”.

*Y el monstruo, frente a la joven, emerge desde abajo hendiendo el mar. Gran parte de su cuerpo está aún envuelto por las olas y solamente su cabeza surge de las aguas. Pero bajo las olas aparecían en la pintura el sombreado de su lomo, sus abultadas escamas, el arqueado cuello, su crin de espinas y la enroscada cola. El hocico era grande y alargado y estaba abierto en toda su extensión hasta la unión de los hombros, siguiendo luego sin transición la panza (III, 7).*¹⁵

Esto aplica también para las ciudades y edificios, así sucede de nuevo en *Leucipa y Clitofonte*, en el inicio del libro V:

Después de tres jornadas de navegación arribamos a Alejandría. Nada más entrar por la puerta que llaman del Sol se me ofreció de inmediato la resplandeciente hermosura de la ciudad, que inundó mis ojos de placer. De un lado y de otro se extiende una recta hilera de columnas desde la Puerta del Sol hasta la de la Luna, pues ambos son los guardianes de las entradas de la ciudad. Estas columnas forman la línea media de la ciudad baja, y hay largas avenidas que la atraviesan, por las que puede hacerse todo un viaje aun sin salir de la población.

Avanzado que hube unos pocos estadios por la ciudad, llegué al lugar que toma el nombre de Alejandro y allí contemplé una segunda ciudad con su belleza dividida, pues una fila de columnas trazaba su eje principal y otra idéntica el transversal. Por más que mis miradas se repartían calle por calle, no saciaba mi ansia de ver y era incapaz de abarcar a la vez tal maravilla. Esto miraba, estaba a punto de ver lo otro, me apresuraba a contemplar aquello de más allá y me negaba a pasar de largo ante el resto. Lo que veía se adueñaba de mi mirada y tiraba de ella lo que aún esperaba ver. Y, así, dando vueltas por todas las calles y cautivo de una pasión insatisfecha

*por tal espectáculo, terminé por exclamar
extenuado: ¡Ojos míos, estamos vencidos!*¹⁶

16. Aquiles Tacio, "Leucipa y Clitofonte".

c) Versos de la *Eneida*:

*Un frío horror me sacude los miembros. Se me
hiela de espanto la sangre (III, 30).
Y las madres temblando de pavor apretaban
sus hijos a sus pechos (VII, 516).*¹⁷

17. Virgilio, *Eneida*.

Estas tres formas de écfrasis están presentes insistentemente en la literatura, pero no de manera exclusiva, pues forman parte del discurso científico (de divulgación por ejemplo), de la crónica radiofónica (que bien puede asemejarse a la narración de un mensajero como sucede en el accidente de Caricles) o en los audio libros; pues como veremos la oralidad y su trasposición al texto escrito es uno de los procedimientos para producir *vi-vidness* (intensidad).

II. EFECTOS DE PRESENCIA

En su libro *Producción de presencia*, Hans Ulrich Gumbrecht establece que las Humanidades desarrollan sus métodos de análisis y reflexión bajo el imperio de la interpretación.¹⁸ Ante ello plantea la existencia de culturas de la presencia frente a culturas de la interpretación; su libro reúne esfuerzos filosóficos para indagar sobre la importancia de la presencia en la experiencia estética y como parte primordial de la vida, al tiempo que se propone articular una perspectiva metodológica que restituya la "pérdida de mundo" que ha traído la comprensión de la existencia exclusivamente en términos de significado e interpretación.¹⁹ En contra del constructivismo cita a Judith Butler, quien a su vez combatió el constructivismo en cuanto a la comprensión del género en los siguientes términos: "Lo que yo [Butler] propondría en lugar de estas concepciones de construcción es un retorno a la noción de materia, no como

18. Véase Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia*, trad. Aldo Mazzuchelli (México: Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, 2005).

19. "Querría decir poner a prueba y desarrollar conceptos que nos permitiesen, en las humanidades, relacionarnos con el mundo de un modo más complejo que la sola interpretación, que es más complejo que meramente atribuirle significado al mundo (o, para usar una topología más vieja, que es más complejo que extraer significados del mundo). El esfuerzo que nos insumiría desarrollar conceptos no interpretativos en adición a los hermenéuticos sería así un esfuerzo dirigido contra las consecuencias y tabúes que surgen de la entronización de la interpretación como la práctica central exclusiva en las humanidades". Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia*, 64.

20. Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, citado por Hans Gumbrecht, *Producción de presencia*, 72.

21. Hans Gumbrecht, *Producción de presencia*, 106.

22. Hans Gumbrecht, *Producción de presencia*, 115 [el énfasis es mío].

23. Para explicar la epifanía como uno de los efectos posibles de la experiencia estética, Gumbrecht echa mano de los deportes como actividades en las que claramente esto se lleva a cabo: "Una hermosa jugada en fútbol americano, o en basquetbol, en fútbol o en hockey, ese elemento único en cuya fascinación todos los fanáticos expertos se ponen de acuerdo [...] Como epifanía, una hermosa jugada es siempre un evento: pues no podemos nunca predecir si va a emerger, y cuándo lo hará; si emerge, no sabemos a qué se parecerá [...] y se deshace a sí misma, literalmente, tal como emerge. Ninguna fotografía puede captar una hermosa jugada", en Hans Ulrich Gumbrecht, *Elogio de la belleza atlética* (Buenos Aires: Katz, 2006), 118.

24. Hans Gumbrecht, *Producción de presencia*, 116.

un sitio o una superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a lo largo del tiempo".²⁰ Gumbrecht concluye que los objetos de experiencia estética "siempre nos despiertan ciertos sentimientos de intensidad que no podemos encontrar en los mundos cotidianos, histórica y culturalmente específicos".²¹ De la mano de Jean Luc Nancy, Gumbrecht considera que los objetos estéticos ponen en tensión tanto la presencia como el significado:

*La dimensión del significado siempre será dominante cuando leemos un texto. No obstante, los textos literarios tienen modos de traer la dimensión de la presencia de la tipografía, del ritmo del lenguaje e incluso del olor del papel. Al revés, creo que la dimensión de presencia siempre dominará cuando escuchamos música, y al mismo tiempo es cierto que algunos tipos de estructuras musicales pueden evocar ciertas connotaciones semánticas.*²²

Las derivas del pensamiento de Gumbrecht son productivas llevadas al campo de la arquitectura, las artes visuales, la edición o los deportes.²³ Ahora bien, "no hay experiencia estética sin efecto de presencia, y no hay presencia sin que haya sustancia en juego; si asumimos, luego, que para que una sustancia sea percibida, se necesita una forma";²⁴ manteniéndonos dentro de la literatura, la écfrasis es una de esas formas del discurso cuya intensidad la hace susceptible de producir efectos de presencia (*enargeia*). Consideraremos en las siguientes páginas la écfrasis en Rosa y Rulfo como esos "modos de traer la dimensión de la presencia" para la invención en el diseño y otras disciplinas de la materialidad.

III. RELIEVES DE LA TEXTUALIDAD: PRODUCCIÓN DE PRESENCIAS EN ROSA Y RULFO

La novela corta *Mi tío el jagareté* (*Meu tio o Iauaretê*), de Guimarães Rosa, narra, entre otros asuntos, el proceso de jaguarización del personaje principal, un mestizo cazador de jaguares.²⁵ La estrategia narrativa es la de suprimir a un interlocutor, dejando al lector frente a una sola voz que conversa, no es, pues, en rigor un monólogo, porque el personaje no habla solo. Gracias al “Prólogo” de Walkiria Wey a la edición para el Fondo de Cultura Económica, en el cual registra su periplo lingüístico para llevar a cabo la traducción al español, es posible valorar la intrincada propuesta verbal que “doblega” al lector en términos de decodificación, y que podemos ver enseguida al inicio de esta novelita:

—¿Hum? eh, eh... Sí. Sí señor. A-ha si quiere entrar, puede entrar... Hum, hum. ¿Usté sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo lo supo? Hum-hum... Eh. No señor, n't, n't... ¿Su caballo, sólo ése? ¡Ichi! El caballo ta manco, aguado. Ya no sirve. Achi... Pues sí. Hum, hum, ¿Usté vio ese fueguito mío, de lejos? Sí. Ah, pues. Pase, usté se puede quedar aquí.

Ha-ha. Esto no es una casa... Sí. Hubo. Creo que sí. No soy hacendado soy vecino... Eh, tampoco soy vecino. Yo —por todas partes. Toy aquí, cuando quiero me mudo. Sí. aquí duermo. Hum. ¿Ñen? Usté es el que habla. No señor... ¿Usté va yendo o viniendo?²⁶

Haroldo de Campos consideraba que Rosa proponía “su revolución de la pabara, consiguiendo hacer de ella un problema nuevo, autónomo, alimentado en las latencias y posibilidades peculiares de nuestra lengua, de las cuales obtiene todo un riquísimo manantial de efectos. En este sentido, a nivel de la manipulación lingüística la ficción rosiana es más actual, menos comprometida con el pasado, con el así llamado romance burgués del

25. Publicado en el volumen póstumo *Estas historias* (*Estas estórias*, 1969). Originalmente publicado en la revista *Senhor*, núm. 3 (25 de marzo de 1961). Se considera esta novela corta como antecedente de *Gran Sertão* por la estructura de aparente conversación trunca.

26. João Guimarães Rosa, “Mi tío jagareté”, en *Campo general y otros relatos*, selección y prólogo de Valquiria Wey, trad. Valquiria Wey, Antelma Cisneros y María Auxilio Salgado (México: Col. Tierra Firme, FCE, 2013), 411.

27. Haroldo de Campos, “A linguagem do iauareté”, en *Suplemento literario*, año 7, núm. 310 (22 dic., 1962), 3.

28. A decir de Haroldo de Campos: Rosa acuña el término “nheengar” que proviene del verbo hablar en tupí, “y juntando la palabra ‘jaguetê’ (tupinismo para onça) a la desinencia verbal ‘nhehém’, forma ‘jaguanhenhém, jaguanhém, a fin de expresar la jerga de las onças (jaguas)” (p. 3). En la edición de Wey, encontramos: “Maullé, maullé, jaguariñén, jaguaraiñeñén...” (p. 433). Sobre la lengua tupí y su trascendencia histórica para Brasil, véase: “Jaguanhenhém: Um estudo sobre a linguagem do iauareté”, en Marcel Twardowsky Ávila y Rodrigo Godinho Trevisan, *Magma*, vol. 22, núm. 12 (2015): 297-335, <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2015.98404> (consultado el 14 de enero de 2022).

29. Valquiria Wey, “Prólogo” a João Guimarães Rosa, en *Campo general y otros relatos* (México: Col. Tierra Firme FCE, 2013), 19.

30. “No momento que a linguagem se desarticula, se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor”, Haroldo de Campos, “A linguagem do iauareté”, 3.

siglo XIX, que el “‘nouveau roman’ francés”.²⁷ Ese riquísimo manantial, esas latencias y la revolución lingüística en esta novela breve forman parte de la dificultad de comprensión de la lengua con que está escrita; el carácter interjectivo y onomatopéyico, como si de una “lengua jaguar” se tratara (prefiere ‘iauaretê’ que proviene del tupí, a ‘onça’ para decir ‘jaguar’); a estos efectos se suma la hibridación de la lengua tupí a partir de la cual Guimarães Rosa innova.²⁸ Las indagaciones de la doctora Wey la llevan a prestar mayor atención al vocabulario tupí del protagonista que aparece seguido por la traducción al portugués: “creando así una reiteración que, una vez investigada, supe que era una característica de todas las lenguas del tupí-guaraní. Eso me llevó a observar que lo que le parecían interjecciones a Haroldo de Campos, generalmente se reiteraban, como los sustantivos”.²⁹ De tal suerte que, sin el glosario que provee la doctora Wey, el nivel del significado queda aparentemente trunco, enseguida reproduzco la cita y entre corchetes anoto los significados de acuerdo con la traductora:

—¿Hum? eh, eh... Sí. Sí señor. A-ha [he aquí-he aquí] si quiere entrar, puede entrar... Hum, hum. ¿Usted sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo lo supo? Hum-hum... Eh. No señor, n’t, n’t... [no, ¡huy!, no, ¡huy!]
¿Su caballo, sólo ése? ¡Ichi! [interjección] El caballo ta manco, aguado. Ya no sirve. Achi... [interjección de enfado] Pues sí. Hum, hum, ¿Usted vio ese fueguito mío, de lejos? Sí. Ah, pues. Pase, usted se puede quedar aquí.

Ha-ha [posible guturización tupí de ah].
Esto no es una casa... Sí. Hubo. Creo que sí. No soy hacendado soy vecino... Eh, tampoco soy vecino. Yo —por todas partes. Toy aquí, cuando quiero me mudo. Sí. aquí duermo. Hum. ¿Ñen? [¿Qué dice?] Usted es el que habla. No señor... ¿Usted va yendo o viniendo?³⁰

Para De Campos el final de la novela *Mi tío el jagareté* es la descomposición del lenguaje,³¹ sin embargo, la investigación lingüística de Valquiria Wey echa luz sobre la muerte que, una vez jaguarizado, sufre el cazador a manos del viajero extraviado:

¡Atimbora! [yo echo humo] Usté me mata, el compañero viene, se lo lleva preso... El jaguar viene, María-María se lo come... El jaguar es mi pariente... Ei, ¿por culpa del negro? No maté al negro. Taba contando tonterías... ¡Mire el jaguar! Ui [quema], ui, usté es bueno, no me haga eso, no me mate... Yo —Macuncozo [nombre del cazador]... No haga eso, no lo haga... Ñeñeñén [qué dice]... ¡Heeé!

He... Aar-rrá [caigo]... Aaah... [he aquí, he aquí] Usté me arahoou [me hizo un agujero]... Remuací [por qué, si tú eres mi pariente del lado de mi madre]... Reiucanacé [por qué me matas, no sé por qué]... Araaa [atrevido]... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... eee... ee... e... e...³²

Esta mezcla lingüística no es extraña a la tradición literaria latinoamericana;³³ sin embargo, esta segunda audacia de Rosa —la primera es la estrategia de representar la oralidad—³⁴ pone al lector en la circunstancia de quedar fuera de la comprensión, primeramente, gracias al vocabulario que incluye la traducción; dicha ayuda transforma la lectura oscura en una negociación de sentidos, en sonoro camino y en enseñanza, pues a la vuelta de la repetición el lector puede recordar algunas partículas y significados, como es el caso del continuo: “¿Ñen?” [¿Qué dice?]. Es imposible leer-comprender plenamente el texto sin el vocabulario, pues el nivel de significado se escamotea del lector sin la prótesis del léxico, mermando así la posibilidad de siquiera entender de qué trata el texto, quedando así lejos de ejercer plenamente la posibilidad de interpretación. De tal suerte que el texto se resiste a la lectura, colocando al lector en mayor incertidumbre, a mayor distancia y en posición de esmerarse para comprender la aparentemente dispersa cháchara del solitario cazador mestizo.

Ahora bien, en el plano del significado, para la traductora, la propuesta lingüística devela la intención de “crear desde la camada más profunda del ser mestizo el instrumento que anuncia su extinción: la palabra intraducible para una cultura que no se funde, que

31. Guimarães Rosa, “Mi tío Jagareté”, 411.

32. Guimarães Rosa, “Mi tío Jagareté”, 454.

33. Véase Guamán Poma de Ayala y su magna obra *Primera Crónica y Buen Gobierno*, hay edición en Siglo XXI Editores, con profuso trabajo filológico en las lenguas quechua y aymara.

34. Sobre los efectos que la narración oral ha de producir en la audiencia: “Claro está, las culturas orales no carecen de una originalidad de carácter propio. La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una *reciprocidad particular* con este público en este momento; en cada narración, el relato debe introducirse de manera singular en una situación única, pues *en las culturas orales debe persuadirse, a menudo enérgicamente, a un público a responder*” [Énfasis mío], en Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Sherp (México: FCE, 2006), 48.

35. Valquiria Wey,
"Prólogo", 21.

al contrario de la raza, no se hace mestiza".³⁵ Esa palabra que persiste está muda para el lector sin el vocabulario de la traductora, como "mudos" están los sujetos cuyo castellano está marcado por el acento o las palabras de sus lenguas maternas, invisibles por "inaudibles" a plena vista... y por incomprensibles. Así, la oralidad en el relato ejerce su mediación al nivel de la comprensión lectora, imponiendo un ritmo de lectura que trae a primer plano el sonido y el nivel gramatical.

36. Guimarães Rosa,
"Mi tío Jaguareté", 417.

Como se ha señalado al principio, la écfrasis es una estrategia estilística que pone ante los ojos una fuerza sobre el receptor del discurso para que éste "presencie" lo que escucha o, en este caso, lo que lee. La representación de la oralidad trunca de la novela corta de Rosa coloca al lector en el papel de segundo interlocutor; nos vemos obligados a imaginarnos no sólo lo que falta en el diálogo, sino el contexto a partir de lo que se dice y cómo se dice: "Bueno, voy a tomar un traguito. Pues bebo hasta sudar, *hasta sentir ceniza en la lengua...* ¡Cauñuara!",³⁶ el subrayado muestra el relieve de la experiencia, una precisa sensación que esta écfrasis pone ya no solo frente a los ojos sino en nuestro propio cuerpo, podría decirse que pertenece al tipo c) descrito por Quintiliano y Webb: exaltar un elemento por encima de los otros. Reconocemos, recordamos y sentimos la sensación secante y pastosa en nuestra propia lengua. Veamos:

37. Guimarães Rosa,
"Mi tío Jaguareté", 436.

*Ha-ha, el jaguar Uiñúa atravesó la vereda, yo sé, vino a cazar pacas, se va resbalando en el pasto grueso. Va, va acostado, despatarrado, con las orejas hacia adelante —hace estallar las orejas así, cuacuave... El jaguar Uiñúa es negro, negro como el demonio, rebrilla con la luna. Se pone peba en el suelo. El pasto puntiagudo le pincha adentro de la nariz, no le gusta: sopla. Come pescado, pájaro del agua, sacó, saracura. Usté escuche el ueué de la becacina volando lejos, se va volando a diestra y siniestra... Pájaro con frío huye, se queda callado. Uiñúa no le hizo caso. Pero la paca se asustó, saltó. ¿Usté oyó el roró del agua? El jaguar Uiñúa debe estar furioso. Todo mojado del mururú del rocío, moqueado de barro blanco, de la orilla del río. Y él viene... Ya sabe que está usté aquí, ese caballo. Y él viene..., tuxa morubixa. Y viene... ¡Iquente! Oiga su caballo barullando con miedo. Eh, no importa. Uiñúa se detuvo. ¿Y viene? No viene, fue la tataca de alguna rana.*³⁷

La oralidad (para ser leída) en el texto³⁸ se despliega en un ritmo que se configura gracias a al menos tres fenómenos consistentes: a) la repetición que le otorga una voz singular al cazador (ya sea repetición de palabras, frases, expresiones a manera de muletillas, las interrogaciones que recuerdan la presencia del interlocutor); b) las pausas marcadas tipográficamente con los suspensivos (para el lector), y las pausas de significado de las palabras desconocidas, y c) las onomatopeyas e interjecciones también constantes a lo largo del texto. De esta manera se producen sensaciones y un ritmo *in crescendo* marcado por la repetición de muletillas, la cada vez mayor ingesta de aguardiente que hace parlanchín al cazador, la trepidante descripción de la vida de los jaguares y las matanzas que, jaguarizado, lleva a cabo el cazador.

La frase “hace estallar las orejas *así*, cuacuave...” indica el código gestual casi como si pudiéramos ver al cazador usando sus manos para mostrar al escucha cómo lo hace, y “cuacuave” es una onomatopeya, como lo serán el “ueué de la becacina”, el “roró del agua” y “la tataca de alguna rana”. Onomatopeyas además constituidas a base de repeticiones de sonidos, igualmente sucede en un nivel semántico entre las lenguas: “Todo mojado del mururú del rocío”, donde “mururú” proviene del tupí “morurú”: poner a remojar, mojar, empañar, lo húmedo; una reiteración que diría algo así como “todo mojado de lo húmedo del rocío”. El párrafo es una intensificación auditiva que, junto a la sucesividad y simultaneidad de distintas acciones, proporciona plasticidad (resbalar, saltar, huir, callar), como sucede en la narración del accidente en el que Caricles muere por el caballo desbocado en *Leucipa y Clitofonte*. En Rosa se suman a este efecto algunas imágenes plenas; destaca entre ellas la siguiente: “El pasto puntiagudo le pincha adentro de la nariz, no le gusta: sopla”, que es de nuevo la exaltación de un aspecto que nos permite imaginar y corporizar la sensación de incomodidad.

La onomatopeya, de acuerdo con el análisis de la écfrasis que hace Webb, se considera un recurso para provocar intensidad (*vividness*): “supongo que uno debería gruñir cuando se habla de lechones”.³⁹ La onomatopeya es una forma intensa de generar significado y la presencia del animal o del fenómeno mediante la réplica de sus sonidos y, con ello, de las sensaciones que los acompañan. En *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a hidden Potential of Literature* Gumbrecht afirma para el caso de las impresiones auditivas:

38. De acuerdo con los estudios de Margit Frenk, hay suficiente evidencia para afirmar que existe una literatura que se creó para ser leída en voz alta, debido a la carga performática que adquiría y que era parte de la obra en sí. Véase “Los espacios de la voz”, en *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* (México: FCE, 2005), 15-47.

39. Ruth Webb, *Ekphrasis...*, 57.

No oímos sólo con nuestro oído interno y externo. La audición es una forma compleja de comportamiento que involucra todo el cuerpo. Las modalidades de percepción cutánea y háptica juegan un papel importante. Cada tono que percibimos es, por supuesto, una forma de realidad física (si bien es invisible) que le “sucede” a nuestro cuerpo y, al mismo tiempo, “lo rodea”.⁴⁰

40. Hans Gumbrecht,
“Reading for Stimmung”, en
Atmosphere, Mood, Stimmung. On a hidden Potential of Literature, trad. Erik
Butler (Stanford: Stanford
University Press, 2012), 4.

***Se refiere a otro de los
capítulos de este mismo libro.

¿De qué manera estas reflexiones pueden articularse con las preocupaciones de la enseñanza y práctica del diseño y los diseñadores? A decir de Alejandro Tapia, “el diseño es una actividad cognitiva que se distingue por ejercer el pensamiento situado, es decir, una especie de inteligencia circunstancial y donde la médula de tal forma de pensar es que ésta resulta moldeada por la comprensión que el diseñador construye sobre los Otros” (“La astucia del diseño”).*** Si ponemos a dialogar las nociones de écfrasis y presencia que hasta este momento se han traído a cuento para analizar de qué manera la literatura como la de Guimarães Rosa se vuelve hacia la materialidad o produce materialidad, queda claro que la sofisticada escritura persuade merced a la *enargeia*. Y esto puede ser válido para que el trabajo del diseñador respecto a la “comprensión de los problemas que afronta y la complejidad de la problemática en la que éstos se insertan” (Tapia, “La astucia”) se vea acompañado de una conciencia de materialidad en términos ecfrásticos, es decir, situada en el lenguaje verbal, escrito o fonado, como productor de presencia, y no exclusivamente basado en la interpretación de lo verbal. Este punto de vista teórico incidiría en los métodos de investigación que indagan a los usuarios y sus contextos: investigar lingüísticamente, pero considerando como punto de partida (en la formulación de preguntas, o de llegada en el proceso mismo de invención diseñística) esos núcleos verbales con los que las comunidades y usuarios explican su mundo y problemáticas. Las formas de expresión con que habitan el mundo corpóreamente.

En “Guimarães Rosa: lugares-en búsqueda del ‘quién de las cosas’ (un estudio sobre la construcción del carro de bueyes, en el sertón roseano)”, de Luis Antonio Jorge,⁴¹ se testimonia el funcionamiento de la écfrasis, pues se registra la convivencia del arquitecto con los artesanos, viviendo su contexto cotidiano (hablando, comiendo, escuchando, observando). Paralelamente a este trabajo de campo y su etnografía, resultan primordiales dos poemas populares

41. Luis Antonio Jorge,
“Guimarães Rosa: lugares-en busca do ‘quem das coisas’ (um estudo sobre a construção do carro de boi, no sertão roseano)”, estudio presentado en el I Encuentro Nacional de la Asociación Nacional de Investigación y Posgraduación en Arquitectura y Urbanismo, celebrado en Rio de Janeiro, nov-dic. de 2010, www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/142/142-782-1-SP.pdf (consultado el 22 de enero de 2022).

—y vivos en la memoria y recitación de la región— dedicados a producir el efecto de la presencia del carro de bueyes, es decir, dos poemas en clave ecfrástica: “Ê assim un carro” y “Lamento de Carreiro”. El primero sigue la convención de la écfrasis de explicar un objeto estableciendo un orden y sus partes; el segundo, pone en circunstancia sensible al carro de bueyes: “Carro de boi que canta / E toda gente se levanta / Para ver ele passar / Na verdade ele não canta / Tem presa a garganta / Uma vontade de gritar”. Pensar en imágenes y en imágenes móviles es propio del arquitecto y el diseñador, la écfrasis con su vocación por producir presencia (y eso implica aparecer en el espacio, hacerse materia) y afectar a los receptores es una estrategia de comprensión y de persuasión para esos mismos profesionales, que puede ejecutarse tanto durante el proceso de investigación o invención, como para la comunicación de propuestas, resultados o para divulgar los saberes diseñísticos o arquitectónicos que pueden mejorar las vidas de las personas.⁴²

Leer literatura —una expresión de sofisticación lingüística— o atender a las particularidades de la expresión verbal de las comunidades entrena, tanto al pensamiento como a la sensibilidad, pues sin duda capacita al profesional dándole herramientas de comunicación únicas para que la brecha con respecto a la “interpretación” de las necesidades o problemáticas de los usuarios se acorte. Esto convierte al diseño en una actividad aún más situacional que implica no sólo interdisciplina, sino una actitud de repliegue o “prudencia”,⁴³ que tienda a salirse de su disciplinarietà (su explicarse el mundo) para “sumergirse” en el que habitan las comunidades.

La literatura de Juan Rulfo posee también la cualidad de aún resonar lingüísticamente entre los habitantes del Llano Grande en Jalisco, México, como sucede también con la de Guimarães Rosa entre los pobladores del Sertón brasileño. Y la écfrasis en su obra está también poderosamente ligada a la oralidad que en ella germina y organiza su discurso.⁴⁴

42. El libro de Randy Olson, *Don't be Such a Scientist. Talking Substance in a Age of Style*, 2da. edición, [Kindle] (Washington: Island Press, 2018) puede considerarse un manual para el divulgador científico; el centro de su propuesta es el arte de narrar, de contar historias, como base para promover el conocimiento científico. Así asevera en palabras de Christopher Vogler: “I came looking for the design principles of storytelling, but on the road I found something more: a set of principles for living”, pos. 57. Es pues muy cercano a los intereses éticos y morales de Cicerón y Quintiliano para con los oradores y rétores. En otro lugar y desde la hermenéutica, Paul Ricoeur emprendió la tarea de desmenuzar el poder de la narración en sus tres volúmenes titulados *Tiempo y narración*, sobre todo en *Sí mismo como otro*, donde la narración sirve como fundamento de la identidad personal y colectiva. Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, vols. I-III, trad. Agustín Neira (México: Siglo XXI, 1996).

43. Véase Blanca Alberta Rodríguez, “De la lentitud”, en *Tópicos del Seminario, Revista de Semiótica*, núm. 26 (jul.-dic. 2011): 111-133.

44. Véase por ejemplo Noé Blancas, “Voz y estructura oral en Pedro Páramo de Juan Rulfo”, en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 7 (2011), entre muchos otros trabajos.

En 2015, Marcela de Niz Villaseñor, diseñadora y profesora de diseño en la Universidad de Guadalajara, organizó y encabezó a un reducido grupo de interesados para recorrer en su auto algunas poblaciones del Llano Grande, donde tiene lugar la obra de Rulfo. Antes de emprender el viaje releí varias veces *Pedro Páramo*. Cuando bajábamos hacia Tuxcacuesco y caminamos por sus calles, fuimos oprimidos por su sol brillante e incandescente, y yo vi desaparecer en una esquina a una diminuta mujer con rebozo sobre la cabeza como si de un espectro se tratara; la novela de Rulfo me reveló que “esa” Comala existe y que yo no había sido cabalmente capaz de entenderla,⁴⁵ como lo vivenciaban los habitantes de esa zona del Llano Grande por donde viajamos.

Entre los muchos testimonios de Rulfo sobre la base vivencial de su escritura y su aspiración a superar el soporte de lo escrito como convención, llama mi atención el siguiente: “lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”,⁴⁶ y respecto de su novela afirmó que era “un lenguaje hablado... Ahí ya fue simplemente el lenguaje que hablaba la gente”. Y sobre cómo insertó el habla en su escritura aclara:

no es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente, es decir, a observar ‘A ver cómo hablan. Voy a aprender su forma de hablar’. Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares. Entonces quien escribe así no está influenciado por Pedro Páramo, sino simplemente ha visto que él habla ese idioma, ese lenguaje, pero nunca lo había aprovechado.

Permítaseme abusar del lector y reproducir la reflexión que sobre el habla en *El Llano en llamas* expresó el autor:

Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura. Tal vez la de un pobre viejo que está a la orilla del fuego volteando las tortillas: ‘Te acuerdas de cuando mataron a la Perra [personaje de “El Llano en llamas”]’. Y aun cuando usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, la del único

45. “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera”, *Pedro Páramo*, dentro de *Obras* (México: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo, 2014), 198.

46. Ésta y las siguientes citas provienen de Julio Rodríguez-Luis, “La función de la voz popular en la obra de Rulfo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 421-423 (julio-septiembre, 1985): 135-150. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Hay versión digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1n9 (consultado el 12 de febrero de 2022).

*solista en que creo, porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria.*⁴⁷

47. En Julio Rodríguez-Luis, "La función de la voz" [Énfasis mío].

Hasta aquí retomo alguna de la evidencia sobre la dirección en que se movía la escritura de Juan Rulfo, según su deliberado empeño en oralizar su literatura. Para este momento, sin lugar a dudas, el lector tendrá en mente muchos pasajes de *Pedro Páramo* o el cuento "Macario" entre sus referentes de escritura ecfrástica; la *enargeia*, *vividness*, intensidad y presencia que de su literatura se desprende nos es mucho más cercana a los mexicanos (definitivamente a los jaliscienses) que la de Rosa, dada la mediación del idioma, sin embargo en ambos casos es posible "testimoniar" leyendo. El siguiente párrafo congrega la onomatopeya y los tres tipos de écfrasis que he indicado entre corchetes y subrayando:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. [a] Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado, haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruchadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. [b] Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, [c] irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

—¿Qué tanto haces en el excusado muchacho?⁴⁸

La invitación que nos hacen los antiguos rétores autores de los *progymnasmata*, al estudiar minuciosamente de qué manera la palabra es capaz de convertir a quien escucha en testigo presencial, y que Gumbrecht considera esencial para recuperar nuestro lugar en el mundo con los objetos, los animales, los fenómenos, tiene en la literatura y la écfrasis un procedimiento accesible para quienes en pleno siglo XXI aspiran a resolver situaciones sociales que impliquen la intervención de espacios para mejorar la vida de las personas. En este sentido, leer literatura entrena al lector, lo hace consciente

48. J. Rulfo, *Pedro Páramo*, en *Obras. El Llano en llamas. Pedro Páramo. Castillo de Teayo*. Textos de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Susan Sontag (México: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo, 2014), 201-202.

de los sutiles, amplios y profundos aspectos de los significados, rebasando las preguntas ostensibles y terriblemente groseras como: ¿de qué trata ese cuento llamado “Macario”? ¿Cómo responder a esa pregunta eludiendo la densidad lingüística del texto?:

*Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el Infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia [...].*⁴⁹

49. J. Rulfo, “Macario”, en *El llano en llamas*, Obras, 91-92.

Este fragmento es como si nos oyéramos hablar... nosotros los mexicanos de algunas regiones, y es de nueva cuenta intensamente ecfrástico, valga el pleonismo: “aguanta sin quebrarse”; “despacito”, “más recio”, el sonido de la chirimía que nos eriza la piel y refleja esa atmósfera. Lo que nos resuena en la obra de Rulfo es, a decir de Gumbrecht, el *Stimmung*, vocablo alemán que significa “voz” y al mismo tiempo “afinar un instrumento”; y por extensión también significa “ser correcto” (*to be correct*). Los jaliscienses como Marcela de Niz, cautivada por cómo “le hablan” los textos de Rulfo, está en *Stimmung*, está a tono (afinada con Rulfo), o como dice Toni Morrison, “está siendo tocada por dentro” (*being touched as if from inside*).⁵⁰ Lo que siente/reconoce la maestra De Niz en los textos rulfianos le es familiar, simplemente ha sido sacado de lo cotidiano y así es capaz de afectarla, de poner ante sus ojos su propia forma de resonar con el mundo físico: “Las atmósferas y los estados de ánimo, como mínimos encuentros entre nuestros cuerpos y el entorno material, afectan también nuestra psique; sin embargo, no podemos explicar la causalidad”.⁵¹ En estas páginas el autor propone comprender alguna de las causas de esas afecciones en la écfrasis, pues en su antiguo sentido bien puede orientar la formación tanto lectora como de

50. Citado por Hans Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung*, 4.

51. Hans Gumbrecht, *Atmosphere*, 4.

escucha de los diseñadores y arquitectos. Me es preciso insistir, usando de nuevo las palabras de Gumbrecht:

Leer para Stimmung no puede significar “descifrar” atmósferas y estados de ánimo, ya que no tienen un significado fijo. Igualmente, poco significa leer para Stimmung aquella idea de reconstruir o analizar su génesis histórica o cultural. En cambio, significa descubrir fuentes de energía en los artefactos y entregarse a ellos afectivamente y corporalmente, ceder ante ellos y gesticular hacia ellos. [traducción propia].⁵²

52. Hans Gumbrecht, *Atmosphere*, 18.

IV. “LA LECHE DE FELIPA ES DULCE COMO LAS FLORES DEL OBELISCO”

Esta poderosa explicación sensorial del protagonista de “Macario” me resulta estimulante para concluir mis breves apuntes acerca de la écfrasis, su *enargeia*, los efectos de presencia y su posible contribución a las disciplinas ocupadas en hacer materialidad. Así como sentimos la ceniza en la boca para el caso de Guimarães Rosa, del mismo modo degustamos contrariados “la leche de Felipa”, y digo contrariados porque entre la comprensión de la escena y cómo nos impacta el efecto hay una “consciente repulsión”, “consciente omnisidad”, “consciente erotización”: no podemos sustraernos a corporeizar lo que leemos y, al mismo tiempo comprender su amplio alcance, oscilamos entre la producción de presencia y la de significado. De acuerdo con Barbara Cassini “[la palabra] produce de inmediato algo parecido a un objeto: un sentimiento, opinión, creencia en tal o cual realidad, esto del mundo, realidad misma, de manera indiscernible”.⁵³

“Esto del mundo” se refiere a lo que transmiten los usuarios, las comunidades, los clientes de diseñadores y arquitectos, de decoradores, lo que registró Luis Antonio Jorge en el título de su artículo: “quem das coisas”. En el proceso de resolver interviniendo la realidad, se trata finalmente de subvertir la pérdida de mundo a la que están sujetos tantos y tantos, ese mundo (su mundo) ha de ser reencantado en el sentido en el que lo expresa Silvia Federici,⁵⁴ y tanto el diseño como la arquitectura bien pueden emprender dicha ruta por vía de la literatura y sus écfrasis, cuya condensación de mundos es sólo equiparable a la música o al tacto de los objetos mismos...

53. Bárbara Cassin, *El efecto sofístico*, trad. Horacio Pons, revisión y transliteración de términos griegos Hernán Martignone, Sección Obras de Filosofía (Buenos Aires: FCE, 2008), 67.

54. Se refiere al libro de Silvia Federici, *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*, trad. María Aranzazu Catalán Altuna (Madrid: Traficantes de Sueños, 2020).

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo

con orillas de llorar

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.

*Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose
despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas.
Los hombres como si vinieran dormidos.³⁵*

55. J. Rulfo, *Pedro Páramo*, 234.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

RÓNAI, Paulo, Ana Cecilia Impellizieri Martins y
Zsuzanna Spiry. 2020. *Rosa e Rónai: o universo de
Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*
[Kindle]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

3

LA ASTUCIA DEL DISEÑO.
UNA LECTURA DE LA
GRÁFICA EDITORIAL A
PARTIR DE LA LITERATURA
DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA. LOS CASOS DE
COSAC NAIFY,
UBU EDITORA,
BLOCO GRÁFICO,
CARAMBAIA EDITORA
Y ARS OPTIKA

ALEJANDRO TAPIA MENDOZA*

* División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Xochimilco.

*Quien muele en lo áspero no fantasea
(Gran Sertón: Veredas)*

INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE TRABAJO SE propone una audacia: relacionar los principios del diseño en el campo editorial con los de la poética que subyace a los textos de un autor como João Guimarães Rosa. Tarea difícil, sin duda, pero fructífera si somos capaces de mirar un texto literario no sólo por los relatos que están inmersos en él, sino también por las políticas de lenguaje que éste pone en marcha. En la literatura y en el diseño ese doble juego es crucial, ya que los contenidos sólo pueden ser mostrados cuando una investigación profunda tiene lugar para orientar los elementos gráficos o lingüísticos que se manifiestan plásticamente ante el lector. Notemos de entrada que cuando hablamos de manifestación plástica no nos referimos exclusivamente a los fenómenos visuales, sino a todas las experiencias de lenguaje que ocupan nuestros sentidos para poner de relieve una sustancia de pensamiento, como sucede con las palabras, las imágenes, los sonidos. Puesto en esos términos, el tránsito de un lenguaje a otro es posible si pensamos que la plasticidad es una cualidad común en todos los sistemas de expresión.¹

1. La noción de plasticidad en el lenguaje verbal, por ejemplo, es común dentro de la teoría retórica: las palabras tienen sonido, color, volumen y resonancia, de modo que su uso orienta las argumentaciones, ya que con ello dan un tono y una textura específica a las ideas. Véase, por ejemplo, el apartado titulado “La plasticidad de las nociones”, en Chaïm Perelman, *Tratado de la Argumentación* (Madrid: Gredos, 1989), 224 y ss. En el sentido inverso hay aproximaciones que a su vez acercan los lenguajes visuales a las premisas argumentativas, como cuando se habla de la “argumentación cromática” en el diseño, de modo que esta noción es bastante extensa e interrelacional entre los lenguajes. Véase al respecto a José Luis Caivano y Amanda López, “How Colour Rhetoric is used to Persuade: Chromatic Argumentación Visual Statements”, en *Colour Journal*, año 5, núm. 11 (Buenos Aires, 2010), https://aic-color.org/resources/Documents/jaic_v5_07.pdf (consultado el 23 de febrero de 2022).

2. Este trabajo procede además de la investigación que hemos realizado a lo largo de varios años en el grupo interuniversitario de Literatura y Diseño, donde abordamos las relaciones entre la literatura y otras disciplinas (música, arquitectura, diseño, fotografía, etc.). En él hemos participado profesores de la UAM Xochimilco, la UAM Cuajimalpa, la UNAM, la Universidad de Guadalajara y la Universidad de São Paulo, a través de varios seminarios conjuntos.

En el campo del diseño, y en particular en el ámbito del diseño editorial, la vinculación a lo literario se da además por una doble vía: primero, porque es a través de los textos puestos en página que conocemos la mayoría de los fenómenos poéticos y narrativos que ocurren en nuestra lengua, de modo que es común que existan relaciones fuertes entre configuración gráfica y literatura, por ejemplo en la producción de un objeto como el libro (la otra vertiente sería la literatura oral, cuya plasticidad se ubicaría en el cuerpo y la voz). Pero no sólo eso: la propia manifestación editorial es una conjugación de propósitos y jugadas interpretativas que actúan en el escenario de la cultura para dar alguna dimensión significativa a lo que es escrito. Actúan en ello la tipografía, las ilustraciones, los modelos de página, los códigos legales, las portadas, los tipos de encuadernación, la escenificación de las publicaciones en las librerías, la acción de los agentes inmersos en ese proceso. En el mundo latinoamericano este ámbito es algo que se encuentra siempre en la necesidad de gestionar su autonomía y su supervivencia, de ahí que necesitemos una poética para emprenderlos. Por un lado, somos países de pocos lectores, por otra, muchos proyectos de edición se encuentran en circuitos de producción que están supeditados a las cuestiones burocráticas o a las comerciales. Cada vez más, los grandes grupos editoriales internacionales absorben a las pequeñas compañías, y ello repercute en la índole de los contenidos que tenemos disponibles. Esfuerzos de diversa naturaleza se hacen para afrontar ese escenario, por ejemplo en lo que llamamos las editoriales independientes. En esos esfuerzos hay varios tipos de trabajo, como la agencia literaria y la búsqueda de contenidos (siempre va en juego ahí la autonomía intelectual que podamos generar para nuestros propios tópicos, nuestros propios problemas y realidades), pero en tal contexto también juega un papel importante el diseño, ya que éste define la forma en que los contenidos se ponen de manifiesto ante los lectores, de ahí que tengamos que pensar en la gráfica editorial como un problema clave, un problema en algún sentido análogo al de la literatura.²

LA TRAVESÍA ROSEANA

Bien, surge entonces la pregunta: ¿cómo puede la literatura de Guimarães Rosa fecundar ese proceso? Veamos. La literatura de Rosa

siempre tuvo, como lo mencionamos en un artículo anterior, una preocupación por la manera en cómo las palabras, pero también las imágenes, podían instigar al lector a buscar nuevas formas de pensamiento.³ Por ello sus libros tenían una estructura editorial extraña, llena de enigmas y de referencias simbólicas. Al principio tales formas (textuales y gráficas) parecen un misterio, pero una vez que trascendemos las primeras camadas de significación y penetramos en el horizonte de sus signos, descubrimos el cruce de las referencias arcaicas o la apropiación de símbolos de otras tradiciones (como los enigmas egipcios, las fuentes alquímicas o los emblemas teológicos), todo lo cual, sin embargo, permitía formular lo que se encontraba sembrado en el territorio que él exploraba, en el Sertón, que es, además de una región geográfica, una especie de palimpsesto de diversas historias, lenguas, inmigraciones y tradiciones, las cuales tenían que ser investigadas y puestas a la vista para resolver ese gran crucigrama que es la región central de Brasil. El resultado de esa investigación es ese mosaico de expresiones lingüísticas y visuales que constituyen sus libros.

3. Me refiero al artículo titulado "Hermética y diseño en la literatura de João Guimarães Rosa", en *Diseño en Síntesis*, año 19, núm. 39, Segunda Época (primavera 2008): 6-25, México: UAM-X.



Figura 1. Solapas para el libro *Gran Sertón: Veredas*, con un conjunto de enigmas y figuras simbólicas que pueblan el territorio de la novela, dibujadas por Poty, según las indicaciones del propio Guimarães Rosa.

4. Véase Silviano Santiago, “Grande Sertão: Crossroad Blues”, en *Pernambuco*, Suplemento Cultural del Diario Oficial del Estado (junio de 2020).

Silviano Santiago, uno de los críticos recientes más interesantes de la obra roseana, señala que la aparición de *Sagarana*, *Cuerpo de Baile* y sobre todo *Gran Sertón: Veredas* (GSV), sus primeros libros, significaron una irrupción violenta para los cánones de la literatura brasileña, orientada en su momento a seguir los modelos de la cultura europea, pues implicaba de hecho una escapatoria a las premisas de la narrativa occidental: la lectura de GSV es por ejemplo abrupta, llena de interrupciones, incómoda y, en principio, aparentemente caótica: es el habla de un Yagunzo que discurre frente a nosotros, contándonos su historia a través de la travesía infinita de su habla.⁴ Rosa planteaba ahí la necesidad de refutar la visión de Brasil que se impulsaba desde las ciudades litorales, llevándonos a mirar la historia del país a través de su interior, seco y violento, pero con sus oasis o veredas sorprendentes. Sin embargo, todo el material que constituye sus textos y sus composiciones visuales procede de la investigación, tanto del habla popular del Sertón, como de su geografía y su fauna, así como también de la revisión de otras literaturas, antiguas y modernas, y sus formas lingüísticas o jeroglíficas. Santiago habla de que el desafío al que nos conduce la composición de las palabras y las formas sintácticas de sus textos no procede de la fantasía, sino del rastreo y la documentación de las cosas que componían aquella geografía humana, especialmente su oralidad. Ese tópico relativo a la intrincada labor que implica operar con la política minuciosa de las palabras es crucial en la obra roseana y aparece además mencionado en algunas partes de sus historias: en el cuento “San Marcos”, del libro *Sagarana*, hay por ejemplo una batalla librada entre dos poetas, los cuales escriben sobre un bambú, y el duelo se da justamente para ver quién de ellos incurre primero en las formas de las poéticas al uso, decidiendo con ello quién perderá el duelo. El material sobre el que escriben es además una planta que crece cerca de las veredas y las fuentes de agua, algo que es investigado previamente y que aquí asume el papel de sitio germinador de la invención poética; en “El recado del Morro”, un médico acompaña a los vaqueros con su libreta para anotar todas las expresiones del viaje, los nombres de las cosas y de las ideas (un personaje donde Rosa habla de su propio procedimiento, ya que él mismo había sido ese médico que tomaba registro de todo en sus pequeños cuadernos); y también en *Gran Sertón: Veredas*, el narrador señala que las palabras son producto de las caladas que se hacen sobre la realidad experimentada

en los viajes por esas regiones duras, donde el autor metaforiza su escritura a través de la idea de molienda: se escribe a través de lo que se investiga, y de trabajar y retrabajar el lenguaje hasta su exactitud: “muelo y muelo –dice Riobaldo– quien muele en lo áspero no fantasea”.⁵ En su escritura inédita y salvaje, Rosa no fantasea, sino que indaga. Tal es, pues, un principio esencial en la poética del autor.

¿Qué mejor principio que ese para pensar el diseño? La narrativa roseana estaba además vinculada de suyo a este problema, ya que el autor escribía en el entorno de la discusión sobre lo moderno, que tenía manifestaciones tanto en la literatura como en la arquitectura. *Gran Sertón: Veredas* surgió en el mismo lugar y en el mismo tiempo en que la ciudad de Brasilia era construida en el Planalto, tierra que es la entrada al otro mundo simbólico donde él construía sus historias. Era un proyecto emblemático de ciudad moderna que planteaba, con las siluetas blancas y curvas de sus construcciones –basadas en el abstraccionismo formal– una espectacular entrada a lo nuevo, pero que no hacía sino colocar un sello improbable en un territorio por otro lado lleno de favelas y zonas marginales, donde los pobres viven hasta hoy. A ese proyecto modernizador impulsado por los gobernantes, Rosa oponía el habla irracional, desordenada y aparentemente caótica de los personajes humildes del Sertón, descon siderados en las fábulas arquitectónicas de los modernizadores. El contraste es evidente, y se hace presente en la configuración de los relatos: si lo moderno es lo nuevo, lo contemporáneo es lo inactual, lo arcaico, lo salvaje. De ahí que entendamos, por ejemplo, la naturaleza del debate poético narrado en el cuento de “San Marcos”, así como el monólogo irracional del *Gran Sertón: Veredas*, o los cuentos-enigma de *Primeras Historias*, los cuales hacen esa labor hermenéutica de construir la voz de los iletrados como el otro principio que da sentido a las historias que dan cuerpo a aquella región. Rosa explicaba eso en uno de los prólogos de *Tutaméia*, titulado “Aletria y Hermeneútica”, donde observamos que la construcción lingüística obedece a ese principio: no construir la Historia con mayúscula, sino contar las pequeñas anécdotas de los que miran desde abajo. Dice Ana María Bernandes de Andrade, a propósito de ese prólogo, que la prosa roseana es relevante porque toma ese viés: “Es consenso hoy que el discurso histórico es apenas una versión más de los hechos, y que el discurso oficial se caracteriza por estar siempre comprometido con el punto de vista de la clase dominante. El rescate del

5. João Guimarães, *Gran Sertón: Veredas* (Barcelona, Seix Barral, 1983), 15.

6. Anamária Bernardes de Andrade, "A aletria é a prova dos nove", en *III Seminário Internacional Guimarães Rosa*, 2004 (Belo Horizonte: PUC Minas, 2004), 69.

7. Carta de Guimarães Rosa a Vicente Guimarães, 11 de mayo de 1947.

8. Véase Max Bense, *Inteligência brasileira. Uma reflexão cartesiana* (São Paulo: Cosac Naify, 2009).

9. Alfredo Bosi, *História Concisa da literatura brasileira* (São Paulo: Cultrix, 1994), 430.

pasado a partir de un punto de vista diferente sólo es posible, según Walter Benajmin, si el historiador tiene consciencia de este apagamiento forzado, colocando a su servicio 'cosas finas y espirituales (...), como confianza, como coraje, como humor, como astucia, como tenacidad'".⁶ Nosotros hemos tomado de esa idea el título de este ensayo, pues, parafraseando a Rosa, al diseño, como a la literatura, "es preciso distenderlo, destorcerlo, obligarlo a hacer gimnasia, desarrollarle músculos. Darle precisión, exactitud, agudeza, plasticidad, calado, motores. Y es preciso refundirlo en el cazo, meneando muchas horas".⁷

Tal vez por ello es que Max Bense, filósofo alemán de la Escuela de Ulm, que fuera invitado a dar clases en la *Escola Superior de Design Industrial*, en Río de Janeiro, durante aquellos años de la planeación modernizadora de la nueva capital, veía en ese trazo planificador de la urbe una suerte de modelo cartesiano ideal, pero que contrastaba con la "teodicea" de Rosa, para quien las palabras eran una forma de desestructuración lúcida de dicho empeño. Por ello en su libro *Inteligencia brasileña*, que retrataba el momento, Bense entabla un diálogo durante un desayuno con Guimarães Rosa y Clarice Lispector, en quienes encuentra una sustantivación verbal de ese humor y esa tenacidad del lenguaje con la que se construía esa otra zaga irracional del Brasil de dentro, y los hace comparecer en la discusión diseñística.⁸ La cifra roseana del lenguaje incluye, como señala Alfredo Bosi, "células rítmicas, aliteraciones, onomatopeyas, rimas internas, osadías morfológicas, elipsis, cortes o desplazamientos de sintaxis, vocabulario insólito, arcaico o del todo neológico, asociaciones extrañas, metáforas, anáforas, metonimias, fusión de estilos, *coralidad*...todo lo cual fue hecho no sin antes hacer todo el inventario de la lengua".⁹ Ese planteamiento es oportuno para la retórica, ya que se trata aquí de ver la osadía del lenguaje como forma de expresión de los motivos, algo que Rosa llevó al extremo máximo: es el tema del diseño, sólo que aquí, digamos, el diseño de la forma literaria.

Justo para documentar ese proceso, en 1998 se publicaron una serie de estudios dentro de un libro que lleva por título *La astucia de las palabras*, donde podemos observar las vertientes concretas del trabajo de la poética roseana, a partir de las propias notas del autor y de la configuración visual de los párrafos de sus libros. La astucia,

nuevamente, está en el diseño: de las palabras, de las imágenes, de todo lo que encarna un propósito, y que se exagera cuando el escenario es discutido. En ese libro, por ejemplo, Lauro Belchior Mendes, trabajando sobre el material editorial publicado por José Olympio, editor de Rosa, se da cuenta de cómo Rosa utilizaba la forma de las letras y los signos de puntuación para impulsar las interpretaciones. Por ejemplo en un párrafo del GSV, “nos encontramos con una grafía de la letra S en medio de una secuencia fónica en la que el diablo se identifica con el propio Sertón, aprovechando la sibilancia del sonido y la sinuosidad del diseño de la letra”:

Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!*... e dele disse sòmentes – S... —*Sertão... Sertão...*¹⁰

10. Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1972), 448.

Así mismo, señala otros ejemplos, donde las grafías visuales desempeñan un papel decisivo en la configuración narrativa,

(...) e volto do meio pra trás... —?

— “Safas!” —; maximé.

— “...É, é o mundo a revelia...”

“entre vinte-e-muitos e trinta anos. Devía ter bem menos, portanto”¹¹

11. Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 58, 195 y 195 y 51, respectivamente.

“Todos esos ejemplos ilustran las innumerables posibilidades de establecer el diseño de una frase, mezclando elementos y componiendo un nuevo estatuto para el texto literario, en la medida en que la dimensión plástica colocada en la hoja de papel del libro se une a una especie de caligrafía musical, para ampliar las posibilidades de significación”, señala Belchior.¹² Las palabras y las formas gráficas tienen que ser astutas para ello, como señalaba W. Benjamin. Otro ejemplo: en el cuento “Fatalidad” aparece un personaje de carácter no positivo ni negativo, sino intermedio, “tomaba diversión de lo común y hasta en el trabajo no componía disgusto”, que es llamado

12. Lauro Belchior Mendes, “Imagens visuais em Grande Sertão: Veredas”, en *A astúcia das palavras. Ensaaios sobre Guimarães Rosa*, org. Lauro Belchior Mendes, Luiz Claudio Vieira de Oliveira (Belo Horizonte, Editora UFMG, Biblioteca universitaria, 1998), 56.

13. Susi Frankl Sperber, *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (São Paulo: Duas Cidades, 1976).
14. Guimarães Rosa, "Sobre la escoba y la duda", en *Tutaméia. Terceiras Estórias* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1968), 182 [traducción mía]. Rosa siempre sorprendió a los críticos con su lenguaje extraño y su búsqueda constante de nuevos caminos lingüísticos, pero a veces ello era valorado de formas ambiguas. Así que en el libro *Tutaméia, Terceiras Estórias*, propuso, además de los cuentos, cuatro prefacios que dan cuenta de su obra, en especial de lo que encierran sus audacias lingüísticas. "Sobre la escoba y la duda" es uno de ellos. La existencia misma de cuatro prefacios en un libro es un enigma, pero la literatura de Rosa siempre trata de eso, de enigmas que el lector debe enfrentar.

Zé Centralife, que es la forma aportuguesada de la expresión inglesa *center half*, que es la posición que toma un jugador de fútbol en el medio del campo, alguien que no ataca directamente sino que distribuye y defiende. O en *Primeras Historias* hay un cuento que se titula "Pirlimpsiquice", que es un neologismo que vincula *pirlimpimpim* (una diversión infantil) con *psique* y con una sustantivización que podría ser descrita como *doidice* (locura), entonces se trata de un neologismo. Tales cuestiones hacían también que se pusiera en pie la discusión de si Rosa estaba usando el sistema del portugués o si estaba rebasándolo, ya que las invenciones sintácticas, o de hecho la invención de palabras, parecían escapar a las normas conocidas. Más bien lo que Rosa desarrollaba eran las potencialidades del sistema, invitándonos a desautomatizar nuestros usos y generando lo que Suzi Frankl Sperber llamaba "la apertura del paradigma de la lengua".¹³

LA EDICIÓN Y LOS LENGUAJES GRÁFICOS


Consideremos ahora los lenguajes gráficos desde esta perspectiva, en especial en el ámbito editorial. Como vemos, en Rosa la invitación es a moldear las expresiones con base en la investigación, y lograr que ello encienda la percepción de los contenidos, o incluso que motive la generación o descubrimiento de contenidos de los que no teníamos noticia, revelando así el poder de la plasticidad. La investigación, por lo demás, está en la propia gente, y también en lo arcaico, ya que a menudo creemos que lo nuevo siempre viene de la imagen apresurada que tenemos del futuro. Los signos provienen de la comunidad, y la comunidad tiene una historia, una historia a veces no suficientemente investigada, que muestra su capacidad de fecundar los escenarios cuando es mostrada en su profundidad. Propuestos a revelar, los materiales gráficos pueden ser así una constante fuente de problematización de lo real para acceder a nuevas relaciones entre las cosas. Rosa de hecho era también un hacedor de libros, en los que buscaba siempre esa capacidad germinadora, decía: "un libro, de cierto, debe ser confeccionado de un modo que deponga la paz para todos, con la virtud de trucar con lo clarificado la fantasía de la gente, empujar corajes".¹⁴ Sus mecanismos eran las historias, las invenciones lingüísticas, así como su

puesta en página: los libros tienen que ser como luciérnagas en el horizonte narrativo y editorial.¹⁵

¿Cómo podría realizarse esa astucia en el diseño de los materiales escritos? Bueno, lo primero sería reactivar la conciencia de la naturaleza metafórica de los elementos que los componen. Existen muchos modelos de construcción de párrafos, signos de puntuación, retículas o tipografías que podemos utilizar como normas, pero en realidad todas estas estructuras formales son resultado de construcciones retóricas que fueron activadas en distintos períodos para ponderar lo escrito. Los lectores pueden no advertir cómo ellas inciden en la interpretación en la medida en que se han convertido en hábito. Sin embargo, como en Rosa, podemos reordenar los elementos del lenguaje de modo que la motivación interpretativa de los usos gráficos pueda ponerse nuevamente en evidencia, ampliando así el sentido de la lectura.

Tales cuestiones o búsquedas han sido activadas en el campo del diseño gráfico desde que esta disciplina comenzó a conceptualizar su propio marco discursivo, oponiéndose quizá a la tesis de la neutralidad con la que este campo fue construido durante el funcionalismo modernista, que ocupó buena parte de los esfuerzos teóricos de más de la mitad del siglo xx. Un proyecto, por ejemplo, que claramente refutaba esos criterios es el que emprendieran Ellen Lupton y Abbott Miller a fines de los años 1980 en la oficina *Design/ Writing/ Research*, que buscaba un tipo de escritura y de publicación donde la formación de la página pasara a formar parte de la conceptualización del contenido, y no sólo se considerara como un “contenedor” de la secuencia lingüística. Para ellos, la triada entre Investigación-Escritura-Diseño podría invertirse y sería posible comenzar por el pensamiento gráfico para llegar a la investigación, ya que la forma de la página, por sí misma, expresa la naturaleza de los conceptos sobre los que se está escribiendo. De este modo, sugerían que la teoría podría adquirirse no sólo por la vía lingüística, sino por su disposición gráfica, revitalizando así el papel que la página juega en esa mediación, lo que nos genera una nueva conciencia sobre las posibilidades de la escritura. Ello era patente en varios libros teóricos que produjeron, pero sobre todo se expresaba de forma manifiesta y conceptual en su texto *Design Writing Research*, que hacía palpable la pertinencia de esa búsqueda. Aquí algunos fragmentos de sus páginas:

15. Idea que tomo de la metáfora sugerida por Silviano Santiago donde dice: “Las historias son como luciérnagas en la oscuridad que encienden alegrías y amores, islas de encantamiento en medio de las políticas de aceleración del ‘desarrollo’ del país. Rosa surge así articulado a Robert Johnson (1911-1938), genio del blues. Juntos, estos dos autores intempestivos muestran que ‘vivir es peligroso’”. Véase Silviano Santiago, “Grande Sertão: Crossroad Blues”, <https://es.scribd.com/document/496290635/Silviano-Santiago-Grande-Sertao-crossroads-blues> (consultado el 10 de enero de 2022).

“Cuenta” es la traducción de la palabra “score” que en inglés significa “corte o muesca” y también se refiere al número veinte. La palabra obtiene su doble significado de un objeto llamado tablilla para contar, que era un trozo de madera o hueso marcado por una serie de rayaduras . La vigésima marca en la tablilla era llamada, a veces, “cuenta” (score). Las tablillas para contar aparecieron en culturas alfabetizadas y no alfabetizadas desde la prehistoria hasta el presente. Estos objetos llevaban la cuenta del tiempo, de objetos, de créditos y deudas.





En las tablillas más simples, se hacía una muesca por cada artículo que se registraba. Así, para contar cinco ovejas , el pastor podía hacer cinco ralladuras en una tablilla . Este principio se llama *ordenar*, es decir, existe una correspondencia de uno-a-uno entre el conjunto de símbolos y el conjunto de objetos contados. En los dados modernos también funciona este orden, donde  equivale a cinco, y en los naipes, donde  es el cinco de diamantes.

Figura 2. Página del libro *Diseño/Escritura/Investigación*, de Lupton & Miller, donde se explican teóricamente las convenciones de uso de los numerales en la escritura.





La reducción y consistencia de las imágenes internacionales aumentan su cualidad alfabética. El  y  de Neurath fueron una crítica de la escritura que sólo parece escritura, un esfuerzo utópico por trascender las limitaciones de las letras al explotar las características visuales de la tipografía. **** El tipo de letra preferido de Neurath era la **Futura**, diseñada por Paul Renner alrededor de 1926-27. Paralelo a la estética de la arquitectura y el diseño industrial, la tipografía **Futura** está despojada de referencias a la artesanía y la caligrafía. Neurath concebía el  como limpio, lógico y libre de redundancias: la escritura es concebida como una máquina  para vivir en ella.

Figura 3. Fragmento del mismo libro en el que se habla sobre la historia retórica de los signos de señalización.¹⁶

16. Nosotros publicamos en español la parte fundamental de ese libro, que es todo un manifiesto al respecto, bajo el título de *Teoría Visible. Diseño, escritura, investigación* (México: Ars Optika Editores, 2015).

La propuesta de Lupton y Miller es interesante para la situación contemporánea y se basa en la recuperación plástica de las convenciones del pasado, para mirar cómo inciden en nuestras metáforas al uso. Tal perspectiva teórica y crítica ha replanteado buena parte de los proyectos editoriales actuales, que ahora se cuestionan sobre su propia forma, haciendo ver que son las motivaciones las que generan las formas en función de las situaciones comunicativas, y que todas

ellas están hechas para buscar la identificación o la persuasión e instauran convenciones para ello.¹⁷ De hecho, si seguimos esa línea, observaremos cómo las publicaciones siempre postulan su ecuación a partir de la necesidad de equilibrar la escena en la que aparecen con aquello que intentan colocar en dicha escena, haciendo que los énfasis y las condiciones productivas salgan a la luz como parte de su marco discursivo. En Brasil, por ejemplo, existe la tradición de los llamados Libros de Cordel, que son pequeños libros hechos con un papel precario y que se cuelgan sobre lazos con pinzas de ropa en las plazas públicas para ser vendidos. Nuevamente los motivos establecen la forma, y tales producciones son hoy coleccionados por las bibliotecas pues contienen la historia oral y escrita del Sertón (Guimarães Rosa partía de ellos para hacer sus libros):

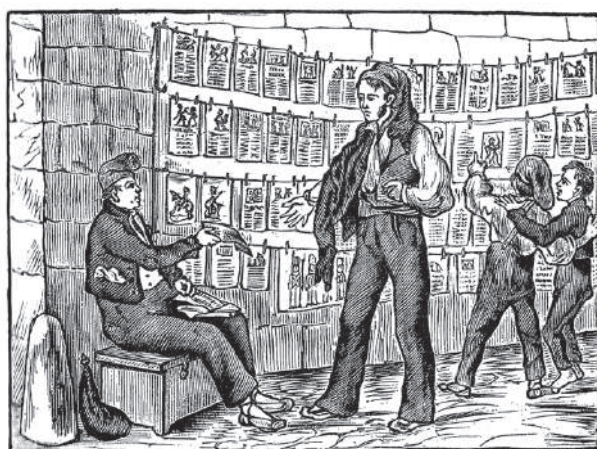


Figura 4. Ilustración sobre la tradición del Libro de cordel en los pueblos del Nordeste brasileño.

La búsqueda y profundización de los motivos, que además se expresan plásticamente no como marco estandarizado sino como voluntad de forma, parece ser un ingrediente clave para el trabajo editorial, pero no todos los grupos editoriales están habilitados para poner eso de relieve, ello sólo sucede cuando hay una conciencia también sobre el diseño entendido retóricamente (y no sólo como estética). Lo que haremos ahora es analizar algunos grupos que

17. Seguimos aquí una aproximación al diseño a partir de la teoría retórica de Kenneth Burke, tal como la plantea Pierre Smolarski. Para Burke, los motivos siempre son la instancia social que mueve a la actuación de los agentes, y dicha actuación moviliza la escena, buscando la identificación o la co-substancialidad de la audiencia. Burke propone el término de identificación y no el de persuasión, ya que se trata de que la audiencia haga suyos esos motivos a partir de las acciones comunicativas, eso es lo que está en juego. Para el tratamiento teórico de esa cuestión véase Pierre Smolarski, "Retórica de la orientación visual en los sistemas de información como mediación de la ciudad", núm. 6 (México: Colección Ars Libers, Ars Optika Editores, 2019), www.arsoptikaeditores.com.mx/node/24 (consultado el 16 de febrero de 2022).

han tomado ese criterio como un impulso para su trabajo, grupos que hemos encontrado preponderantemente en Brasil, quizá porque su propia tradición literaria y gráfica les ha permitido operar sobre esos principios problematizando constantemente sus lenguajes, lo que les daría un lugar peculiar en el mundo latinoamericano.

LOS CASOS DE COSAC NAIFY, UBU EDITORA, BLOCO GRÁFICO Y EDITORA CARAMBAIA

A pesar de que Brasil es un país con una fuerte problemática social y económica que hace difícil el crecimiento de su industria editorial, diversos grupos han emprendido, desde hace más de dos décadas, una fuerte investigación acerca de la configuración de los materiales escritos con el fin de incrementar el involucramiento del público con la lectura, haciendo que ello juegue un importante papel en su propio mercado. Ello ha puesto de relieve el valor de la plasticidad en la identificación de las piezas y de las ideas que contienen, algo que se hace muy palpable en las librerías de sus distintas ciudades. Buena parte de esa investigación ha sido impulsada, sin embargo, desde las universidades, que han problematizado este punto no sólo de forma práctica sino teórica.

En la Universidad de São Paulo (USP), por ejemplo, existe una línea de trabajo donde el diseño es emprendido a través de comprender el lenguaje de la literatura, es decir, de la manera en que éste lleva a cabo caracterizaciones, metáforas, sistemas narrativos, recursos poéticos, dislocamientos, asociaciones; principios que luego son trabajados en el diseño gráfico. Esa línea de trabajo, de la que participan anualmente varios jóvenes estudiantes, es impulsada por los profesores Chico Homem de Mello, especialista en diseño gráfico e investigador de la historia del libro en Brasil, y Luis Antonio Jorge, arquitecto que, a su vez, ha transitado por la traducción intersemiótica de la literatura a otros lenguajes. Hay que decir que tal tipo de emprendimientos son característicos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP, que tiene un papel clave en la constante evaluación crítica del diseño desde su fundación misma, por lo que casi todos sus egresados son buenos representantes de esas búsquedas: la historia de ese centro comienza quizá con el diseño de su propio edificio, que marcaba una ruptura con los presupuestos pedagógicos anteriores de la arquitectura pública, y también por la trayectoria histórica de sus profesores, lo que impulsó un proyecto educativo de gran relieve hasta hoy.

Dicha facultad contó en el pasado con importantes teorizadores como el especialista en semiótica Décio Pignatari, estudioso de Guimarães Rosa, que

propuso la interacción de lo literario con otras disciplinas como el diseño, la arquitectura o el urbanismo. Ello ha dado un carácter peculiar a sus investigadores y a la índole de sus intervenciones. Un libro, por ejemplo, es pensado no sólo en términos gráficos, sino urbanos y constructivos, ya que éste juega un papel en todos esos escenarios, lo que cambia sustancialmente su abordaje. A la muerte de Pignatari, Luis Antonio Jorge, junto con otros arquitectos, han continuado esa búsqueda en diversos ámbitos. Los diseñadores, arquitectos, así como los especialistas en literatura están por ejemplo fuertemente involucrados en aquella Facultad dentro de las aulas y las áreas proyectuales. De ahí surgieron importantes agentes del ámbito editorial profesional contemporáneo, como André Stolarski, Elaine Ramos, Celso Longo, Daniel Trench, Catarina Bessell, entre varios otros. Todos ellos imprimieron un carácter nuevo a la producción editorial en aquel país. Quizá el proyecto más relevante en ese sentido fue el realizado por la editorial Cosac Naify, que marcó una pauta totalmente diferente a lo que existía anteriormente. En esa labor proyectual participaron tanto Chico Homem de Mello como Stolarski y Elaine Ramos, la diseñadora que quedó a cargo de todas las producciones gráficas de esa casa editorial.

Cosac Naify tuvo muchas circunstancias. Un proyecto de gran inversión que publicaba libros de antropología, sociología, literatura, arquitectura, arte, fotografía y diseño. Aun cuando movilizó el panorama nacional de producción de libros (sus libros eran distribuidos en todo el país, produciendo una regeneración de todo el campo de las publicaciones), diversos problemas administrativos y legales de sus dueños hicieron que fuera cerrada en el 2016. Sin embargo, el trabajo intelectual que la soportaba continuó en otra iniciativa que es Ubu Editora, que fundaron las tres mujeres que habían sido las piezas claves de la Editorial Cosac en materia de organización, selección de contenidos, finanzas, distribución y diseño, éste último dirigido por Elaine Ramos. Lo que caracterizó a Cosac Naify a partir de la incorporación de los egresados de la USP fue el tono claramente diferenciado para cada una de las publicaciones que ahí se hacían, o para cada una de las series propuestas. Un texto es investigado a fondo por la contribución que éste hace al ámbito en el que actúa, así como por su lenguaje, y a partir de ello se decide su tipografía, su retícula, su proceso de formación, su tipo de papel y finalmente su portada, así como otros elementos adicionales como carteles incorporados al cuerpo del libro que se despliegan para ampliar la percepción plástica del contenido (lo que involucra a su vez su tipo de encuadernación o su construcción física en general). Veamos lo anterior en la edición de una colección de *Literatura Fantástica*, una de las ediciones de Cosac Naify, de 2013:

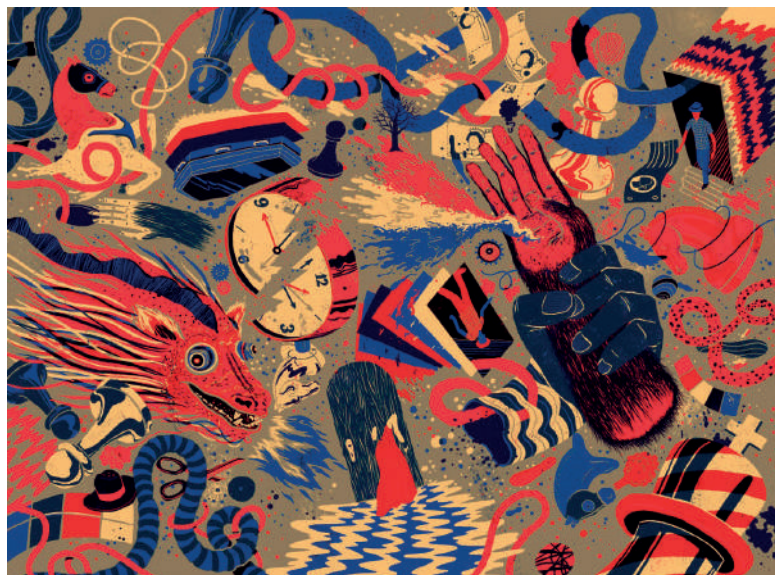


Figura 5. *Antología de literatura fantástica*, edición de Cosac Naify, 2013, con su cartel desplegable. Ilustración y Diseño de Elaine Ramos y Nathalia Cury.

Uno de los procesos más importantes de este trabajo es la metaforización. Los elementos gráficos pueden hacer lo que llamamos una traducción intersemiótica de los textos a través de indagar las metáforas que pueden dar cuenta de los propósitos de los autores, y expandirlos al lector a través del diseño. Por ejemplo, para la edición del libro de Rafael Cardoso, *Design para um mundo complexo*, la editorial partió de que se trataba de un investigador de la historia del diseño para quien casi todas las habilidades técnicas y conceptuales de esa

disciplina se habían organizado ya desde el siglo XIX (y no en el siglo XX, como comúnmente se cree), algo que había escrito en un libro anterior, también publicado por ellos mismos. Cardoso daba ahí un papel muy importante a los fabricantes de empaques como los dulces, cuya destreza en términos de identificación y de embalaje habría sido decisiva para la consolidación de la disciplina. Potenciando esa idea, en su siguiente libro, Cosac Naify decidió imprimir el volumen en un papel conseguido en una dulcería (un papel que no es común usar para libros), y proponer un envoltorio que emulara esa actividad. Todas las páginas del libro, así como su envoltura están realizadas en ese papel, sin demeritar su legibilidad:



Figura 6. Rafael Cardoso, *Design para um mundo complexo*, edición de Cosac Naify, 2012.

En Cosac Naify observamos que existen varios puntos de partida para la interpretación. Uno de ellos es el acomodo diferenciado de su identidad visual. Su logotipo no es colocado por completo en la cubierta del libro, sino de forma fragmentaria y parcial, mostrando así la capacidad de esa empresa de descomponerse en fases diversas, lo que habla de su pluralidad y su voluntad de problematizar la lectura. Otro principio es el escudriñamiento de las tipografías y su reacción plástica ante los distintos tipos de papeles. Las tipografías y su acomodo, así como su reticulación o disposición, suceden también en relación con el contenido de la obra para la que operan. Y otro punto clave es el estudio del papel, que tiene un valor metafórico irrenunciable, pues éste lleva el *ethos* de la publicación a la tactilidad del público lector, junto con los colores que la impresión produce sobre el mismo. Veamos, por ejemplo, la edición de *Zazie no Metrô*, novela de Raymond Queneau. Esa edición está impresa sobre un papel biblia, que es frágil y delicado como el papel cebolla, lo que habla de la misma naturaleza de la novela (una historia de fragilidad), y como el relato está ambientado en el París de los años cincuenta, detrás de cada página está colocado un cartel del metro de París de aquella época (para cuya disposición se buscó una colección completa de carteles originales que recuerdan ese aspecto). La encuadernación del libro no permite abrir las páginas donde están los carteles, éstos quedan atrapados entre las páginas del texto, de modo que gracias al papel esas imágenes sólo pueden verse como trasfondo (justo como en la novela, donde el metro parisino es un ambiente constante). Este tipo de metaforización plástica del contenido era enormemente valorado por los lectores, y tal artificio permitía una expansión material de la índole de esa literatura, de lo que la edición daba cuenta plásticamente:



Figura 7. Raymond Queneau, *Zazie no Metrô*, edición de Cosac Naify, 2009, impreso en papel biblia semitransparente y con la colección de carteles del metro de París entre sus páginas.

Los ejemplos anteriores muestran libros que conllevan también una investigación gráfica, pero que basan sus posibilidades en el uso de los recursos visuales aunque tratando de mantener el equilibrio entre los insumos de producción y costo de venta, es decir, se trata de hacer experiencias de diseño completas, pero sin que ello los vuelva costosos, equilibrio que no siempre es fácil de hacer, aunque se lograba en cada caso gracias a las consideraciones particulares que se hacían para cada proyecto. Un ejemplo especial de lo anterior es la colección *Portátil*, en donde se produjeron libros de bolsillo para varios títulos relativos a la antropología o la literatura que son de gran importancia académica y cultural. En este caso, se buscó economizar la producción (cuyos procesos técnicos eran investigados al máximo) a través de un complejo sistema establecido para toda la colección: un papel era impreso con la descomposición de las letras de identidad de Cosac Naify en varios colores, y después, sobre ellos, mediante recortes diversos del papel, eran acomodadas las portadas de los diversos títulos, utilizando ese fondo cromático y tipográfico de manera aleatoria. Así, cada portada tendría una parte de la imagen general marcando así la pertenencia a la colección, pero aprovechando la impresión de un solo pliego a color, mientras que cada número individual sólo ocuparía una tinta. La solución gráfica final es estimulante, pues nos hace transitar por la noción de sistema productivo fuera de la noción de repetición, y disminuyendo los costos, pero enriqueciendo la percepción:

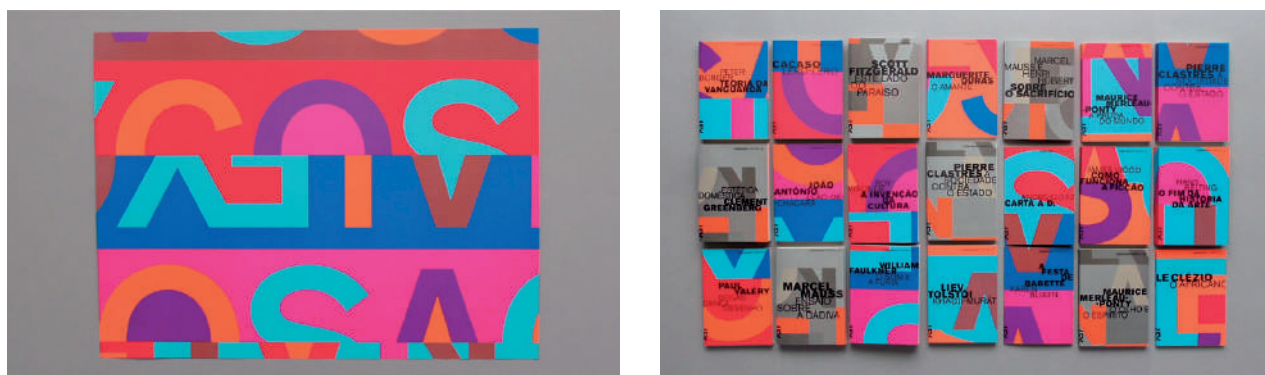


Figura 8. Pliego de la colección *Portátil* y sus diversos cortes para portadas individuales, Cosac Naify, 2012.

A ello podemos llamar *astucia del diseño*, pues se saca partido del análisis de los sistemas de producción para la caracterización de las piezas. Cosac Naify también hizo libros especiales, de costos más altos para títulos que requieren un tratamiento visual más ampliado, en los que no dejaba de estar presente el tratamiento hecho explícito de los artificios que constituyen nuestra lectura. Tal es el caso del libro sobre Bea Feitler, diseñadora brasileña, muy reconocida en el mundo y desconocida, en ese momento, en Brasil. André Stolarski realizó la edición: un libro ilustrado de pasta dura que tiene tanto en la portada como en sus interiores dos retículas, una horizontal y otra vertical, ya que el libro está construido con dos discursos distintos (uno que recupera la biografía de la autora y otro que hace un balance crítico de su obra). De la alternancia de las dos retículas para construir el proyecto tenemos información desde la portada y luego ello se va descubriendo como un sistema en todo el libro al recorrer las páginas:



Figura 9. Cubierta e interiores del libro de *Bea Feitler*, Cosac Naify, 2012, con sus dos retículas alternas.
Diseño de André Stolarski y Gabriela Castro.

Continuando con el sistema de diseño emprendido en Cosac Naify, Ubu Editora reemprendió el camino para mantener en acción ese proceso de indagación de los discursos escritos y su traducción gráfica. Es preciso decir que la Editorial Cosac fue conocida ampliamente como un sistema único para la producción de libros en Latinoamérica y en el mundo, tanto por el tratamiento depurado de las traducciones, como de la puesta en página de los textos y, por supuesto, por su formulación plástica. Los consumidores de sus libros, que se volvieron coleccionistas, vivieron con asombro y tristeza su cierre, abriendo incluso la discusión sobre qué tan sustentable podría ser un proyecto de esa naturaleza. Parecía un sueño que podría durar poco, sin embargo, la vitalidad de esa presencia del diseño no sólo continuó en Ubu Editora, sino que se propagó a otras iniciativas, como es el caso de Editora Carambaia, especialmente en su trabajo con un grupo de diseño llamado Bloco Gráfico, que ha profundizado sobre el sentido metafórico y visual de las tipografías y los elementos gráficos para el mercado editorial, de la misma forma en que había sido hecho por aquellos proyectos pioneros. El gran desafío para todos ellos ha sido superar la concentración de la producción editorial en grandes consorcios internacionales, que han cambiado el panorama en ese campo para todo el mundo, así como la creciente expansión de las compras en línea a través de grandes compañías de distribución global, y también el avance del libro electrónico. Pero el escenario es una invitación a la acción retórica, ya que el espectro se abre al concurso de las diferentes argumentaciones que cada editorial emprende. Mientras que de un lado están las estandarizaciones comerciales de gran alcance y de distribución mundial, por el otro están las cualidades y nutrientes que la edición impresa mantiene ante los lectores, sobre todo cuando éstas no están emprendidas como un empaque o un contenedor de las obras escritas, sino como una actividad intelectual en sí misma, es decir, como poesía visual y táctil que incrementa el acercamiento a los textos y hace comprenderlos mejor. Las editoras brasileñas han recurrido al catálogo de obras internacionales que son relevantes para el campo cultural, pero al mismo tiempo han apostado a dar presencia en las librerías a sus propios escritores, artistas, fotógrafos e investigadores. Se pone en juego tanto la competencia por el mercado como la autoridad intelectual, lo que no deja de ser un asunto relevante para Latinoamérica y para el cual el diseño juega un papel clave. En el inicio de su ciclo, Ubu Editora hizo un trabajo sumamente depurado para hacer la mejor edición de una obra que es esencial para la literatura brasileña. Nos referimos a *Macunaíma*, de Mario de Andrade, una obra de 1928 que traza la senda antropofágica de la cultura de aquel país a partir de sus raíces indígenas. La edición no sólo contiene la obra completa y sus prólogos históricos, sino un estudio de alto alcance para comprender la importancia de esa obra en

el mundo contemporáneo. Ubu la llevó a cabo en dos ediciones con varios volúmenes: una especial con la cubierta hecha con la monotipia original del artista Luiz Serbini, que se realizó con materiales naturales (recogidos en las distintas zonas que dan contexto al libro, es decir, una investigación botánica que luego fue trabajada plásticamente en el tórculo), y otra popular que es idéntica en lo que se refiere a los interiores del libro. Dicha edición puso en la mesa la necesidad de dar relieve a una de las piezas esenciales de la cultura interna que no puede dejar de ser pensada en la actualidad, sino que, por el contrario, se pondera en toda su amplitud:

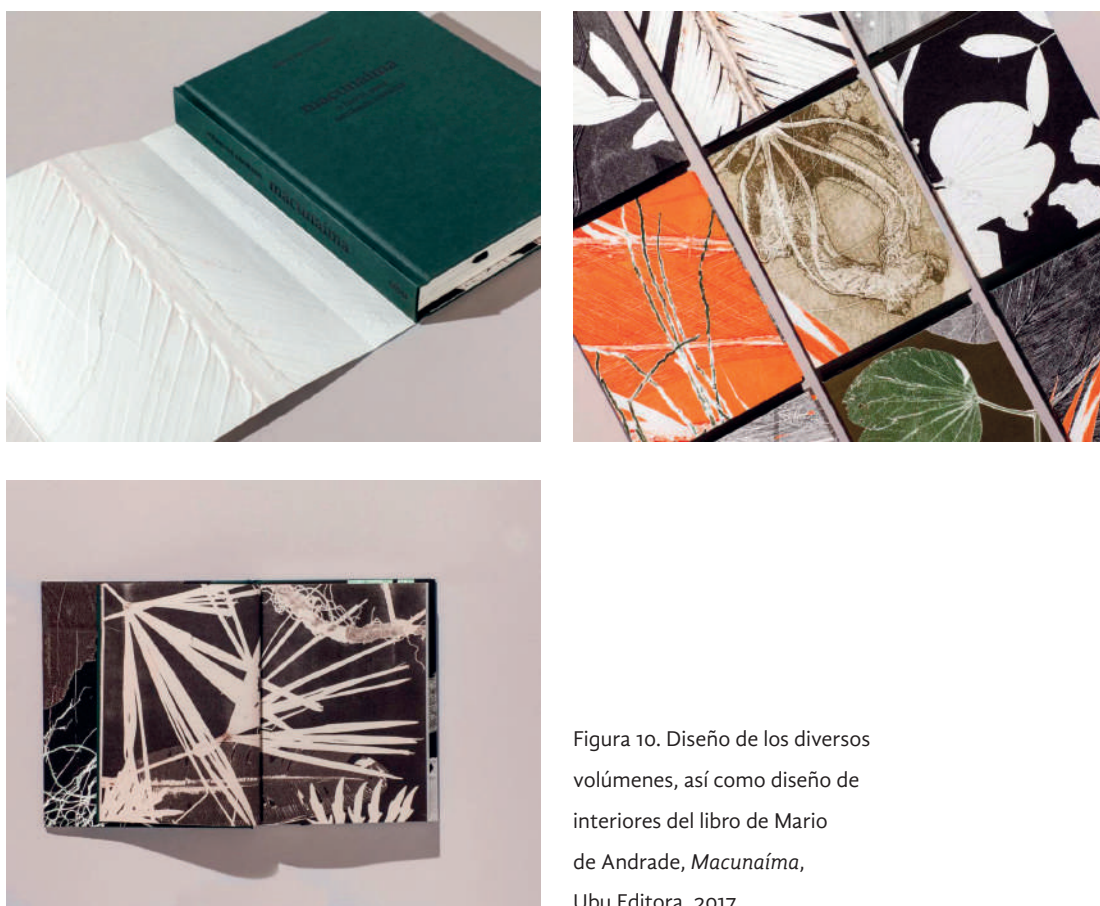


Figura 10. Diseño de los diversos volúmenes, así como diseño de interiores del libro de Mario de Andrade, *Macunaíma*, Ubu Editora, 2017.

Así mismo, Ubu publicó también una edición formidable, con estudio crítico, del *Popol Vuh*, el libro o documento fundamental de la comunidad maya. La edición cuenta con una traducción de muy alta calidad, basada en el original en quiché, así como en las traducciones que existen en español y en francés, la cual fue emprendida por la investigadora Josely Vianna Baptista, quien sería hoy día una de las más importantes analistas de una obra así en el mundo, sólo que desde Brasil. ¿Cómo dar cuenta de una investigación tan poderosa en el ámbito académico contemporáneo? Pues con una edición acorde al trabajo realizado. La edición fue hecha esta vez utilizando varios papeles de distinto peso y color, para diferenciar el estudio crítico, el texto original y la traducción, así como dos registros para hacer los cotejos necesarios. El libro se vuelve así un material indispensable para la historia de la literatura latinoamericana:



Figura 11. *Popol Vuh*, edición de Ubu Editora, 2019.

18. Ramos conversa sobre sus procesos de producción a partir de su formación como arquitecta-diseñadora en la entrevista realizada por Véronique Vienne para el sitio alemán Antalis, donde se subraya la continuidad de su diseño con la tradición luso-brasileña del Libro de Cordel como principio poético para hacer el trabajo actual. Véase www.antalis.es/b012/elaine-ramos.html (consultado en línea el 16 de febrero de 2022).

Las ediciones de Elaine Ramos en Cosac y en Ubu comienzan siempre desde dentro, buscando el equilibrio entre la transparencia y la flexibilidad del papel, para a partir de ello decidir el material gráfico. Siempre son una conceptualización del contenido, y están hechas para proporcionar una presencia estimulante del conjunto dentro del contexto de las librerías.¹⁸ En el caso de Bloco Gráfico, que también hizo producciones con Cosac Naify y actualmente realiza varios proyectos para Editora Carambaia, el principio es semejante, un pensamiento desde el interior de los textos narrativos para obtener la estructura que puede ser pensada después en términos gráficos, y donde la tipografía como sistema metafórico es ocupada constantemente de manera significativa. Bloco Gráfico actúa desde el 2012 con el trabajo de tres diseñadores jóvenes: Gabriela Castro, Gustavo Marchetti y Paulo André Chagas. Ellos han enriquecido las investigaciones previas en la historia del libro en Brasil y han actuado también realizando una apertura del paradigma de los elementos editoriales, involucrando la tridimensionalidad de las piezas, las costuras de la encuadernación, ampliando también los sistemas de identificación de las editoriales o las colecciones, así como las de los propios interiores de las páginas. Una percepción renovada de todo ello es a lo que nos invitan, con una calidad de producción muy alta también. Veamos, por ejemplo, su trabajo en el libro *A câmara sangrenta*, de la escritora inglesa Angela Carter, para la editora Tag Livros; la obra incluye una serie de relatos fantásticos donde reposiciona los temas del feminismo en una forma sorprendente para su tiempo (1979), y que fuera desconocida hasta hace poco tiempo en Brasil. Bloco Gráfico realizó un libro que se guarda dentro de una caja, así como un cartel que se desprende de la cubierta a partir de ilustraciones vibrantes y una superposición tipográfica que es tan llamativa como la naturaleza de los textos ahí contenidos. La edición gráfica establece así la potencia de la autora (Figura 12).

En otros casos, la tipografía se desplaza hacia el interior del lomo del libro, cuando se trata de una encuadernación con costura expuesta, o bien se vuelve volátil, como si se la llevara el viento, como sugiere el propio texto. Todos esos elementos sirven para dar un carácter a la edición a partir de comprender a los autores (Figura 13).



Figura 12. Caja, libro, cartel y detalles de impresión de la edición de *A câmara sangrenta*, Tag Livros, con ilustraciones de Carla Barth y diseño editorial de Bloco Gráfico, 2017.

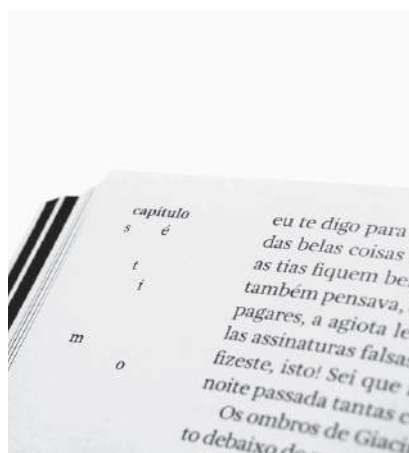


Figura 13. Proyectos editoriales de Bloco Gráfico, donde la tipografía expande los lugares desde los cuales se produce la lectura y la identificación de las piezas.

Una de las publicaciones más interesantes de Bloco Gráfico y Editora Carambaia es *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, que cuenta la vida de una mujer venezolana que, después de vivir en París, tuvo que volver a su tierra natal, Caracas, donde describió, a través de cartas, el precario mundo en el que se encontraban las mujeres en esta ciudad. Es una lectura fundamental para el feminismo de la primera mitad del siglo xx, no obstante, ella era una autora también inédita en su país hasta esta edición. Lo que hicieron los diseñadores, además de una estimulante caracterización del contenido en sus páginas, es proponer un cartel-envoltura que remite a los sobres donde se guardan documentos, disponiendo en la portada el hilo que gira alrededor del arillo para sugerir el tipo de lectura epistolar que ahí se encierra, además del papel y de la forma gráfica de la cubierta que parte de la caracterización que hacen las papelerías de este tipo de material en las oficinas, con el título sobrepuesto realizado con serigrafía. La portada interior por su parte despliega una retícula fractal para expandir la primera aproximación hacia una textura más amplia hecha con la tipografía:

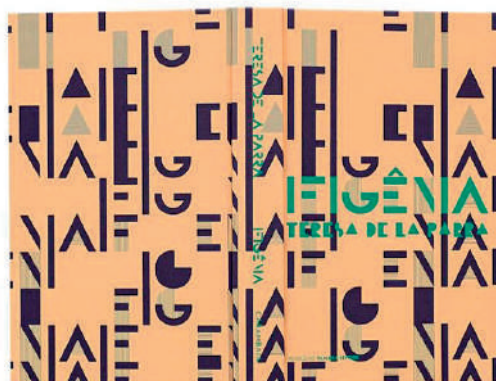


Figura 14. Edición del libro *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, Editora Carambaia, 2016. Sobre-cartel envolvente, portada e interiores. Diseño de Bloco Gráfico.

En el ámbito mexicano existen diversas iniciativas editoriales interesantes, aunque no necesariamente vinculadas con esa vertiente que hemos descrito, muy propia de la cultura brasileña. En todos los casos, sin embargo, para Latinoamérica, la problemática es semejante: lograr establecer una lógica de producción de materiales editoriales y lectores que nos dé una capacidad propia de construir nuestros referentes y generar conocimientos relevantes para el desarrollo de nuestras potencialidades, generando también una autonomía en la selección de contenidos. Nosotros tomaremos aquí el caso de Ars Optika Editores como una de esas iniciativas, que por otra parte sí ha nacido dentro del contacto con los colegas brasileños, justo por el interés que despiertan las posibilidades de esa interrelación.

Ars Optika nació como una editorial interesada en publicar libros enfocados a fortalecer la relación entre teoría y práctica en el campo del diseño, justo porque considera que éste es un ámbito que necesita crecer conceptualmente para jugar un papel más relevante en nuestra vida social, algo que no termina por despuntar a pesar de los muchos centros de estudio en los que se enseña esa disciplina y de los posgrados que han comenzado a surgir en los últimos veinte años para hacerlo avanzar en términos de investigación y desarrollo. El primer paso fue advertir que los alcances que el diseño tenía en Brasil eran bastante significativos, más quizá que en el resto de Latinoamérica, y que ello era así por la discusión académica que había tenido lugar en aquel país por distintas cuestiones históricas y políticas que hicieron eso posible. Esto es, el diseño podría ser visto como una actividad esencial de la cultura y del avance social y no sólo como una herramienta del comercio y la circulación de mercancías, lo que daría pie a buscar enfoques teóricos que comenzaran a dar sentido a esa idea.

La primera tarea que impulsó este proyecto fue entonces revisar el espectro de contenidos que era posible poner en marcha dentro de nuestro ámbito académico y que no estaban siendo considerados aún por las editoriales existentes en lengua española. En esa labor se contó con la colaboración de Chico Homem de Mello y André Stolarski, quienes habían sido también el respaldo inicial para el despunte de la editorial Cosac Naify en Brasil. Al hacer la revisión se hizo claro que efectivamente existían, de inicio, más de 200 títulos posibles que eran indispensables para el estudio del diseño en el mundo (textos que estaban publicados en inglés, portugués, alemán, francés, etcétera) y que nadie estaba traduciendo para el mundo hispanico. Entonces, existiendo los contenidos y el público para ello, el proyecto se dibujó como viable y necesario, siempre y cuando se enfrentara el asunto de las traducciones, que es uno de los aspectos más

complejos que suele ser decisivo para el alcance de las iniciativas editoriales. Desde luego se publicarían ahí también textos escritos por los propios autores de habla hispana –fundamentalmente de Latinoamérica–, pero era preciso ubicarlos también en la discusión sobre el diseño que se da a nivel mundial, privilegiando sobre todo la investigación teórica consolidada.

Para su puesta en marcha, se elaboró una estrategia de diseño que fuera viable para el propio mercado mexicano y que se adecuara a la fase inicial del nacimiento de una editorial alternativa. Considerando que buena parte de los lectores a alcanzar serían estudiantes de diseño, para quienes los libros de su propia disciplina suelen ser costosos, tendría que buscarse la forma de hacer productos accesibles. No sería posible, por ejemplo, comenzar como Cosac Naify, que tuvo una inversión inicial muy cuantiosa por parte de sus dueños, sino que la editorial debía adecuarse a otras circunstancias sin demeritar la calidad editorial. Stolarski colaboró en esta estrategia, elaborando el manual de identidad de la editorial, así como un modelo de páginas basado en el máximo aprovechamiento del papel, pero disponiendo una retícula significativa para la adecuada lectura de los bloques escritos. Para la puesta en página de éstos se elegiría una tipografía diseñada en México, lo que era muy relevante para un proyecto que busca fortalecer la autonomía dentro del espectro contemporáneo, y se estudió también una manera óptima de colocar las notas y referencias, no al pie de las páginas sino como una columna lateral que acompaña la lectura, ello porque las referencias en el campo de las humanidades son de hecho una exégesis de los argumentos que tienen una gran importancia y es conveniente tenerlos siempre a la vista como un discurso complementario y no como algo marginal. Dicha retícula sería también válida para la ubicación de las imágenes: las metáforas de la página debían discutirse de acuerdo con el tipo de lector que buscábamos construir. Toda esa disposición utilizaría además una alternancia constante de color (cambios de capítulo con fondo negro) y unas dimensiones obtenidas de la propia retícula del signo de identidad, lo cual daría consistencia al conjunto y lograría establecer todo un sistema de lectura sumamente atento con el lector a pesar de que los libros se imprimieran en papel bond, que era el más económico para la producción. A continuación observamos las varias fases gráficas que fueron elaboradas para este proyecto (Figuras 15 y 16).

Con ese modelo fue posible poner en marcha la producción de sus primeros títulos, dando a conocer su perfil entre los lectores, el cual fue advertido claramente entre los que se aproximaron a los libros iniciales, ganando así una consistencia en la identidad que se intentaba construir. Las portadas, por ejemplo, no tendrían una elaboración material muy sofisticada, más bien serían resueltas con dos o tres tintas en offset, pero guiadas por principios comunes de



ARS OPTIKA
EDITORES

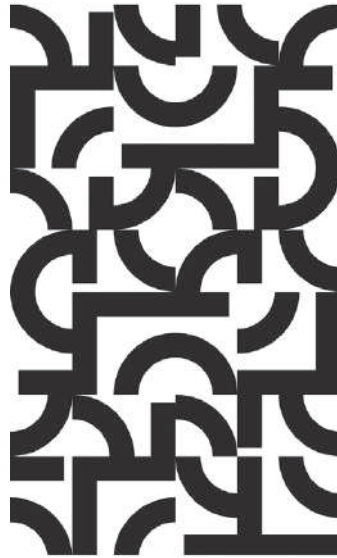


Figura 15. Identidad visual de Ars Optika Editores. Logotipo y su descomposición como textura a partir de su fraccionamiento por cuadrantes móviles, elaborado por André Stolarski en la oficina gráfica de Tecnopop, Río de Janeiro, 2013.

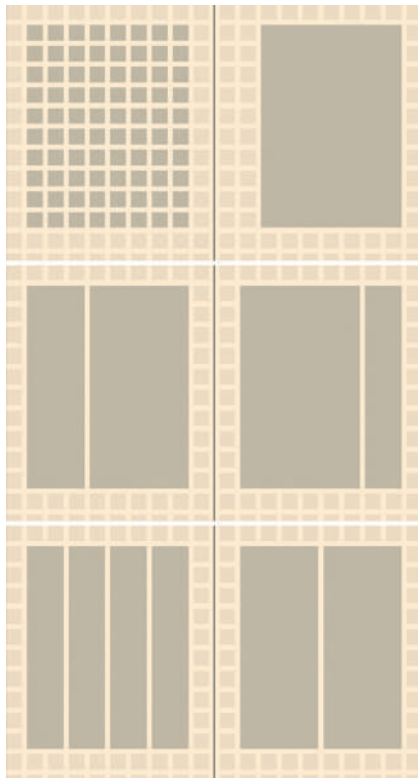


Figura 16. Diagramación y modelos de página, para cuerpo de texto, notas e imágenes para Ars Optika Editores, elaborado por André Stolarski, Alejandro Tapia y Tecnopop, 2013.

composición que, aunque dieran un tratamiento específico para cada obra, logran verse como articuladas por un sistema referencial común. Adicionalmente, Ars Optika puso en marcha dentro de su sitio web una colección de lecturas gratuitas, bajo el título de “Ars Libers”. Dicha colección está disponible en línea a través de documentos PDF que pueden bajarse libremente y que contiene textos igualmente fundamentales para el estudio del diseño, y los cuales están formados editorialmente con el mismo modelo diagramático de Ars Optika, incorporando traducciones de textos que tienen una relevancia académica esencial. Vemos aquí algunos ejemplos de esa producción:

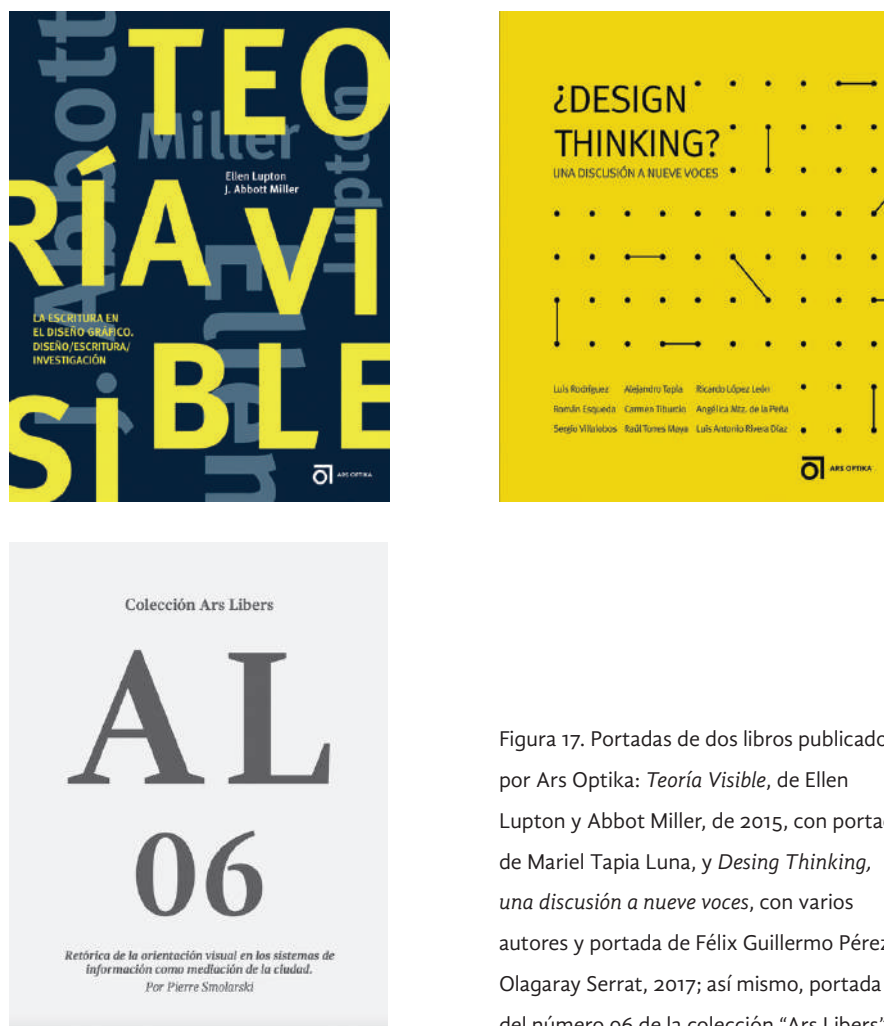


Figura 17. Portadas de dos libros publicados por Ars Optika: *Teoría Visible*, de Ellen Lupton y Abbot Miller, de 2015, con portada de Mariel Tapia Luna, y *Desing Thinking, una discusión a nueve voces*, con varios autores y portada de Félix Guillermo Pérez Olagaray Serrat, 2017; así mismo, portada del número 06 de la colección “Ars Libers”.

Ars Optika está diseñada para crecer y complejizarse, abriendo su espectro a más posibilidades. La investigación acerca de las metáforas gráficas que darán cuerpo a sus libros, sus papeles y sus cubiertas para identificar los aspectos más relevantes de sus obras no está desarrollada plenamente todavía, es apenas anunciada, pero en el futuro el proyecto crecerá también en ese sentido, partiendo de las bases ya asentadas en su inicio, pues se intenta también profundizar en todas las potencialidades que el diseño tiene como lenguaje y como argumento plástico, manteniendo para ello su contacto con editoriales de otras partes del mundo, así como con su propia tradición interna.

CONSIDERACIONES FINALES

La idea de partir de la literatura de Guimarães Rosa para pensar en el diseño editorial no es casual desde el momento en que el propio autor estableció una poética que incluye a los signos gráficos y su puesta en página como un problema a considerar en su formulación narrativa. Como dijimos antes, se trata de un diseño de las historias, pero también de un diseño del lenguaje, lo que incluye su manifestación plástica en términos de cómo se perciben visualmente los signos en la confección de un material de lectura. Podemos considerar que esa vertiente ha desplegado su influencia en el ámbito del diseño brasileño contemporáneo y que ello se manifiesta en el trabajo de sus editoriales más cuidadas, así como también está presente en otras áreas como la museografía o el diseño de identidad, ya que ese tipo de autores despiertan la atención hacia esas problemáticas.¹⁹ La literatura muestra su potencialidad cuando así ocurre, ya que se trata de observar la condición política que está presente en todo trabajo con los signos, lo que involucra necesariamente entender el papel que juegan éstos dentro de una cultura.

Para el diseño editorial, y para el diseño gráfico en general, esa conciencia es ineludible, toda vez que se trata de una profesión que intentaría validarse como una profesión madura, capaz de dar cuenta de sus propios procesos y accionar con ellos críticamente. El diseño gráfico ha discutido a su interior varias temáticas que invitan a ello, pero aún no logra colocarse del todo en el escenario social como una profesión relevante. Según Matt Soar, ello implicaría reconocer con claridad las fuerzas culturales que actúan sobre los diseñadores, a

19. Nos referimos al trabajo elaborado por Marcelo Dantas para la exposición de temas literarios en museos, como es el caso del Museo de la Lengua Portuguesa, en São Paulo, que realiza puestas en escena complejas donde el público se sumerge en el universo de la lengua y la literatura de una forma muy activa y plásticamente contundente. Así mismo, podemos hablar del diseño de identidad emprendido también por André Stolarski para varias instituciones culturales, y que son proyectos a los que se ha dado un tratamiento propiamente literario. Véase al respecto su libro, *El diseño y la gestión de la identidad en el campo de la cultura* (México: Ars Optika Editores, 2019).

20. Soar parte de conceptualizar las líneas de pensamiento en el campo del diseño a través de la teoría de los campos como la propone Pierre Bourdieu. Dicho trabajo sociológico sería necesario para dimensionar adecuadamente al diseño como un mediador cultural, una línea de pensamiento que ha costado trabajo sostener dentro de esta disciplina. Véase Matt Soar, "Graphic Design. Graphic Dissent. Towards a Cultural Economy of an Insular Profession" (disertación de doctorado en filosofía de la Universidad de Massachusetts, 2002), <https://mattsoar.com/dissertation/GraphicDesignGraphicDissent.pdf> (consultado el 23 de febrero de 2022).

21. Véase Richard Buchanan, "Rhetoric, Humanism and Design", en *Discovering Design: Explorations in Design Studies* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

fin de que puedan objetivarse las condiciones con las que éste ejerce un tipo específico de mediación cultural. Soar señala que, en esa misma medida, el diseño gráfico debería tener un relieve intelectual tan relevante como el teatro, la fotografía o la literatura, justo porque su discusión interna los llevaría a ese estado.²⁰ El diseño actúa en muchos escenarios, es prácticamente ubicuo, pero a menudo su literatura crítica no explora suficientemente su rol como agente de la cultura, y más bien parece haberse estacionado en su concepción técnica y formal. Sin embargo, el diseño, de cuerpo a los tópicos de pensamiento, suscita percepciones sobre las relaciones entre las cosas, pone en acción circunstancias cognitivas relacionadas con nuestra historia y nuestra vida democrática, refuta dogmas y despier-ta nuevos intereses. Desde ese punto de vista, como señala también Richard Buchanan, sus procesos requieren deliberación contextualizada, es decir iríamos de la retórica (la forma en que las cuestiones públicas son abordadas) a la poética (la manera en que esas problematizaciones son llevadas a la expresión).²¹ Y justo lo que hemos querido exponer en este texto es cómo ello puede ser explorado en situaciones específicas como las de las publicaciones.

El campo editorial es por lo demás un escenario clave dentro de ese proceso, ya que hablamos ahí de la manera en que la escritura y los argumentos son activados ante los ciudadanos, en piezas que son trabajadas tanto lingüística como gráficamente, y puestos en circulación dentro de espacios concretos. Existen en el seno de lo editorial numerosas ideas y argumentos en constante lucha, y las publicaciones son una manera de acceder a esos debates, en los que estamos de una o de otra forma involucrados (la pandemia que vivimos, por ejemplo, es uno de ellos). Así que es sumamente importante dar cuerpo a los contenidos que mejor nos hacen avanzar, ya que se trata de nuestro entorno individual y social.

No puede perderse de vista ese hecho tampoco en el contexto tecnológico que parece definir muchas de las cuestiones editoriales hoy en día: en ese y cualquier otro escenario, tanto cuanto si hablamos de publicación impresa como si hablamos de una digital, lo relevante son los contenidos, es decir, la manera en que cuidamos la calidad de lo que leemos. Recientemente en España publicaron un artículo que discute esa premisa muy común actualmente, de que empresas como Amazon han derribado las iniciativas editoriales de muchos países, pero se pregunta también quién ha trabajado

la disponibilidad de los contenidos mejor que ellos.²² Lo que se requiere es el acceso a los contenidos de calidad (como decía André Stolarski “la gente sabe lo que quiere, pero también quiere lo que no sabe” –y esa es una premisa con la que siempre es preciso trabajar). En los ejemplos que hemos visto podemos observar cómo las publicaciones impresas se sobreponen a las digitales activando poderosamente sus dispositivos gráficos, su astucia diseñística. Esos libros son diseñados por computadora, pero luego son trabajados en papeles que son producidos por artesanos muy aquilatados. Lo importante es el equilibrio de los elementos y la calidad de los textos para hacer frente a los colonialismos culturales, que se dan también de forma gráfica o digital, impresa o televisada. Tales editoriales podrán moverse si las condiciones cambian, ya que de ello trata su capacidad como agentes, lo que no pueden perder es su potencia investigadora frente al escenario en el que actúan. Esperamos que nuestra reflexión contribuya a ello.

22. Véase Joaquín Rodríguez, “No es Amazon, somos nosotros”, en *Trama & Texturas*, núm. 40 (2019), www.revistasculturales.com/articulos/127/trama-and-texturas/2074/1/no-es-amazon-somos-nosotros.html (consultado el 16 de febrero de 2022).

4

EL DISEÑO DE LA TRANSICIÓN EN EL SERTÓN¹

LUIS ANTONIO RIVERA DÍAZ*

* División de Ciencias de la Comunicación y Diseño de la UAM Cuajimalpa.

*“Lo que queremos no es introducir un cambio,
violento o no, en el statu quo, sino que todo lo
existente se curve en un nuevo espacio,
con otras dimensiones”*
Alan Badiou.

¿CUÁLES SON LAS NUEVAS perspectivas que se le abren al diseño y su pedagogía cuando insertamos a sus agentes (los diseñadores) dentro de equipos transdisciplinarios que buscan transitar hacia sociedades más justas y sostenibles? La pregunta se plantea en el contexto de una investigación que realizo en el Departamento de Teoría y Procesos de Diseño de la UAM Cuajimalpa, y que tiene como propósito definir una serie de condicionantes y estrategias para el aprendizaje del Diseño Integral. Una de las acciones centrales de dicha investigación es analizar, en los textos de los propios profesores que integran el departamento, sus argumentos en torno a la conceptualización de la disciplina del diseño, con el objetivo de inferir de dicho análisis la definición del perfil de egreso de una licenciatura que, al ser planteada como Diseño, sin adjetivos o especialidades, ha tenido dificultades para establecer sus estrategias pedagógicas, quizá

1. El Sertón, amplio territorio en el centro geográfico de Brasil, fue visibilizado para el mundo gracias a la obra literaria de Guimarães Rosa, una suerte de Juan Rulfo brasileño. Alejandro Tapia, experto en su literatura, nos comenta: “...para acercarnos a un universo tan complejo como lo es el Sertón *roseano* y sus transfiguraciones literarias [es necesario] comprender el singular proceso de colonización que tuvo lugar en Brasil, un enorme territorio en el que los conquistadores portugueses lograron fundar y controlar ciudades sobre todo en las zonas litorales, pero cuyo interior quedó generalmente al amparo de incursiones desconectadas del centro, originando así una organización política heterogénea y muchas veces al margen de los grandes proyectos de la civilización occidental”, cita tomada de Alejandro Tapia, “Hermética y diseño en la literatura de João Guimarães Rosa”, en *Ensayos sobre retórica y diseño*, comp. Antonio Rivera (México: UAM Xochimilco-CyAD, 2011), 166-167.

2. Las profesoras y los profesores en cuestión son: Raúl Torres Maya, diseñador industrial, Nora Morales y Angélica Martínez, diseñadoras gráficas, Luis Rodríguez, diseñador industrial, así como Román Esqueda, comunicólogo. Los cuatro primeros han sido muy importantes en los resultados que se obtienen en la licenciatura dado que, además de su alto nivel académico, ellos influyen de manera determinante en la construcción del perfil de egreso de los estudiantes, sobre todo en función de que ellos imparten la asignatura de Laboratorio o Taller de Proyectos de Diseño en varios niveles del programa.

como resultado de la propia ambigüedad del término. Nos parece que es preciso identificar los acuerdos conceptuales entre los profesores analizados, ya que son ellos quienes en los hechos traducirán el perfil de egreso ideal en acciones didácticas, las cuales son las que finalmente irán construyendo, a lo largo del plan de estudios, el perfil real de quien egresa de esa licenciatura.

Específicamente en este artículo realizaremos un recorrido sintético por los planteamientos de cinco profesores de dicha licenciatura,² los cuales poseen un liderazgo académico tanto al interior de la UAM-C como al exterior, dado que sus argumentos han sido divulgados en el amplio espectro de escuelas del campo del diseño en nuestro país. Además, las ideas de estos profesores, ya en su conjunto, narran el desplazamiento que han experimentado los intereses reflexivos del diseño, hasta llegar a lo que se denomina diseño para la transición, concepto en el que nos detendremos para explicarlo con amplitud. A partir de ahí, expondremos con detalle varias cuestiones, basándonos a su vez en un estudio de campo y en una entrevista realizada al diseñador y arquitecto brasileño Luis Antonio Jorge, quien realizara el proyecto de diseño de la Casa de Cultura del Sertón, en el poblado de Morro de la Garza, situado en el Estado de Minas Gerais, en Brasil; consideramos que este proyecto representa un interesante ejemplo de cómo se unen el diseño de transición con los procesos de traducción diseñística para la generación de experiencias en favor de la dignidad de las personas o usuarios.



Figura 1. Casa de Cultura del Sertón, 2016.

Foto de Marcela de Niz Villaseñor.

Después de exponer el caso, trataremos de vincularnos con la discusión teórica que se desarrolla en la primera parte del artículo, con el fin de cooperar al enriquecimiento argumentativo de una disciplina, que, a pesar de su carácter transversal, o sea, del uso que hacen de ella una amplia gama de otras ramas disciplinarias y profesionales, no ha logrado consolidarse como un campo sólido dentro del amplio espectro de profesiones en nuestro país.

EL DISEÑO Y LOS DESPLAZAMIENTOS DE SUS ENFOQUES REFLEXIVOS

Partimos de que el diseño es una *techné* retórica, en este sentido, se vincula al humanismo que concibe al pensamiento de manera situada y pragmática, esto es, vinculado a las acciones que son necesarias para la vida comunitaria y democrática. El pensamiento de diseño, así visto, se vincula con propósitos específicos de corte persuasivo, planeando y desarrollando acciones que mantienen, modifican o enriquecen la vida comunitaria. Siguiendo a Esqueda,³ el diseño busca contestar la pregunta acerca de cómo se da el proceso para que algo que no existe sea diseñado y se vuelva relevante para un grupo social, siendo esto posible si el diseñador conoce a los usuarios, los interpreta correctamente y los persuade a partir de manifestar algo que los mueva a actuar. En este sentido, el diseño es un acto interpretativo que busca la innovación. Dentro de este marco general, consideramos que los diseñadores traducen sus interpretaciones en mensajes, objetos y espacios, y algunos, como Raúl Torres Maya,⁴ ubican el centro del diseño en el proceso cognitivo, lo que en la última década ha sido denominado como *design thinking*; en efecto, para Torres Maya, diseñar es prefigurar artefactos para que posteriormente, en la figuración, se dé solución de manera sintética a un problema complejo que está presente dentro de un marco cultural. La prefiguración es entonces un proceso cognitivo que, mediante el uso metafórico y simbólico que se da en la figura de los artefactos, identifica el problema y genera alternativas de solución que permiten resolver la cuestión mediante la adecuada composición de los artefactos propicios. La figuración a su vez debe ser pertinente: significativa, funcional, tecnológica y sustentable. Este rasgo distintivo de los diseñadores, o sea, la prefiguración, es exigido por aquellos entes sociales que requieren innovación, y a los que Torres Maya denomina

3. Véase Román Esqueda, "Leonardo Da Vinci y la formación del diseñador en la época de la inteligencia artificial", en *La formación de los diseñadores y el ejercicio profesional, Memorias del 6º Foro Internacional de Diseño* (México: Comaprod, 2019), 142-152, www.comaprod.com/wp-content/uploads/2021/09/memorias6toforodiseno.pdf (consultado el 13 de febrero de 2022).

4. Raúl Torres Maya y otros, *¿Design Thinking? Una discusión a nueve voces* (México: Ars Optika, 2017), 56-60, 109-113, 160-163 y 213-217.

“constelación de demandantes”. En este caso, en el momento que el autor habla del factor de pertinencia, abre la oportunidad a juicios de valor sobre la figuración que tendrán que ver con una combinación de elementos y actores externos al acto de pre y configuración y que, sin embargo, son fundamentales como insumo para dicho proceso cognitivo: entes sociales, funcionalidad, significado, sustentabilidad, los cuales son conceptos que sólo pueden ser definidos en situaciones sociales concretas y no en términos abstractos. Pero además de ello, la definición de diseño de Torres Maya abre una perspectiva de trabajo a los diseñadores que sólo puede darse de manera colectiva e interdisciplinaria.

Vinculado a lo anterior, revisemos ahora dos planteamientos muy ilustrativos del profesor Luis Rodríguez. En el primero de ellos, argumenta que la construcción de una nueva plataforma para explicar al diseño surge porque se han dado una serie de desplazamientos en el desarrollo de la profesión, los cuales, según él, podrían sintetizarse así: la *interfaz* desplaza al artefacto, la *experiencia* a los objetos, la *agencia* a los solucionadores, las *problemáticas complejas* a las cuestiones simples y, por último, la *síntesis* a la simple combinación.⁵ El segundo planteamiento a recuperar del autor citado es el siguiente: si atendemos al trayecto del ejercicio profesional de los diseñadores desde que egresan hasta que llegan al más alto nivel de su desarrollo, el cambio sustancial es el tipo de situaciones que abordan y la manera en cómo las enfrentan. Un recién egresado enfrentará problemas claramente definidos; más adelante, abordará los problemas con base en grandes principios, esto es, deductivamente; luego entenderá al diseño como una interfaz que enfrenta problemas complejos y será un profesional que deberá tener conocimientos sólidos del estado del arte de su disciplina; más adelante, Luis Rodríguez comenta que se considera *máster* al diseñador que puede coordinar equipos interdisciplinarios porque domina la gestión y posee un enfoque sistémico; puede responder de forma abductiva y enfrenta problemas complejos analizando y detectando a distintos usuarios; por último, el diseñador visionario agrega a lo anterior el dominio de otros campos del saber.

Es decir, tanto de la noción de *artefactos pertinentes* de Torres Maya, como en los *desplazamientos conceptuales* y los *trayectos profesionales* narrados por Rodríguez, se puede inferir que el interés y el propio ejercicio diseñístico se ha reconfigurado, pasando de las

5. Luis Rodríguez Morales, “Diseño XXI, más allá de las competencias profesionales”, en *La formación de los diseñadores y el ejercicio profesional, Memorias del 6° Foro Internacional de Diseño* (México: Comaprod, 2019), 317-329. En este punto Rodríguez Morales sigue a Bryan Lawson y Kees Dorst, *Design Expertise* (Oxford: Architectural Press, 2009).

nociones elementales de diseño y de la idea del diseñador como alguien aislado que se concentra en la producción de objetos concretos de diversa índole, a ser una profesión orientada a la detección de problemáticas complejas que se afrontan colectivamente y en equipos interdisciplinarios. En ese mismo desplazamiento se vislumbra que lo propiamente definitorio de la profesión es el carácter intelectual de su ejercicio, que se distingue por planear, es decir, emplear el pensamiento pragmático y abductivo, y por la capacidad de comunicar a otros sus ideas con recursos de comunicación no verbales.

Este trayecto histórico donde ocurren esos desplazamientos es sintetizado por Rodríguez, diciéndonos que los diseñadores han abandonado desde hace varias décadas el método único y la rigidez metodológica, poniendo en su lugar formas de trabajo flexibles y abiertas dada la naturaleza perversa o indeterminada de las problemáticas que afrontan; el diseñador actual, insiste nuestro autor, se obliga a trabajar de manera interdisciplinaria y con un enfoque sistémico, sobre todo en aquellos proyectos donde se busca la innovación social.

Lo dicho por los dos autores anteriores coincide con el planteamiento “metodológico” de la profesora Angélica Martínez de la Peña.⁶ Ella, quien es un referente nacional en la práctica y teorización del diseño incluyente, propone un diseñador que se concentra en investigar a los usuarios y su contexto. A tal propuesta suma la influencia del modelo de investigación-acción, en el cual el investigador delibera, planea, sintetiza y participa para actuar en un proceso que se desarrolla de forma iterativa. La profesora concibe así al diseño como herramienta para moldear ambientes y sociedades, y su manera de actuar puede definirse como teórico/práctica/proyectual y enfáticamente orientada a la investigación. Al afrontar un proceso integral de diseño, los diseñadores investigan para descubrir conexiones entre factores que están más allá de lo evidente; ejercen el pensamiento abductivo y diversos métodos proyectuales; producen, materializan vía prototipos, maquetas y modelos, así como gestionan, emprenden y trabajan colaborativamente. Esta forma de trabajar de los diseñadores ve a los usuarios como colaboradores para la solución de problemáticas complejas.

De los tres autores mencionados resaltamos, para efectos de nuestra argumentación, las siguientes coincidencias y yuxtaposiciones: *el diseño es una actividad intelectual que se distingue por ser*

6. De Angélica Martínez de la Peña iremos parafraseando los siguientes textos: del libro *¿Design Thinking? Una discusión a nueve voces* (México: Ars Optika, 2017), 29-32, 78-82, 154-158 y 184-188. Del libro antológico de García, Dulce, coord., *Diseño para la Discapacidad* (México: UAM Xochimilco, 2014). Nos hemos basado en una síntesis realizada por la estudiante Elena Liceaga, que fue incorporando los planteamientos a un diagnóstico inicial sobre el estado que guardan las discusiones sobre el Ser del Diseño en el Departamento de Teoría y Procesos del Diseño; dicho diagnóstico fue elaborado por quien esto escribe en 2019.

pragmática, innovadora y vinculada a lo social-cultural; que no la lleva a cabo un profesional aislado, sino, por el contrario, uno que sabe integrarse en equipos interdisciplinarios; que en dichos equipos, los diseñadores aportan su destreza para identificar conexiones entre las diversas características del problema, con base en lo cual, además, contribuyen con una forma de pensar que es estratégica y sistémica. Sin todo lo anterior es poco probable que el diseño contribuya a la innovación social; a esto regresaremos cuando desarrollemos el caso del diseño realizado por el arquitecto Luis Antonio Jorge en la Casa de Cultura de Sertón.

EL DISEÑO DE TRANSICIÓN

En el contexto de mi trabajo docente dentro de la carrera de diseño de la UAM-C he tenido la oportunidad de observar y participar en el curso denominado “Proyecto Terminal”, cuya profesora responsable es la diseñadora Nora Morales. Gracias a tal participación he constatado que Morales trabaja con sus estudiantes con base en el concepto de diseño de transición, cuya guía conceptual y metodológica está siendo usada por cuatro equipos de alumnas y alumnos para el desarrollo de proyectos de innovación en comunidades de la delegación Cuajimalpa y del antiguo pueblo de Tacubaya, ambos ubicados en la CDMX. Al momento de escribir este artículo los proyectos se encuentran en su fase inicial de desarrollo. En las siguientes líneas haremos una paráfrasis del texto de Irwin y Kossoff, *Diseño de transición: un entorno educacional para fomentar el estudio y diseño de las transiciones sostenibles*,⁷ dado que estos autores dan sustento a la argumentación que la profesora utiliza para planear las intervenciones en proyectos de diseño de alta complejidad; luego, retomaremos, ya en específico, ideas de la propia profesora Morales, las cuales reportan una intervención de ella misma y otros grupos de estudiantes en comunidades chinamperas del barrio de Xochimilco, también en la Ciudad de México. Para efectos de este artículo, lo que pretendemos es explicar sucintamente la noción de diseño transicional.

Para Irwin y Kossoff, a lo largo de buena parte del siglo pasado y de inicio de éste, el concepto de diseño ha sufrido diversas reconfiguraciones, tal y como nos lo señala Luis Rodríguez en el argumento citado líneas arriba, y ello habría llevado a la profesión por varios caminos hasta llegar a la noción que interesa presentar aquí:

7. Irwin y Kossoff, *Diseño de Transición: un entorno educacional para fomentar el estudio y diseño de las transiciones sostenibles*, trad. de la diseñadora industrial, Mariana Contreras Estrada, basada en Terry Irwin y Gideon Kossoff, “Transition Design: An Educational Framework for Advancing the Study and Design of Sustainable Transitions” (Cameron Tonkinwise for the 6th International Sustainability Transitions Conference, University of Sussex, UK, agosto, 2015).

el diseño de transición. A continuación, presentamos las principales ideas de Irwin y Kossoff.

El diseño desde hace varias décadas (por ejemplo, Herbert Simon en 1966⁸) ha sido conceptualizado como un curso de acción destinado a cambiar las situaciones existentes por situaciones preferidas. Producto de las crisis ecológicas, ambientales, económicas y de la globalización creciente, a partir de la segunda mitad del siglo xx se desarrollaron estrategias para los cambios a nivel sistema, y en ese contexto apareció el diseño vinculado, ya no exclusivamente a la producción de mercancías, sino también al desarrollo de conductas sostenibles, hecho que provocó lo que hoy conocemos como discursos y prácticas cercanas conceptualmente a las transiciones sostenibles.

Dentro de ese marco, el valor de los diseñadores radica en que han sido capaces de afrontar problemas perversos o *wicked problems*, los cuales se entienden como *problemas indefinidos y sistemáticamente complejos que emergen por distintas causas y eventualmente se conectan entre ellos y se vuelven interdependientes, próximos a asemejarse a sistemas complejos y flexibles*. Tales problemas están conformados por diversos constituyentes y agentes con inquietudes y agendas contradictorias, y existen en múltiples niveles de escalas espacio-temporales que pueden ser descritas como *ecologías de problemas complejos*.

Para Irwin y Kossoff el principal cambio de la conceptualización del diseño en los últimos años ha sido el de pasar de una visión sobre la disciplina limitada al diseño de objetos discretos y de cosas, a otra donde los diseñadores son profesionales que coadyuvan a *diseñar relaciones, interacciones y experiencias, para y dentro de los sistemas sociales complejos* y, en esta lógica de actuación, el diseño ya no puede ser una actividad asumida por un diseñador profesional individual, sino por el contrario, se transforma en una actividad altamente colaborativa, que involucra a una variedad de actores, incluyendo diseñadores profesionales, expertos de otras áreas y disciplinas, así como usuarios que son también co-creadores. Es decir, se diseña y se co-diseña.

En esta nueva forma de trabajo, los diseñadores cambian su reputación como “creativos”, como agentes “basados en la inspiración”, para trabajar más bien en una clave distinta, es decir, orientados por la búsqueda de soluciones a problemas complejos con base en métodos de investigación diversos e innovadores que generan

8. Véase Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial* (Cambridge, MA: MIT Press, 1966).

9. Alejandro Tapia, "Diseño y Sociedad. Cinco postulados a discusión", en *Las artes y el diseño frente a un mundo complejo: Una reflexión a 50 años de iniciación de los estudios de posgrado en Artes y Diseño. Posgrado de Artes y Diseño en la UNAM*, comp. Julio Frías (México: UNAM/Posgrado Artes y Diseño, 2019), 183. Tapia refiere el texto en línea de Richard Buchanan, "Design Research and The New Learning", www.ida.liu.se/divisions/hcs/material/DesResMeth09/Theory/01-buchanan.pdf (consultado el 18 de febrero de 2019).

prácticas de colaboración interdisciplinaria. Así, los dos principales cambios en la conceptualización de la disciplina consisten en que, por un lado, *la investigación de diseño se funde con la práctica del diseño* y, por otra parte, *los diseñadores se han habilitado para la colaboración transdisciplinaria, haciendo que, en ese movimiento, se enriquezca la investigación que antes se hacía en otras disciplinas*. En esta nueva posibilidad del ejercicio profesional del diseño los estudios o las investigaciones deben orientarse a la teorización y explicación de las cualidades de la interacción y los comportamientos que existen entre ciertos artefactos, las personas y el mundo natural; asimismo, continúan argumentando Irwin y Kossoff, se investiga cómo el diseño puede influenciar y moldear el comportamiento, esto es, las prácticas y las formas de pensar de las personas, lo que, como los autores lo señalan líneas arriba, difumina la frontera entre la investigación y la práctica del diseño. Como apunta Alejandro Tapia, siguiendo a Buchanan, estaríamos en el tercer estadio de la historia del diseño, donde el primero es cuando "surge como oficio, otro cuando éste se convierte en una profesión (...) y un tercero, que se vierte sobre el presente, es cuando el diseño se vuelve una disciplina, esto es, una disciplina de estudio, capaz de dar cuenta de sus procesos teóricamente y hacerse responsable de su propia discusión, llevando su propia *praxis* a nuevos estadios",⁹ nosotros agregamos: como el del diseño de transición.

Regresando a nuestra síntesis del texto de Irwin y Kossoff, y ejemplificando lo que ahora estudia la disciplina del diseño, los diseñadores coleccionan datos centrados en el usuario, analizan y sintetizan información y, como ya se apuntó antes, investigan las interacciones que hay entre los artificios de diseño y las conductas de las personas, pero no sólo eso, además comunican los resultados e implicaciones del diseño y con ello facilitan las conversaciones con los *stakeholders*, los miembros del equipo, los clientes y las personas que se vincularán al producto, servicio o sistema.

En este enfoque del diseño, que se da dentro del contexto de una transición más amplia a la que Irwin y Kossoff denominan transición socio técnica, aparecen tres enfoques relevantes para el campo: el diseño de servicios, el diseño para la innovación social y el diseño para las políticas públicas. Veremos más adelante cómo el *diseño de la Casa de Cultura del Sertón* es un ejemplo donde estos tres enfoques coexisten.

El diseño de la transición abarca formas de ejercer el diseño que van desde el trabajo individual y el propio ejercido en el equipo interdisciplinario, hasta el trabajo de grupos intersectoriales; esos ejercicios corresponden a intervenciones individuales e innovaciones a nivel sistema, aspirando a llegar a la transformación de la cultura y los estilos de vida.

En la última parte de su artículo, Irwin y Kossoff mencionan, como corolario de su argumentación, que el diseño y sus intervenciones se han expandido, pasando de problemas muy particulares a problemáticas sistémicas. En este nivel sistémico se ubica el Diseño de Transición, donde el trabajo de los diseñadores siempre es interdisciplinario. El Diseño de Transición toma como premisa principal la necesidad de sufrir cambios sociales que permiten transitar hacia un futuro más sustentable; se pone el énfasis en un localismo cosmopolita, y los diseñadores se obligan a identificar y explorar las necesidades básicas que deben ser cubiertas localmente. Gracias a un trabajo que siempre debe ser orientado por la complejidad y una visión de futuro sostenible, los diseñadores pueden orientar las pequeñas decisiones del presente con una prospectiva de optimismo razonable. Ese tipo de decisiones son denominadas por la diseñadora Nora Morales como *acupunturas*, y un buen ejemplo de éstas es la Casa de Cultura del Sertón. Antes de ir este caso, nos gustaría detenernos en presentar la forma en cómo Barraza y Morales¹⁰ interpretan el diseño de transición.

A lo largo de su artículo, las autoras enuncian una serie de premisas que las llevan a argumentar cómo una pequeña solución de diseño, sumada a otras, puede resultar en una serie de *acupunturas*, que si bien se dan en un nivel micro social, desafían sin embargo el *estatus quo*, logrando lo que Manzini denomina *discontinuidades locales*.¹¹ Barraza y Morales, basadas en su experiencia comunitaria en diversos territorios del Valle de México, sostienen que las “pequeñas acupunturas son (...) pequeños caminos para transitar hacia el cambio a largo y mediano plazo, hacia un sistema socio ecológico sostenible...”.¹²

Las autoras destacan del plantemiento teórico y metodológico, entre otros conceptos, el de complejidad de los problemas, ya que dado este carácter, los diseñadores se ven urgidos a identificar y distinguir las consecuencias de las causas raíz; es decir, algo que, en un primer acercamiento, se les presenta como un problema que no

10. Emma Cecilia Barraza y Nora Angélica Morales, “El enfoque emergente del diseño para la transición: acupunturas en la zona patrimonial de Xochimilco”, en *Journal Semestral del Departamento de Diseño: Identidades de Transición*, año 3, núm. 5 (julio-diciembre, 2019).

11. Ezio Manzini y François Jegou, *Sustainable Everyday: Scenarios of Urban Life* (Milán: Edizioni Ambiente, 2003).

12. Emma C. Barraza y Nora A. Morales, “El enfoque emergente...”, 23.

13. Emma C. Barraza
y Nora A. Morales, "El
enfoque emergente...", 4.

14. Emma C. Barraza
y Nora A. Morales, "El
enfoque emergente...", 6.

es más que un síntoma que tiene una causa enraizada y que es la que produce ese y varios otros síntomas del problema: "estas causas raíz involucran una dinámica social que permea el problema y muestra su conexión con otros" (que las autoras denominan subproblemas).¹³ Los problemas y sus subproblemas poseen un componente social a multi escala y, por ende, un papel relevante del diseño de transición es la construcción de una visión amplia y comunitaria de éstos. Para ello, los diseñadores juegan un rol principal usando sus competencias para visualizar y mapear las interconexiones e interdependencias entre los problemas complejos y sus actores involucrados, identificando puntos de influencia clave para la concreción de las propias intervenciones de diseño y las propuestas para su implementación.¹⁴

Lo anterior lo refuerzan las autoras argumentando que aun con sus buenas intenciones, los diseñadores fracasan cuando siguen un enfoque de diseño simplificador que no reflexiona a profundidad sobre los orígenes históricos, sociales y espaciales de los problemas que afrontan, produciendo entonces soluciones a cortísimo plazo que nunca alterarán las causas raíz.

Para promover la comprensión del problema, Barraza y Morales proponen una serie de premisas a considerar por el trabajo proyectual: (1) involucrar a la multiplicidad de actores, (2) pensar que las soluciones no son finales, sino pasos graduales que apuntan a la modificación de los comportamientos de diversos actores sociales y que, por ende, las intervenciones de diseño deberán ser múltiples y en periodos de corto, mediano y largo plazo, y (3) se deben retar los límites disciplinarios buscando la co-creación de las intervenciones. De ahí que, con estas premisas en mente, las autoras destacan del diseño para la transición aquellos métodos como los talleres que tienen como eje las discusiones grupales, la investigación y la acción participativa, así como la identificación de la gobernanza multisectorial. A esto agregaríamos, desde nuestra perspectiva, el análisis de la producción simbólica de los territorios y las comunidades, tema al cual regresaremos al exponer el caso que será central en nuestra exposición.

El diseño de transición trabaja de forma colectiva y con diversos actores, síntomas y subproblemas, e identificando las causas raíz. A todo ello Barraza y Morales lo denominan *entramado base*, que es la plataforma para la resolución de un problema. Las autoras

agregan: “el Diseño para la Transición aspira a un enfoque transdisciplinario a partir de la comprensión de la interconexión entre los sistemas naturales, sociales, económicos y políticos, a distintas escalas espacio-temporales”.¹⁵ Esas escalas pueden ser *macro*, *meso* (o de régimen, gobiernos, gobernanzas) o *micro*. Esta última tendrá nuestra atención en la siguiente sección del artículo, dado que es en el microcosmos donde las personas, las pequeñas comunidades y sus prácticas pueden desviarse del *estatus quo* y es ahí, especialmente, donde los diseñadores pueden encontrar espacios idóneos para las acupunturas.

EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO DE LA CASA DE CULTURA DEL SERTÓN¹⁶

El Sertón es una región peculiar. Se distingue de otras de Brasil porque este lugar estuvo aislado o desconectado del poder central y, por lo tanto, sus pobladores quedaron sometidos al poder de Iglesias diversas, hacendados latifundistas y de grupos de bandoleros conocidos como Cangaiceros. Por esta circunstancia, el Sertón tardó en integrarse al proyecto del Estado Brasileño. Esto es importante de considerar porque podríamos afirmar que, además de Euclides de Cunha, fue en la obra literaria de Guimarães Rosa que la región obtuvo relevancia y se hizo visible no sólo para Brasil, sino también para el mundo. Es desde aquí que, a más de 50 años después de que Rosa escribió su gran novela *Gran Sertón: Veredas*, la Casa de Cultura del Sertón ha logrado precisamente poner en el mapa al municipio del Morro de la Garza.¹⁷ En este contexto, presentaremos ahora la ruta de este proyecto de diseño.

Conocí al arquitecto Luis Antonio Jorge en el año 2008, justamente en el municipio Morro de la Garza, en el Estado de Minas Gerais, dentro de la región denominada el Sertón. En ese momento Jorge se encontraba a mitad de la construcción de la Casa de Cultura. Años después, pudimos regresar al Sertón y constatar que tal

15. Emma C. Barraza y Nora A. Morales, “El enfoque emergente...”, 10.

16. Esta sección se basa en una serie de preguntas hechas en una entrevista que el Arquitecto Luis Antonio Jorge contestó por escrito en el mes de marzo del año 2020. Asimismo, recupera apuntes propios, escritos durante un recorrido realizado en el año de 2016 por diversos poblados del Sertón, entre los que destacan el Morro de la Garza, donde está situada la Casa de Cultura, así como Cordisburgo, donde hay un museo de sitio que se ubica en lo que fuera la casa donde Guimarães Rosa vivió su niñez. Finalmente, también recurriré a una experiencia muy enriquecedora, la cual llevé a cabo, junto con el maestro Alejandro Tapia, en el año de 2008 en la que lo auxilié en la producción de un documental audiovisual, gracias al cual presentamos a niñas, niños y jóvenes contando historias de su autor, João Guimarães Rosa.

17. Nota sobre el Sertón tomada de la entrevista realizada a Alejandro Tapia, vía internet, el día 16 de junio del 2020, y donde respondió a la pregunta: ¿Cuál consideras que es la principal aportación del diseño de la Casa de Cultura del Sertón? Como ya lo referimos al inicio del artículo, el profesor Alejandro Tapia es un destacado y reconocido experto en la literatura de Guimarães Rosa. Con él visitamos el Sertón, en mi caso por primera vez, en el año 2008. Fue guionista y produjo el video documental sobre los niños contadores de historias Miguilim que actúan en varios poblados como Cordisburgo.

Casa era ya un espacio del cual se había apropiado la comunidad de Morro de la Garza. En su interior, niñas, niños y jóvenes han aprendido sobre su historia a partir de la lectura del gran escritor brasileño y sertanejo, João Guimarães Rosa. En esta sección del texto se hará un recorrido por el camino que siguió este arquitecto para diseñar dicho espacio y, a lo largo de la presentación, remitiremos al lector a los conceptos de diseño, específicamente al de diseño para la transición, con el fin de introducirnos en la tercera sección, donde hablaremos del enriquecimiento del significado de los conceptos de diseño y diseñador.

El campo del diseño fue permeado por una noción de creatividad, concebida como una facultad que tienen ciertos seres humanos, principalmente artistas y diseñadores, para construir artificios innovadores a partir de su talento para intuir. Esta noción ocultaba que el trabajo del diseñador siempre responde a circunstancias, propósitos e intereses diversos, los cuales, lejos de ser aleatorios, son significativamente determinantes para el propio trabajo proyectual. Veamos qué encontró Luis Antonio a su llegada al Sertón.

En el año 2003 existía ya un movimiento turístico y literario que reunía a estudiosos y aficionados que eran admiradores de la obra de Guimarães Rosa, quien había producido una singular narrativa, expresada en diversos cuentos y en su novela *Gran Sertón: Veredas*; eran personas interesadas en leer *in situ* su obra literaria, recorriendo e identificando los sitios narrados por el escritor. Así, y siguiendo lo relatado por Luis Antonio en sus respuestas al cuestionario, en Cordisburgo, tierra natal de Guimarães Rosa (se trata de una localidad de la misma región, y próxima al Morro de la Garza), ya había sido formado el grupo “Contadores de Historias Miguilim”, un proyecto educativo que tenía el objetivo de incentivar el hábito de la lectura en niños y adolescentes, además de divulgar la obra de un autor local que estaba identificado con la vida de aquella comunidad. ¿Cómo funcionaba este grupo? Las niñas, niños y jóvenes elegían trechos de las historias *roseanas* y, por medio del aprendizaje de técnicas de memorización, narración oral y dramaturgia, se formaban como contadores de historias, ejercitando así la sensibilización artística que les permite experimentar el goce estético de la literatura. Ello hace posible también fortalecer la autoestima de personas que tienen muchas carencias, entre otras, la del acceso a los libros, y así mismo ayuda a construir ciudadanía dado el sofisticado contenido social y político de las historias narradas, que siempre son debidamente problematizadas por maestras y maestros. Cabe reiterar que la parte más significativa del capital simbólico de esta región es precisamente la producción literaria de Guimarães Rosa.

Luis Antonio nos comparte también una experiencia altamente formadora. En su visita al lugar en el año 2003, su recorrido literario lo llevó a subir

el cerro o *Morro de la Garza*, un referente geográfico de la región que fue visibilizado para el mundo específicamente en un cuento de Rosa denominado “El aviso del Morro”.¹⁸ En especial los niños contadores de historias del lugar desarrollaron una suerte de puesta en escena *in situ*, que consiste en narrar y representar el cuento mientras realizan, junto con los turistas, el mismo recorrido que el descrito ahí. De este modo, el visitante camina y sube al Cerro de la Garza de la misma manera que lo hicieron los personajes *roseanos*. Luis Antonio nos comenta que: la experiencia de este recorrido, así como conocer de primera mano a los niños contadores y escuchar de su propia voz las historias de aquellos pueblos y de su región fue altamente formativa y, a la larga, determinante para su trabajo diseñístico. Debo agregar que Luis Antonio es un estudioso de la literatura *roseana* y, en consecuencia, de la literatura universal, ya que la narrativa del autor, a pesar de estar ubicada fuertemente en aquellos lugares, está siempre atravesada por el horizonte de varias literaturas del mundo.

En ese punto, considero importante destacar dos aspectos que están vinculados, por un lado, con lo argumentado páginas atrás por Luis Rodríguez y, por otra parte, con lo dicho por Morales y Barraza. Primero porque al mencionar la evolución del trayecto de ejercicio profesional del diseñador actual, Rodríguez menciona que el denominado *diseñador visionario* no sólo es capaz de coordinar equipos interdisciplinarios, dominar la gestión con un enfoque sistémico, enfrentando problemas complejos, sino que además suma a esto el dominio de otros campos del saber, como es el caso del sólido conocimiento que Jorge posee sobre la literatura de Rosa; segundo porque el trabajo de Jorge es un buen ejemplo de ejercicio proyectual transdisciplinario que señalaban las autoras citadas, donde por momentos no se distingue con claridad si en la voz del diseñador habla la literatura o la arquitectura.

Cabe destacar que una acción fundamental de Luis Antonio Jorge es su recorrido por los diversos rincones del Sertón, hecho al que volveremos cuando mostremos, en este artículo, su proceso inventivo.

Aunque Luis Antonio no identificó ningún proyecto arquitectónico similar al del diseño que él afrontó -y que aquí estamos presentando- menciona su aprecio y respeto por varios maestros de la arquitectura moderna que citan a la literatura como una destacada

18. El cuento pertenece al libro *Cuerpo de Baile*, que se publicó primero en un volumen y luego en dos volúmenes. En español la obra fue publicada en esta segunda forma y aparece en el libro: João Guimarães Rosa, *Urubuquaquá* (Barcelona: Seix Barral, 1982).

19. João Cabral de Melo Neto es un importante poeta oriundo del estado brasileño de Pernambuco. El poema que aquí se refiere, titulado *Uma faca só lâmina*, en portugués, es una pieza larga que habla metafóricamente de la incompletud del ser humano. Se trata de una pieza de madurez, hecha por un poeta mayor de la literatura brasileña, que está a la altura de Guimarães Rosa, como lo señala el propio Luis Antonio Jorge.

20. Baiano, nativo Bahía, al Noreste de la costa atlántica de Brasil.

21. Lina Bo Bardi, nacida en Italia en 1914, se formó ahí como arquitecta y al final de la segunda Guerra Mundial se trasladó a Brasil donde trabajó hasta su deceso en 1992. A partir de su proceso de desaprendizaje y toma de conciencia crítica del marco de pensamiento moderno/occidental, es posible “leer su trabajo como una práctica del replanteamiento del concepto de lugar, así como en las relaciones humanas, la formación de comunidades, y diversas formas de convivencia y solidaridad (...) La posición de Bo Bardi era un llamado a otras formas de pensar y hacer que pusieran al ser humano al centro, y que en el proceso abrieran espacio a otras epistemologías y ecologías que rompieran con las lógicas de progreso y rentabilidad de la modernidad y el capitalismo”. Tomado de Julieta González, “Lina Bo Bardi: un proceso de desaprendizaje”, en *Lina Bo Bardi, Hábitat*, cuadernillo para la exposición realizada en el Museo Jumex (enero-mayo de 2020), 5.

influencia para sus respectivas formaciones. Es el caso por ejemplo de João Vilanova Artigas, autor de obras destacadas de la arquitectura brasileña, como el edificio de la Facultad de Arquitectura de São Paulo, y quien acostumbra citar un poema del gran poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto: *Un cuchillo de una sola hoja*.¹⁹ Vilanova Artigas veía estos versos como una especie de testamento poético, donde el lenguaje se reducía a sus aspectos más esenciales, pero fundantes. Siguiendo ese principio, su arquitectura se concentraba en ello, descartando lo secundario o accesorio como una lección que él procuraba seguir en sus proyectos; de hecho, Jorge destaca que un rasgo definitorio de la arquitectura brasileña es la importancia de la simplicidad, algo que no sólo se manifiesta arquitectónicamente, sino también en otras vetas de la cultura brasileña, como lo es la belleza manifestada en la simplicidad del músico baiano Dorival Caymmi.²⁰ Por último, el entrevistado menciona que una inspiración innegable en su trabajo ha sido la destacada artista y arquitecta Lina Bo Bardi.²¹

De todo ello resalta un trabajo influenciado por arquitectos, músicos y poetas; una suerte de trabajo inter-semiótico que alimenta el acto interpretativo o hermenéutico de este diseñador. Destaca asimismo que no se trata de una influencia sólo estilística, sino, sobre todo, de proceso creativo, algo que describiremos de manera amplia, siguiendo nuestra entrevista con Luis Antonio Jorge, a quien también le preguntamos: ¿qué o quiénes influyeron en su trabajo proyectual para diseñar la Casa de Cultura del Sertón?

Jorge comienza por narrar cómo el gran literato Guimarães Rosa le enseñó una forma de aproximación o de abordaje a los lugares y a los saberes populares. De manera diferente a un etnógrafo, Rosa procuró establecer un diálogo con la tradición en términos inventivos, un diálogo que está internalizado en el lenguaje, es decir, en vez de limitarse a la descripción, al inventario o incluso a la idealización del lugar, sus costumbres y sus paisajes –nos respondió Jorge– este escritor buscó sumergirse en

esa cultura del Sertón para descubrir cómo ésta es constituida como forma de representación y, en ese mismo sentido, cómo consigue generar una poética y un imaginario del mundo.

En otros términos, podría decirse que Rosa le enseñó un método, o mejor, una heurística, que es un método para construir métodos. Y esa forma de construir método es, sobre todo, una forma de entendimiento del valor del lugar y de cómo éste es capaz de contener una poética. En este punto, Luis Antonio hace una digresión y narra cómo en una entrevista publicada en los Cuadernos de Literatura Brasileña del Instituto Moreira Sales, el poeta João Cabral de Melo Neto presentó una sabrosa metáfora: en su tierra, en el Sertón de Pernambuco, los carros de bueyes son empujados o conducidos por dos juntas o pares de bueyes. Los que están en el frente son llamados “bueyes de remolque”, y los que siguen atrás, más próximos al conductor, son llamados “bueyes de junta”. Y el poeta explica que el temperamento de los bueyes de remolque (en Minas Gerais, tierra de Rosa, estos son llamados “bueyes de guía”), se caracterizan por una cierta soberbia de quien abre un camino: van en el frente, indican la dirección. Los bueyes de junta, en cambio, tienen el temperamento de los que consolidan (o profundizan) el camino conquistado, pues de ellos depende la seguridad del carro, ya que tienen la función de frenarlo y de asegurar el peso en las grandes descendientes o declives. Estos temperamentos opuestos sirven al poeta en su curiosa y esclarecedora tipología sobre los escritores: según él, Manuel Bandeira, Walt Whitman, Sartre o Mário de Andrade, por ejemplo, son bueyes de remolque. Camus, Eliot, Proust, Murilio Mendes o Mallarmé son bueyes de junta. Nos dice Luis Antonio Jorge que nunca olvidó esta imagen de que los bueyes tienen personalidades o temperamentos característicos. Sumado a eso, descubrió que los carros de bueyes son contruidos con muchas maderas diferentes de la región. A partir de estas dos ideas, elaboró la hipótesis de que el carro de bueyes es el ingenio humano que habla de los temperamentos de los bueyes y las maderas. Con esa hipótesis en su mente, Jorge decide dos rutas de trabajo, por un lado, pactar un encuentro con el maestro artesano, Manuel Alexandre²² y, por otro lado, investigar sobre la construcción del carro de bueyes a partir del estudio del cuento “Conversación de bueyes”, del libro *Sagarana* de Joao Guimarães Rosa.

Para el arquitecto Jorge acompañar y registrar el trabajo tradicional y autoral del señor Manuel Alexandre fue una experiencia de

22. Manuel Alexandre, maestro artesano del Sertón, del municipio del Morro de la Garza, se dedica a la construcción de carros o carretas que son tirados por ocho bueyes y que son usados desde siempre, y actualmente en esas comunidades del Brasil.

aprendizaje y de educación. Primero, por el rescate de la simplicidad, que él reconocía como un elemento clave para la arquitectura y la cultura brasileña, algo que también era sumamente importante en artistas como Doival Caymmi, como mencionamos antes. Las lecciones del maestro Alexandre fueron significativas en ese sentido: el hacer del hombre debe estar sintonizado con la fabricación propia de la naturaleza, es decir, el tiempo que le lleva a la naturaleza para prepararse, la correspondencia entre los materiales naturales y el clima, las estaciones del año, el mundo material informando a las tradiciones culturales expresadas en el trabajo y en los objetos que el hombre realiza para su confort. A la recuperación de estos saberes tradicionales y endémicos, se agrega la otra gran veta que alimentó el trabajo proyectual de Luis Antonio Jorge: el conocimiento profundo de cómo se construye un carro de bueyes, de cómo las maderas tienen resistencias y funciones constructivas y operativas diferentes, y advertir cómo todo ello corresponde a la vez con el trabajo diferenciado de las cuatro parejas de bueyes que con sabiduría conducen el carro que transporta la mercancía y el cadáver del padre del niño guía, todo ello narrado por el genio literario de Joao Guimarães Rosa. De esta obra Luis Antonio es un experto lector, y todo lo anterior le permite sintetizar su proceso inventivo, que él plantea así: las experiencias de aprendizaje en el lugar y la sensibilización que produjo en él la literatura de Rosa guiaron entonces el dibujo, que es para él la lengua del arquitecto:

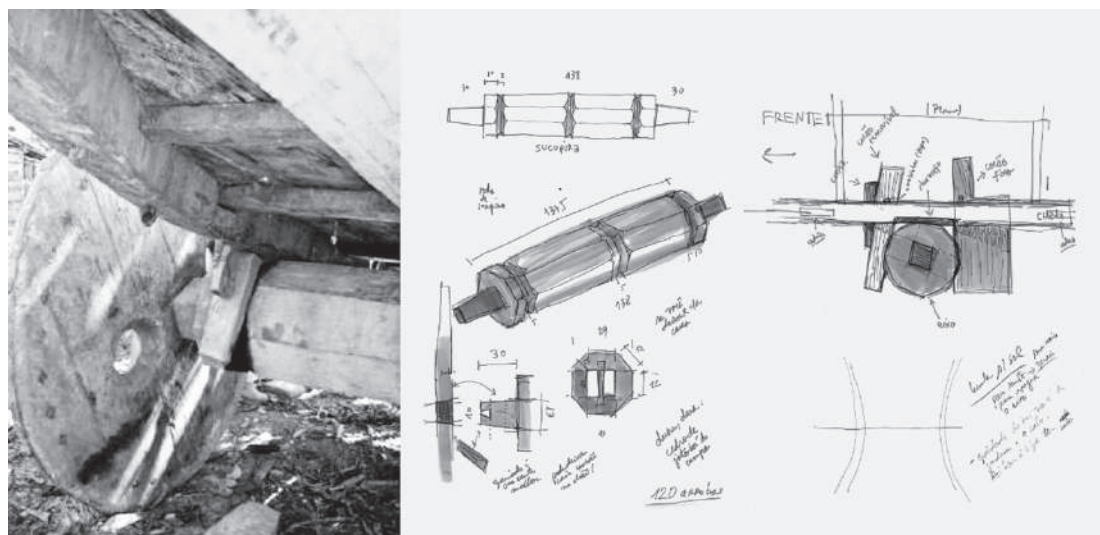


Figura 2. Imágenes del proceso de construcción del carro de bueyes realizado por el maestro artesano, Manuel Alexandre, y dibujo o planos de explicación del proceso constructivo.

Fotos de Luis Antonio Jorge.

Por otra parte, Jorge no olvida mencionar el trabajo de gestión que tuvo que realizarse para la defensa y divulgación del proyecto arquitectónico de la Casa de Cultura del Sertón, que tendría que considerarse como una obra de preservación del patrimonio cultural e inmaterial brasileño ante los órganos públicos cercanos al desarrollo del turismo y la preservación de la cultura de aquel país. El principal argumento para solicitar los recursos financieros de parte de los órganos de fomento a la cultura en el Municipio del Morro de la Garza fue un proyecto de investigación, de corte interdisciplinario, denominado “Guimarães Rosa: lugares. En busca del quién de las cosas”. El proyecto tuvo como coordinadora a la cineasta Marily da Cunha Bezerra y estaba compuesto de tres ejes: “Viajando por el Sertón”, coordinado por el geógrafo Heinz Dieter Heidemann, y que consistía en realizar viajes teniendo como guía el cuaderno de anotaciones llamado “La bueyada”, de Guimarães Rosa; “*Tejiendo historias*”, coordinado por la historiadora Elizabeth Ziani, quien recopilaba historias orales de personajes del Sertón, la memoria de los hechos, recetas de comida y de remedios, etc., y “Arquitecturas del Lugar”, coordinado por el propio Luis Antonio Jorge, eje que se dedicó a la cultura material (arquitectura, artesanía, cerámica, bordado, música) que marcan la presencia de la región. Cada uno de esos ejes estaba compuesto por equipos multidisciplinarios que trabajaban de forma integrada: profesores, estudiantes y profesionales de Letras y Literatura, Geografía, Historia, Filosofía, Cine, Artes, Arquitectura y Diseño.

Un apoyo adicional que no estaba vinculado directamente, pero que sí es significativo porque sirvió para la defensa del proyecto de la Casa de Cultura del Sertón son los antecedentes en Brasil de proyectos similares, los que abordaron aspectos de la cultura material de varias comunidades y regiones brasileñas, y que en general buscaban preservar costumbres típicas de las culturas regionales o de los pueblos que inmigraron hacia aquel territorio (italianos, alemanes, japoneses, judíos, libaneses, sirios, armenios, portugueses, africanos, sudamericanos, etcétera); recientemente, por ejemplo, se han puesto en marcha proyectos sobre artistas o autores importantes para la cultura brasileña, como es el caso del museo dedicado a Luiz Gonzaga (el Rey del *Baião*, un ritmo musical) en el Nordeste brasileño.

Todo lo que hemos dicho hasta aquí debe ser considerado como relevante para analizar y evaluar la pertinencia del diseño arquitectónico de la Casa del Sertón, del cual destacaríamos lo siguiente: es un diseño que respeta la arquitectura de la región, sobria y simple; está realizada con materiales del lugar y con una magnitud discreta que nunca impide la vista del Cerro de la Garza, elemento natural que es fundamental para la identidad de la región; establece un interior cuyas trabes fueron realizadas con las mismas maderas y formas que

se utilizan para el diseño artesanal de los carros de bueyes y que se aprecian en el espacio recibidor de la Casa, lugar desde el que se observa, en la lejanía, el Morro, destacando que ambas decisiones son referencias a dos cuentos de João Guimarães Rosa que aluden a esta región: “El aviso del Morro” y “Conversación de Bueyes”. En sus interiores la casa permite la impartición de cursos y talleres literarios y artísticos, así como la realización de exposiciones. Tiene además un espacio discreto para la venta de artesanías y *souvenirs*, así mismo un área de estudio para investigadores visitantes. Al respecto, Alejandro Tapia nos comenta que el cuento:

“Conversación de Bueyes” llevó a estudiar el carro, motivando con ello la forma del techo que tiene una curva que además homenajea al cerro “el cual es, en esa planicie, la única elevación que existe a la redonda, lo que le da una especial presencia en la zona. Hacer una casa con el carro de bueyes homenajeando al cerro permite a los lugareños y visitantes ver materializada la obra literaria en ese espacio, ya que Guimarães Rosa habría dedicado especialmente el cuento a esos elementos del paisaje y de la vida del lugar. Para los pobladores ese cerro parece además tener un carácter mágico (es un cerro que habla, y los habitantes leen su humor todos los días) y todo ello está presente en la síntesis que realizó Luis Antonio, razón por la cual su proyecto fue tan apreciado en ese municipio, pues además la casa los puso en el mapa cultural del país cuando antes en Brasil nadie conocía al Morro de la Garza ni a la literatura que le había dado una presencia especial a ese sitio.”²³

23. En entrevista
llevada a cabo el día 16
de junio del 2020.



Figura 3. Lobby de la Casa de Cultura, donde se aprecian las travesanías análogas a las formas del tradicional carro de bueyes de la región y vista panorámica; en ambas, al fondo, el Morro de la Garza.

Cerramos esta parte de nuestro artículo con la opinión de Luis Antonio Jorge sobre este proyecto, a trece años de su inauguración en el año 2008:

Tuve la oportunidad de visitar la Casa de Cultura del Sertón algunas veces a lo largo de casi 12 años de su existencia (fue inaugurada en 2008) y pude percibir, con mucha emoción, los usos diversos que la comunidad da a esos espacios. La Casa de Cultura del Sertón se volvió un punto de referencia en el Circuito Turístico Guimarães Rosa -tan significativo como la propia casa donde nació el escritor, en Cordisburgo (hoy museo)- donde se albergan, cada vez más, eventos culturales asociados al conocimiento sobre la obra del escritor, sobre el arte brasileño en general, sobre la cultura típica local, sobre la educación o sobre actividades socio-ambientales (...) La Casa de Cultura del Sertón terminó por recoger un conjunto de actividades educativas de la red de enseñanza pública dentro del pequeño municipio del Morro de la Garza, insertándose en su vida cotidiana, albergando a los niños y a las profesoras o profesores de enseñanza básica. La Casa de Cultura del Sertón también ofrece cursos libres de iniciación musical, de literatura y cultura general sobre aspectos de la región o del propio Sertón. La acogida del proyecto por parte de la población y por la ciudad es el mayor premio que un arquitecto puede recibir por su trabajo.



Figura 4. Izquierda, exposición de piezas elaboradas por niñas y jóvenes en la Casa de Cultura del Sertón.

Derecha, la actriz y profesora Rosa Guimarães, impartiendo una charla sobre la literatura de João Guimarães Rosa en el vestíbulo principal.

Fotografías de Marcela De Niz Villaseñor, 2016.

EL ENRIQUECIMIENTO DEL CONCEPTO DEL DISEÑO EN PROYECTOS DE DISEÑO PARA LA TRANSICIÓN

Las dos primeras partes de nuestra exposición muestran un desarrollo del concepto de diseño representado en los argumentos de 5 profesores de la UAM-C que, lejos de ser excluyentes o dicotómicos, muestran en conjunto un enriquecimiento de la conceptualización de esta disciplina. Específicamente identificamos nodos de contacto entre las distintas posturas. Por un lado, en los propios discursos teóricos y, por otra parte, en el relato del proyecto desarrollado por Luis Antonio Jorge, que concluyó en el diseño arquitectónico de la Casa de Cultura del Sertón. A continuación, presentamos una descripción de estos nodos o puntos de entrecruzamiento:

A) Un acercamiento de zoom, como el que hace en su propuesta conceptual el profesor Raúl Torres Maya, revela que el proceso creativo del diseñador consiste en el paso de la prefiguración, acto cognitivo, principalmente de tipo intuitivo y sintético, a la configuración del artefacto de diseño que solucionará un problema complejo presente en una práctica cultural. Esta parte del argumento de Torres Maya es suficiente para explicar la acción de diseñar cuando se parte de un problema que ha sido definido previamente con claridad. Es un argumento que describe el llamado “oficio de diseñar” e identifica a la disciplina en el contexto de las profesiones. Sin embargo, un punto a discutir lo encontramos cuando, al resumir su proceso inventivo, Luis Antonio Jorge comenta que las experiencias de aprendizaje que se dieron al sumergirse en esa región particular del Sertón, más la sensibilización que produjo en él la literatura de Rosa, guiaron entonces su dibujo, al cual llama la “lengua del arquitecto”, es decir, en el oficio de prefigurar y configurar, la invención enriquece y guía al “oficio”.

La cuestión por resaltar aquí es cómo se llega a ese momento inicial de prefiguración. Recurriendo a Luis Rodríguez, notamos que dar respuesta a dicha cuestión se hizo necesario cuando el centro de atención de los estudiosos del campo se desplazó del artefacto a la interfaz, de los objetos a la experiencia y de los problemas simples a las problemáticas complejas, es decir, al definir por sus efectos la acción de diseñar, afirmando que es una acción que genera cierto tipo de interacciones que provocan experiencias en las personas y que coopera con la solución de problemas complejos, la conceptualización de los procesos de diseño se enriquece significativamente. Es decir, los juicios de valor que pudieran emitirse sobre el resultado del proyecto arquitectónico de esta Casa del Sertón cambian radicalmente cuando dejamos de evaluarla como artefacto y la miramos como un espacio que genera experiencias entre los habitantes de ese

pequeño trozo del territorio de Brasil, cooperando a la formación literaria, cultural y cívica de sus niñas, niños y jóvenes.

B) Vinculado a lo anterior, el caso del diseño de la Casa de Cultura del Sertón es muy buen ejemplo de ese tipo de ejercicio profesional que, como ya lo referimos, Luis Rodríguez ubica en la categoría de diseñador visionario, esto es, un profesional que tendrá conocimientos sólidos del estado del arte de su disciplina, que puede enfrentar problemas de alta complejidad porque sabe pensar de manera interdisciplinaria, así como trabajar y coordinar equipos con miembros de perfiles heterogéneos porque posee un enfoque sistémico, se involucra a fondo en la gestión y tiene una sofisticada comprensión del campo literario.

C) Una constante en los argumentos de los profesores ya citados es identificar el proceso cognitivo y creativo de los diseñadores con la abducción. Este concepto fue teorizado por Charles S. Peirce a finales del siglo XIX y formó parte de su teoría filosófica. Por un lado, la abducción figura como una de las tres formas de pensamiento, junto con el proceso inductivo y el deductivo y, por otro lado, forma parte del proceso general de toda semiosis. A este respecto, el profesor Román Esqueda propone definir al diseño como una actividad especializada de semiosis;²⁴ así, basado en las categorías faneoscópicas de Peirce: primeridad, segundidad y terceridad, Esqueda hace el siguiente planteamiento sobre la semiosis diseñística: de acuerdo a la terceridad, un diseñador debe poseer saberes científicos que den luz sobre cómo funcionan las motivaciones de los usuarios de los diseños, así como sobre las formas en que tales diseños se producen, esto es, teorías acerca de cómo se toman las decisiones; con base en la segundidad, Esqueda advierte la importancia de no separar la teoría de la práctica, y esto se logra si de manera continua y habitual se prueban empíricamente las hipótesis que se generan como diseño, esto es, unir siempre la ciencia con la experiencia; y, de acuerdo a la primeridad, se deben explorar nuevos procesos generativos para abrir posibilidades, por ejemplo, comparando los procesos propios del diseño con los del arte, la música, la filosofía, etc. La semiosis es un proceso donde nunca se separan las tres categorías, éstas son interdependientes y funcionan recursiva e iterativamente. Nos parece que el caso relatado es un buen ejemplo de abducción

24. Paráfrasis de Román Esqueda Atayde basada en los siguientes textos: del libro *¿Design Thinking? Una discusión a nueve voces* (México: Ars Optika, 2017), 19-22, 69-71, 122-125 y 173-176. Del capítulo "Leonardo Da Vinci y la formación del diseñador en la época de la inteligencia artificial", 142-152, ya referido.

25. Véase Darin McNabb, *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce* (México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 63-90.

o pensamiento abductivo, el cual es ubicado por Peirce en su categoría de primeridad.²⁵ Esa capacidad del diseñador para abducir se afina cuando se estudia el proceso generativo de otras artes y prácticas inventivas que, en el caso de Luis Antonio Jorge, constituyen una urdimbre de estudios donde se tejen su conocimiento y pasión por la literatura, particularmente por la de un escritor como Rosa, junto con la investigación profunda y respetuosa del proceso del maestro artesano Manuel Alexandre; todo ello se suma a sus estudios sobre arquitectura y, en concreto, al trabajo y trayecto de vida de la diseñadora, arquitecta y divulgadora Lina Bo Bardi. Esa composición de varias camadas está presente en la formulación de las hipótesis abductivas de Luis Antonio Jorge, pero, al ser la semiosis un acto donde las relaciones entre las tres categorías están presentes, su trabajo también estará formulado desde la segundidad, cuando prueba las hipótesis, y desde la terceridad, cuando fortalece su propia construcción de conceptos y teorías sobre la arquitectura. Como hace decir la pluma de Poe a su célebre personaje Dupin, la abducción requiere de un espíritu preparado.

D) El caso presentado funciona como un buen ejemplo de acupuntura y diseño para la transición. En primer lugar, es claro que el problema que aborda el diseñador Luis Antonio Jorge posee una gran complejidad. La propia historia de la región lo es: sobreexplotación de los recursos naturales, migraciones masivas de los pobladores hacia las grandes ciudades, como Belo Horizonte, São Paulo o Río de Janeiro; carencia de ofertas culturales y artísticas para el desarrollo integral y para la ciudadanización de niñas y niños; falta de ingresos económicos, esto es, una ecología de problemas con profundas raíces y cuyas causas y vínculos son complejos.

De acuerdo con lo revisado sobre la noción de Diseño para la Transición en las autoras Morales y Barraza, la intervención de Jorge se da en el nivel micro y, junto con otras acupunturas que la preceden, ha logrado contribuir a solucionar parcialmente algunos sub-problemas. Como el propio diseñador lo narra, a su proyecto lo antecede un movimiento cultural y literario denominado “Contadores de Historias Miguelín”, que tenía como centro educativo la pequeña ciudad de Cordisburgo, en lo que fue la casa donde pasó su infancia el escritor Guimarães Rosa. Ese movimiento se había extendido hacia otros pueblos o pequeñas ciudades, una de ellas, Morro de la Garza. De

hecho, en sus recorridos previos Luis Antonio Jorge había testificado cómo en esa pequeña población los niños, jóvenes y adultos ya participaban en la representación o escenificación del recorrido narrado en el cuento de Rosa, “El recado del Morro”. Es decir, en este caso la intervención del diseño parte ya de proyectos que se estaban llevando a cabo y que beneficiaban, por un lado, a la educación en la región y, por otro, a la economía, gracias al “turismo literario”, uno de cuyos principales atractivos eran los contadores de historias.

La Casa de Cultura del Sertón viene a cooperar con lo que, siguiendo a Manzini, Barraza y Morales, se denomina discontinuidad local. Es decir, son cambios, acupunturas que se llevan a cabo localmente y contra toda la inercia del sistema, pero que paradójicamente, gracias a un reconocimiento de la escala en la cual están interviniendo (nivel micro), resultan factibles y de impacto inmediato en la mejora de la calidad de vida de las personas.



Figura 5. Izquierda, jóvenes narrando historias de Rosa en la Casa Museo de Guimarães Rosa en Cordisburgo, estado de Minas Gerais, en Brasil. En medio, panel dispuesto al inicio del recorrido por el Museo, y a la derecha, el arquitecto Luis Antonio Jorge explicando en la propia Casa Museo el recorrido que realizaríamos por el Sertón. Fotografías de Marcela de Niz Villaseñor, 2016.



Figura 6. Ciudadanos del Morro de la Garza representando el cuento “El Recado del Morro”. Fotografía tomada por Antonio Rivera, 2008.

Conviene aquí dar testimonio de mi propia experiencia al visitar esta región, primero en 2008 y luego en 2016. En la primera ocasión cooperé con la realización del documental sobre niños contadores de historias; éste fue realizado en el espacio de la casa de cultura de Cordisburgo que ya hemos mencionado, y que fue el lugar donde pasó su infancia el escritor Guimarães Rosa. Con dicho documental se dio testimonio de un programa educativo en acción y con resultados tangibles. Ocho años después, la misma casa había sido transformada en un museo de sitio que explicaba, claramente y con una lógica de divulgación, quién es el autor, cómo es su narrativa y cuál es su impacto en la literatura universal. Esto es, ahora la casa que sólo funcionaba para que las niñas y los niños cursaran su taller literario y de actuación, se ha convertido también en un museo de sitio de altísima calidad. Por otra parte, y como ya lo habíamos señalado, en 2008 visitamos al arquitecto Jorge en el Morro de la Garza. En esa ocasión, la construcción arquitectónica se encontraba a la mitad de avance. En el año 2016 estaba concluida y funcionando, y formaba parte de la ruta literaria Guimarães Rosa, la cual está difundida en folletos turísticos y, sobre todo, en la señalización de las autopistas que conducen a cada municipio o poblado; asimismo, tanto en el Morro de la Garza como en Cordisburgo funcionan pequeños negocios que dan servicio a los turistas, tales como hostales, posadas, tiendas de artesanías y restaurantes.

Lo último pone a la vista el trabajo de Luis Antonio y su equipo en el nivel medio o de gobierno. Muestra las acciones de gestión realizadas y que, en el caso particular de la Casa de Cultura, destaca por la comprometida participación de las autoridades municipales en el proyecto, lo que hace que el Morro de la Garza centre su identidad en la narrativa que el autor consagró a ese lugar.

Ya en lo relativo al proyecto arquitectónico, se recuperan los saberes de la región, donde destaca el patrimonio literario de Rosa, al igual que los saberes artesanales del maestro Manuel Alexandre; así mismo se involucró a los pobladores en la construcción de la Casa, misma que fue erigida con materiales de la propia región. Nos parece entonces que el proyecto que hemos presentado es también un buen ejemplo de los tres enfoques del diseño para la transición socio-técnica, ya que incluyó y aprovechó el diseño de servicios, contribuyó con el diseño de innovación social y capitalizó el diseño de políticas públicas locales.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Con base en todo lo argumentado, podemos plantear las siguientes ideas, a manera de conclusiones parciales:

1. El diseño está vinculado a la innovación, a modificar un estado de cosas y cambiarlo por otro que antes de la intervención del diseñador no existía. El diseño, siguiendo a Buchanan, se vincula mucho más a la retórica que a la poética de los productos. Esto es, el diseñador delibera como parte de su proceso de invención, es decir, no descubre algo que estaba oculto en la naturaleza, sino que inventa algo que no existía previamente. Por tal razón, el pensamiento de diseño es una deliberación previa a la configuración de los artefactos; esquemáticamente, la retórica de los productos precede a su poética, pues da a ésta las directrices para su actuación.²⁶

2. Como argumenta Román Esqueda, el diseño forma parte fundamental de la vida pública. En este sentido, no tiene que ver ni con el subjetivismo cartesiano ni con la individualidad creativa. El diseño tiene que ver con la construcción de imágenes (en el sentido que le da Gadamer, como *Bild*), donde cada imagen sólo es, en tanto pública, imagen socializadora y socializable. Lo que se manifiesta, lo hace siempre a la comunidad y no es el producto de una subjetividad aislada. Así, Luis Antonio Jorge no diseñó un artefacto o un objeto arquitectónico, sino una imagen, *Bild*, en tanto que el espacio diseñado es socializador y socializable, de ahí cobra su sentido. No diseñó tampoco un objeto, sino una cosa, un *matter of concern*, algo que nos concierne. La Casa de Cultura no es un objeto arquitectónico, sino una cosa que reúne y que convoca. Esto es, el diseño sería cognoscible por las acciones con las que logramos concernirnos como sociedad, nunca individualmente, sino como grupo, en la plaza pública. Así, la Casa diseñada por Luis Antonio es una cosa que le concierne a los pobladores de esa parte del Sertón, a todos los que ahí trabajan y sus muchos visitantes, y que se manifiesta en una escenografía que está constituida por las personas, por la producción simbólica y también por los paisajes de ese territorio.²⁷

3. Trabajar en el diseño de un proyecto de tal complejidad, como lo es el narrado en las páginas previas, requiere de un diseñador visionario, concepto que, en el sentido presentado en este artículo por el profesor Luis Rodríguez, refiere a un profesional en posesión de conocimientos profundos de su disciplina y de otros campos del saber, que es capaz de integrarse al trabajo colaborativo y transdisciplinario y que puede coordinar equipos y llevar a cabo actividades de gestión. Agregamos a esta idea la de Barraza y Morales, según la cual en el trabajo proyectual del diseño de transición hay personas

26. Para esta idea véase Richard Buchanan, "Rhetoric, Humanism and Design in Contemporary Culture", en *Discovering Design* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1995).

27. En este apartado hago una paráfrasis de los apuntes que he tomado en el seminario de Semiótica y Retórica para la Comunicación y el Diseño, y que concretamente registran las intervenciones del Dr. Román Esqueda Atayde. Los textos que él ha escrito al respecto se encuentran en *El diseño: generador de semiosis. Ensayos a partir de la retórica, la abducción y las ciencias cognitivas* (México: Ars Optika, 2022).

como Luis Antonio Jorge que se involucran en ello y logran hacer partícipes a otros en el proyecto, conscientes de que las soluciones no son finales, sino fases o pasos graduales que apuntan a modificar los comportamientos sociales de diversos actores. En este caso específico, se trata aquí de niños y niñas que encontraron en los talleres impartidos en su Casa de Cultura una opción educativa única, coherente con su identidad y que les ha permitido avanzar en sus estudios hasta llegar a matricularse en distintas universidades.

4. El proceso de enriquecimiento de la actividad diseñística y de la propia conceptualización de la disciplina debe ayudar a modificar los “hábitos y costumbres” de la enseñanza superior del diseño. Los argumentos que hemos sintetizado a partir de las contribuciones de los profesores y las profesoras del Departamento de Teoría y Procesos de diseño de la UAM-C, así como el caso expuesto relativo al diseño de la Casa de Cultura del Sertón nos ayudan a pensar en la reformulación de paradigmas educativos que incluyen la didáctica, la organización curricular y la gestión académica. Invitamos a los lectores a pensar en los siguientes nudos problemáticos:

4.1 La didáctica debe integrar la experiencia con la teorización de la misma. Los estudiantes deben actuar y, en el mismo movimiento, ser capaces de nombrar y conceptualizar su propia actuación.

4.2 Esto implica abandonar modelos curriculares que separan las asignaturas teóricas de los talleres proyectuales, convirtiendo los contenidos de aquellas en instrumentos conceptuales que apoyen al estudiante en la identificación y solución de problemas que abordarán en dichos talleres.

4.3 La didáctica y la organización curricular debe dar una formación sólida en tres niveles: en el oficio, en las competencias profesionales y en el desarrollo de las competencias para la investigación.

4.4 Se debe realizar una gestión académica que garantice a los estudiantes opciones continuas de trabajo en proyectos interdisciplinarios desarrollados en comunidades diversas y externas a la universidad.

4.5 El centro de atención alrededor del cual deben girar las investigaciones de profesores y estudiantes tiene que ser la explicación profunda sobre el proceso cognitivo, lo que permite

que un diseñador interprete adecuadamente a las personas y sus circunstancias sociales y culturales para que algo que existe sea diseñado y se vuelva relevante para un grupo social, persuadiendo a sus miembros a actuar de cierta manera.

5. Cerramos este artículo comentando que el diseño es un poderoso instrumento para la solución de las grandes problemáticas; que puede tener un impacto relevante si trabaja en el nivel micro, diseñando colectivamente acupunturas que apoyen comunidades que buscan discontinuidades dentro del sistema; en palabras de Manzini, son comunidades fuera del patrón de pensamiento y del comportamiento dominante, como lo es ese microcosmos del Sertón brasileño. Luis Antonio Jorge, los niños, las niñas y los jóvenes del Morro de la Garza, junto con demás miembros de esa comunidad, como el maestro artesano Manuel Alexandre o los profesores de la Casa de Cultura, son un bello ejemplo de lo que Sartre denominó ética práctica, aquella “que sólo es posible si el ser humano entra en contacto activo con otros, es consciente de su contingencia y provoca algo para que el mundo sea un lugar menos injusto. Aunque fracase”.

5

EL SERTÓN DE ROSA Y RULFO: UNA TRAMA PARA PENSAR LA RELACIÓN DISEÑO-PAISAJE*

MARINA M. GRINOVER**

* Traducción del original en portugués de Alejandro Tapia.

** Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo.

INTRODUCCIÓN

EN EL PRESENTE ARTÍCULO se busca explorar las relaciones entre paisaje y cultura popular que se expresan en las obras literarias del escritor brasileño Guimarães Rosa (1908 – 1967) y del mexicano Juan Rulfo (1917-1986), en tanto herramientas interpretativas y poéticas para la comprensión de los espacios de vida de estas naciones.

Las formas en que se enuncian los lugares en las historias de Guimarães Rosa y Juan Rulfo contribuyen al conocimiento del sentido de pueblo y de nación que está presente en lo que ha sido narrado. En su lectura, identificamos la emergencia de otra cultura del lugar que está distante de las definiciones institucionales de nación moderna. A la vez, este artículo busca establecer un diálogo entre el abordaje de la geografía humana y el de las ciencias sociales decoloniales, que comprenden un determinado paisaje y su diseño como elemento relacional entre naturaleza y cultura, en este caso, la popular.

Según el geógrafo Milton Santos, el paisaje puede ser entendido como el continente de la historia del hombre en su lugar, es el registro material de un palimpsesto que sustenta la vida presente, es decir, el escenario del espacio social que enmarca las relaciones humanas.¹ La propuesta es examinar las manifestaciones del lenguaje poético en estas literaturas, donde el lugar se manifiesta como entidad identitaria. En los cuentos de Guimarães Rosa y Juan Rulfo, tanto el *Sertón* como el *Llano Grande* surgen como piezas narrativas

1. Milton Santos, *A Natureza do espaço* (São Paulo: Ed Hucitec, 1996), 82. Respecto a la relación entre paisaje y espacio, Santos distingue los dos conceptos que se complementan buscando elaborar la “Naturaleza del Espacio” como el movimiento, la dinámica de las vidas que actúan sobre un lugar, un paisaje. “Es la sociedad la que anima las fuerzas espaciales, atribuyéndoles un contenido, una vida”.



Figura 1. Morro da Garça
en Minas Gerais, 2016.
Dibujo de la autora realizado
a partir de un levantamiento
fotográfico propio.

que cargan una constelación de significados acerca de una existencia al mismo tiempo única y universal, permitiendo asociar el lugar con la identidad de un pueblo.

Esta modalidad de análisis puede contribuir a la comprensión propia de la “naturaleza del espacio”² a fin de que los diseños de las espacialidades y de las vidas sean más orgánicos con el paisaje. La noción de diseño se amplía aquí a partir de la idea de proyecto, un lenguaje no verbal que contiene simultáneamente la lectura del lugar y las posibilidades técnicas de acción sobre él, construyendo así el paisaje que habitamos.³ Vamos a verificar los indicios acerca del modo como Rosa y Rulfo operan la narración de los lugares, lo que nos auxilia en las analogías que podemos establecer con relación a los problemas de diseño en el campo de la arquitectura y el urbanismo.

NARRATIVA Y PAISAJE EN ROSA Y RULFO

El paisaje no es un mero escenario en las obras de Guimarães Rosa y Juan Rulfo. Éste es parte estructurante de las narrativas que establecen una relación directa con las características de cada pueblo-nación, y también es el elemento donde posiblemente leemos la lucha realizada por la parte más pobre de la sociedad por mantener viva su manera de existir, a pesar de las fuerzas del progreso del capital. En los cuentos de *Cuerpo de Baile*, de Guimarães Rosa, publicados en 1956, o en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, colección de cuentos de

2. Término acuñado por Santos, *A Natureza do espaço*.

3. Más adelante, los autores Arturo Escobar, Giulio C. Argan, J. M. Besse subvencionan el entendimiento contemporáneo de diseño y proyecto en el campo de la arquitectura y el urbanismo.

1953, la idea de lo regional trasciende el mero contexto local, dejando distante el estilo literario de inicios del siglo xx, el regionalismo, y fecundando una otra literatura de dentro hacia afuera fincada en la cultura de estos países.

De acuerdo con Antonio Cándido, en “La nueva narrativa”,⁴ artículo que busca comprender el panorama de la literatura brasileña hasta los años de 1980, frente a la producción latinoamericana moderna, en la que se reconocen nombres como Juan Rulfo, García Márquez, Arguedas, Roa Bastos, tales literaturas se asemejan en su expresión de vanguardia. Sus relatos de origen también se aproximan a la producción latinoamericana que fue influenciada por la literatura francesa del siglo xix y su regionalismo de ficción; y, más tarde, por los males compartidos a través de la colonización de esclavos, por las culturas agrícolas arcaicas y la industrialización incompleta, tematizadas a inicios del siglo xx a partir de los “Romances del Nordeste”, en el caso de Brasil, y por los corridos de la “Revolución” en el caso de México. Estos temas universalizantes alcanzaron matices, que por ejemplo, en Brasil fueron preconizados por Machado de Assis, todavía en el siglo xix, quien en sus textos puso en primer plano al “hombre” que existía en el sustrato de los hombres de cada lugar, y después tal abordaje fue revolucionado por la libertad de lenguaje que los primeros modernistas pusieron en experimentación, como Mario de Andrade. El artículo de Antonio Cándido coloca a Guimarães Rosa dentro de ese panorama como “el mayor ficcionista de la lengua portuguesa en nuestro tiempo, él supera el realismo para intensificar el sentido de lo real, al incorporar lo pintoresco regional anulándolo como particularidad, y transformándolo en un valor para todos”.⁵

Lo mismo puede decirse del lugar que ocupa Juan Rulfo en la literatura mexicana, un autor que supera el relato regionalista también a través de su escritura, hecha a partir de una mirada interna de los personajes y que consigue poner en presencia el tema del interior del país, por ejemplo, el Llano, a través de la incorporación de otros matices que lo diferencian de las narraciones épicas de la Revolución, algo que en la época de sus primeras publicaciones, en los años de 1950, colocó a Rulfo como el autor que llevó la narrativa rural mexicana a su culminación, justamente por el modo de crear a sus personajes y por la forma en que expresaba las contradicciones del país. Según Jorge Zepeda,⁶ la novelística de la Revolución de las primeras décadas del siglo xx estaba todavía enganchada a los

4. Antonio Cándido, “A nova narrativa”, en *A educação pela noite e outros ensaios* (São Paulo: ed. Ática, 1989). El autor de la *Formação da Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1959) traza en este artículo un panorama sintético de la producción nacional y la coloca en diálogo, ya sea con la producción latinoamericana, o con la literatura europea del siglo xix o con la modernista del siglo xx.

5. Antonio Cándido, “A nova narrativa”, 206.

6. Jorge Zepeda, “Juan Rulfo en la história de la literatura mexicana”, en *Juan Rulfo y su obra, una guía crítica* (Ciudad de México: Editorial RM, 2018).

7. Jorge Zepeda, "Juan Rulfo en la historia de la literatura mexicana", 157.

estilos novecentistas, como el "costumbrismo" y el "naturalismo" e inauguraba las "novelas líricas" vinculadas al modelo literario europeo del modernismo. Los contemporáneos de Rulfo, autores de los años de 1940 y 1950, aun cuando estaban inclinados hacia el realismo politizado de vanguardia, mantenían el tema de la Revolución como el *locus* del realismo social. Según el crítico, la gran recepción de Rulfo, aunque posterior, reconoció su capacidad de aproximarse al realismo incorporando las técnicas modernas con relatos fragmentados, creando un microcosmos de temas universales a través de las voces de sus personajes, incluso para hablar de la Revolución y sus secuelas.⁷

Esta modalidad narrativa donde lo general y lo particular se presentan hibridizados, aproxima a los dos autores, además de que ambos tienen a la vida rural del interior como el lugar identitario que es propio de las naciones subalternas en el escenario económico y político mundial. Ello se debe a que fueron incluidos elementos de la mitología universal dentro de estos pueblos colonizados, apuntando así a una lectura desvinculada de un tiempo preciso. Al mismo tiempo en que nos sumergimos en la esfera local, por la cotidianeidad dramática de sus personajes, estamos siempre conectados con algo que está en otro plano, algo profundo que es propio de la naturaleza humana, lo que permite que en sus textos logremos hacer identificaciones incluso con nuestro momento contemporáneo.

En este sentido, examinar la poética del paisaje que se expresa en los cuentos de Guimarães Rosa y Juan Rulfo conlleva a una tarea doble: encontrar raíces de un saber vivir mayormente amalgamado a la Naturaleza y ciertamente hostil –del Sertón y del Llano–, y al mismo tiempo hacer brotar el valor de un saber entrañado en otra civilización diferente a la occidental que nos colonizó.

8. Paulo Moreira, "Juan Rulfo y la literatura brasileña", en *Juan Rulfo y su obra, una guía crítica*.

Todo escritor es un lector voraz y, según Paulo Moreira,⁸ Juan Rulfo conocía la literatura brasileña por la obra de Machado de Assis y estuvo con Guimarães Rosa en algunos encuentros literarios, demostrando gran admiración por él. En los cuentos de Rulfo es posible percibir la dignidad con la que él retrata a sus personajes más humildes con profundidad psicológica y con un lenguaje sofisticado que demuestra una gran erudición. Este mecanismo literario lo aproxima a Machado de Assis y también a Guimarães Rosa. Ello concuerda con lo que señala Willi Bole,⁹ quien afirma que "Rosa inventó un lenguaje para representar al pueblo, para señalar las distancias

9. Willi Bole, *Grandesertão. br: o romance de formação do Brasil* (São Paulo: Ed. Duas Cidades, 2004), 263.



Figura 2. Cerro El Petacal, región de Jalisco, dibujo de la autora sobre una fotografía de la autoría de Marcela de Niz, 2020.

entre las clases sociales en Brasil”, y podemos decir que hizo al pueblo el protagonista de sus narrativas, con su cruda existencia humana, e hizo poesía para tocar las almas de los otros, aquellos letrados de la gran ciudad.

Hay entre los dos autores pocos elementos distintos, como veremos, así como muchas afinidades y una mutua admiración. Todo ello al punto de hacer que Rosa escribiera un cuento publicado en el libro *Estas estórias*,¹⁰ único que no se desarrolla en el Sertón, sino en el Llano Grande, y que se titula *Páramo*, de atmósfera fantasmagórica, como lo definiera Paulo Moreira. El cuento se inicia con un narrador que comenta sobre la muerte, la vida que muere siempre, así como los diferentes tipos de muerte durante la vida. Dicho tema está muy presente en la obra de Rulfo, principalmente en la novela *Pedro Páramo*.¹¹ La historia es narrada por un viajero que llega a una ciudad que tiene un paisaje inhóspito, frío y sepulcral, para tomar un nuevo puesto de trabajo. Las descripciones del viaje son evasivas, confusas, y construyen un lugar distanciado de alguna realidad. Al llegar al lugar, el personaje es afectado por “el malestar de las alturas”, lo que lleva a permanecer allí antes de seguir. El vértigo del malestar se torna en delirios, en caminatas por la ciudad vacía, así como en llantos repentinos. Con el pasar de los días el sufrimiento se va transformando en descripciones del lugar y de sus habitantes, en una narrativa surrealista. Se siente perseguido, vigilado, extranjero.

10. “Estas historias” es una colección póstuma organizada por su amigo Paulo Rónai y por la hija Vilma Guimarães Rosa, a partir de los documentos dejados por Rosa, en los que ya se anunciaba el conjunto de cuentos editados con fidelidad. Ante la súbita muerte, algunos puntos, palabras y vocablos quedaron sin la corrección final del autor. Pero, según Rónai, la estructura fundamental ya estaba definida y el trabajo consistió en acomodarlo para la edición. Véase João Guimarães Rosa, *Estas estórias* (Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2013).

11. Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (Ciudad de México: Editorial RM, 2019). En esta novela Rulfo construyó una temporalidad diferente, un tiempo suspendido donde el pasado se mezcla con el presente ante la oralidad con que los hechos son narrados, un universo surreal. Algo que en “Páramo”, de Rosa, emerge como referencia.

Rosa describe la atmósfera de Rulfo y el cuento termina abierto, en travesía, como muchas de sus historias. Lo que nos queda es la memoria del lugar:

Los Andes son cinéreos, irradian una tristeza mortal. Desde aquí, cuando el cielo está limpio y hay visibilidad, en los días de tiempo más claro, se distinguen dos cimas volcánicas, de una albura de catacumba, que casi alcanzan el límite de la región de las nuevas perpetuas. Y están, prominentes e invisibles, los páramos –que son puntos elevados, los nevados y ventisqueros de la cordillera, por donde tienen que pasar los caminos de transmonte, que aquí vienen, ¡gelinvernales! Los páramos, desde donde atraviesan los vientos. Allá es una canilla de vientos, en los sibilmensos y lugubrilas. De allá el frío descende humedísimo, hasta esta gente, estas calles, estas casas. De allá, de la desolación paramuna, me vendría la muerte. No la muerte final –ecuestre, segadora, huesuda, tan entorpecedora. Sino la otra, aquella.¹²

12. João Guimarães Rosa,
“Páramo”, traducción de Bairon
Oswaldo Vélez Escallón,
revista *Número*, núm. 69
(junio-agosto 2011): 23.

Nuestro Sertón y lo que los mexicanos llaman Grande Llano son el cosmos de la existencia humana en estas literaturas, sea de modo más fantástico como apuntan los críticos de Rulfo, sea de un modo más laberíntico en Guimarães Rosa. Lugar de existencia de personajes humildes, de complejidades psicológicas y dramas de vida. Vidas marcadas por el pacto social y económico de esas naciones, que queda impregnado en el modo de ser de su gente y de sus lugares. Estas tierras geográficas del interior, lejos del mar, y aun cuando la geografía física les da su contorno y precisión, no tienen un límite definido en las historias de Rosa y Rulfo. Los límites son imprecisos. Algo del plano imaginario aflora y lo que queda cercano y distante es su trato inhóspito, seco y grueso, que está permeado de rincones especiales, de montes y de cerros, de riachos y matas, bosques por donde se entrelazan caminos, paradas, poblados, y la vida de todos los días: dura, miserable, violenta y profundamente humana. Este territorio real e imaginado es donde la vida se desenvuelve en convivencia y confrontación con sus cielos, sus tiempos, donde sobrevivir es una aventura, donde la naturaleza es hostil y las ciudades precarias.

Sagarana (4ª edición, versión definitiva). Cuentos, o novelas, con enredos originales, teniendo por escenario los paisajes del Centro-Norte de Minas Gerais –zona de los campos, vaqueros, bueyes, pastizales y haciendas de ganado– de donde el Autor, valiéndose de la observación directa, tanto como de la memoria de la infancia y la adolescencia, recrea, en el plano del arte, y da movimiento, con estilo personalísimo, a lo espeso del mundo de las tierras, aguas, árboles y plantas, animales, y al hombre sertanejo en su realidad más auténtica. ...De esos episodios, vivos de acción, coloridos, de humor y poesía, se sirve sin embargo el autor para revelar las condiciones de existencia del hombre del interior, y no menos sutilmente para presentar, si bien que todavía en líneas esquemáticas, sobre el disfraz fabular, o en germen, los principios y elementos que ciertamente constituyen su visión del universo.¹³

Desde el premiado libro titulado *Sagarana*, publicado en 1946, y después en *Cuerpo de Baile* y *Gran Sertón: Veredas*, de 1956, Guimarães Rosa usa al Sertón como lugar en sus narrativas, no como un escenario, sino como un personaje que absorbe en su presencia la carga de los conflictos que, desde la ocupación portuguesa, han marcado las disputas por la tierra, por la vida en esa región conocida como los Generales, tensionando relaciones socioeconómicas marcadas por la exploración perenne de los pueblos tradicionales y de las riquezas naturales, a través de la fuerza de la palabra de dios, del señor o del coronel, y lejos de la justicia gubernamental. El Sertón es un lugar, como apuntó Wille Bolle,¹⁴ donde las instituciones coloniales y republicanas no alcanzan a las relaciones humanas, pautadas más bien por una cultura patriarcal, patrimonialista, extremadamente mística, y donde mantener la ignorancia y la miseria han sido herramientas de dominio arcaico, de naturaleza esclavista. Bolle ubica la novela *Gran Sertón: Veredas* como parte de una tradición en inflexión relativa a los “ensayos que retratan a Brasil”,¹⁵ pues para él es evidente la estrategia poética de retratar el pueblo del interior, con su contenido identitario y fundador, a través de la invención de un lenguaje literario propio, originado en el hablar cotidiano de este pueblo y del dominio erudito de la estructura de la lengua portuguesa. Dicha tesis nos lleva a comprender las virtudes de un proyecto emancipatorio para la literatura, que carga consigo la idea de denuncia de un

13. João Guimarães Rosa, *Sagarana* en un comentario del propio Rosa, en un facsímil del anuncio que hizo para la solapa de libro *Gran Sertón: Veredas* (1ª edición), conforme se lee en la parte autografiada de la página. En João Guimarães Rosa, *Sagarana* (Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1982), xiii.

14. Willi Bolle, *Grandesertão*. br, 47-89.

15. Willi Bolle, *Grandesertão*. br, 261. Bolle ubica la novela *Gran Sertón: Veredas* dentro de un conjunto de textos modernos que retratan al país, y cuyo texto fundacional es la novela *Los Sertones*, de Euclides da Cunha. Son textos que interpretan a Brasil en la modernidad durante el siglo xx, exploran los temas de su formación buscando retratar la cuestión de la “identidad nacional”, y son conocidos como ensayos de formación.

estado existencial inconcebible y, al mismo tiempo, preñado de un espíritu identitario, pues está articulado con la poesía de estas vidas humildes enraizadas en el Sertón.

Tales textos cargan así la “visión del universo” del autor: un humanista atento a la fragilidad de un pueblo olvidado y violentado por una dimensión de progreso no inclusiva, en un cosmos ambivalente de riqueza y amenazas, que es el Sertón, y que sobrevive con inventiva, incluso ante la miseria. Los cuentos y poesías (es así como Rosa nombra las novelas de *Cuerpo de Baile*) nos apuntan hacia la riqueza de análisis que el autor realiza a partir del minucioso procedimiento de observación directa y de memoria. Una narración que se vale del dominio del conocimiento desde dentro de ese *lugar-sertón* para estructurar una saga de vidas duras, crudas y dignas. Un retrato de Brasil que articula la mirada junto al basamento del saber universal de la naturaleza humana.

Cuerpo de Baile fue publicado junto con *Gran Sertón: Veredas*, la novela que consolida la singularidad del autor para Brasil y para el mundo. El conjunto de “poesías” son coreografiadas sobre el suelo del Sertón y de la cotidianeidad del pueblo. La colección fue primero organizada en dos volúmenes y, después de 1964, en tres volúmenes. La “poesía” inaugural nos demuestra perfectamente la inteligencia del autor al convidarnos a conocer el Sertón y la vida humilde de sus habitantes en el cuento titulado “Campo General”.¹⁶

El narrador nos introduce en el Sertón a través de la vida de un niño de ocho años, Miguelín, delgado, astuto, de buen corazón, que vive lejos, muy lejos, y que es la voz de una vida cotidiana intensa y ruda del acontecer diario con la tierra, donde la familia, los hermanos, los padres, el abuelo, los tíos y compadres van presentando la escena y componiendo un universo rural típico. Los lugares del Sertón se van sumando al cuerpo de los personajes, asociados a un imaginario de atmósferas más sombrías, más deseadas, más oníricas, y más institucionales a medida que lo cotidiano continúa. El niño vive aventuras de toda suerte de escalas e importancias, desde el juego de bautizar las muñecas de mazorca de la hermana, o las bromas con su hermano Dito, hasta los primeros eventos, ya como niño grande: montar a caballo, cepillar, matar ganado y armadillo; desde el amor por las primas y hermanas, al desamor del padre. Todo ese universo va construyendo simultáneamente en el lector lo particular de Miguelín y lo general de toda la infancia que se tiene a los ocho años:

16. João Guimarães Rosa, “Campo General”, traducción tomada de Valquiria Wey, en *Campo general y otros relatos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

la muerte del hermano querido por causa de una infección, las enfermedades por la desnutrición, las creencias de la abuela Isidra, las tristezas de la madre y las “locuras” de *Madretina*, mujeres fuertes que conducen lo cotidiano; las aventuras con las luciérnagas, o dentro de los matorrales, riachuelos, jardines y con los animales de este mundo Sertón, ese mundo de conocidos y desconocidos, poblados por una atmósfera mística y religiosa de oraciones y remedios, a veces eficaces, a veces no. Un mundo cargado de dudas existenciales, como nos sucede a todos, pero aquí restringidas a quien no sabe nada del mundo, a no ser de su mundo en el fondo del Mutún. Miguelín va viviendo el crecimiento en este mundo, el de todos nosotros, pero particular en el caso de él. Después de que el padre se matara, Miguelín sanó y usó anteojos, con lo que pudo ver al Sertón, a sus seres queridos y sentirse libre para continuar:

Miguelín vio. ¡No lo podía creer! Todo era claridad, todo nuevo y lindo diferente, las cosas, los árboles, las caras de las personas. Veía los granitos de arena, la piel de la tierra, las piedritas más chicas, las hormiguitas paseando en el suelo a una distancia. Se mareó. Aquí, allí, Dios mío, tantas cosas; todo... (...)
Y Miguelín vio a todos, con tanta fuerza. Salió afuera. Miró los matorrales oscuros arriba del cerro, la casa, aquí, la cerca de frijol silvestre y bayo; el cielo, el corral, el patio; los ojos redondos y las altas ventanas de la mañana. Miró, más lejos, el ganado pastando cerca del brezal, florecido de sanjosés, como un algodón. El verde de los buritíes, en la primera vereda. ¡El Mutún era bonito! Ahora ya lo sabía. Miró a Madretina, a quien le gustaba verlo de anteojos, aplaudía y gritaba: –“¡Escena, Corinta!..” Miró el redondel de piedritas, debajo del zapote.¹⁷

17. Guimarães Rosa, “Campo General”, 259, 261.

En esta historia que abre *Cuerpo de Baile*, somos invitados a ponernos lentes, a mirar de cerca, a sentir en el texto los particulares y los universales. Las historias del Sertón que Rosa construyó son un portal para acceder al Brasil profundo, seco, indigesto, pero lleno de linduras y amores.

Históricamente, la búsqueda de identidad en nuestra cultura moderna trajo el pulsante conflicto entre lo arcaico y lo nuevo, entre el Sertón y la ciudad, entre ricos y pobres. Ello expone el dilema en el cual la idea de progreso haría que Brasil perdiera su originalidad

Figura 3. Dibujo de la autora sobre una fotografía durante la estancia en el borde de la ciudad de André Quicé, Minas Gerais, 2016.



ante los valores universales. Esa raíz modernista, paradójica, está presente, incluso hoy, en nuestros “paisajes urbanos” dada la condición desigual de nuestra sociedad. Esta condición es espacial y social. Nuestro dilema actual apunta hacia una característica, que también los textos de Guimarães Rosa y Juan Rulfo exploraron: las ambigüedades de los sentidos de nación y de pueblo para hablar de esa desigualdad, lo que puede ser una clave para inventarnos un lugar más justo para vivir juntos.

Según José María Arguedas, escritor peruano, Rulfo y Rosa escribían por amor, por gusto y por necesidad y no por oficio, ellos tienen concepciones similares de la literatura, un cuidado puesto en la obra, en el uso de fragmentos, en lo experimental como un proyecto original que va más allá de idea de estar a la par de lo que se hacía en Europa o en Estados Unidos, y en una relación profunda con lo local.¹⁸

18. Moreira, “Juan Rulfo y la literatura brasileña”, 169.

Juan Rulfo operó la relación de sus narrativas con las imágenes de los lugares desde su primer cuento en 1945, “La vida no es muy seria en sus cosas” (de entre aquellos reunidos en *El llano en llamas*, de 1953), después en *Pedro Páramo*, de 1955, *El gallo de oro*, de 1958, y hasta sus últimos ensayos para cine en los años de 1980. Fotógrafo de registro, con un arte y un lenguaje sensible e incisivo como Walker Evans,¹⁹ Rulfo coleccionó imágenes en sus viajes, ya fuera como funcionario público del Departamento de Migración, sea como alpinista

19. Será Daniele de Luigi quien hará esta analogía entre Rulfo y Evans en “Las fotografías de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra, una guía crítica*, 81.

y caminante del Gran Llano, o bien cuando se dedicó al cine a partir de los años de 1960.

En una peculiar operación, que aquí nos interesa mucho, coleccionó impresiones, visiones e imágenes reales y sentimientos íntimos de aquella región, de su arquitectura y del pueblo llamado el Gran Llano que comprende, en sus cuentos, un territorio que abarca los estados de Jalisco, Colima y Oaxaca. También en su obra el lugar absorbe y expresa toda la carga histórica de la opresión y el desmantelamiento de los pueblos originales de México. No es casual que el tema de la muerte esté tan presente. Como dijera Rosa en “Páramo”, la muerte tiene muchos momentos entre el comienzo y el fin de la vida de alguien. En un estado de suspensión de existencia desértica, sin rumbo o sin sentido claro, el Gran Llano cumple el papel de testigo de un modo de vida humilde y profundamente humano, aunque desgastado por las diversas acciones de los gobiernos coloniales y republicanos que separan a esos hombres y mujeres de sus tierras. Según la gran crítica, los cuentos de *El Llano en Llamas* y la novela *Pedro Páramo* fueron un momento de inflexión en la literatura mexicana e inauguraron un modo de narrar donde lo real y lo ficticio se intersectaron de un modo tal que llevaban al lector hacia un espacio suspendido, al mismo tiempo entre lo local y lo universal. Para Françoise Pérus,

*el resquebrajamiento deliberado de los esquemas y las convenciones narrativas más establecidas vuelve, así pues, inoperantes las lecturas orientadas hacia la búsqueda de una eventual concordancia –refleja o de homología estructural– entre el mundo real y el de la ficción. No porque el autor postule de entrada la inexistencia de cualquier relación entre una y otra, sino por cuanto es esta misma concordancia, basada en la ilusión de la transparencia de lenguaje respecto de lo referido, la que se halla cuestionada desde la ficción misma.*²⁰

20. Françoise Pérus, “El Llano en Llamas”, en Juan Rulfo y su obra, una guía crítica, 103.

Es decir, al presentar los hechos reales imbricados con la narrativa, basada en la oralidad del narrador-personaje, la relación entre las palabras y las cosas construye un universo diferente que permite transitar desde aquellas situaciones específicas hacia los eventos generales y humanos que nos pertenecen a todos. En los cuentos de Rulfo nos sumergimos también en los dramas personales, pero

atravesamos esas regiones de la vida de las que emanan historias de conquistas y derrotas de un pueblo que también está marcado por la miseria y la violencia que se enfrenta a lo cotidiano desde una melancolía inventiva. Este proceso creativo consolida un entendimiento ampliado del pueblo mexicano.

En el libro *El llano en llamas*, el cuento “El llano en llamas” es narrado por un campesino revolucionario que, así como sus compatriotas, sigue al líder Pedro Zamora como las crías siguen a la perra que los parió. Considerando que la lucha para no perder sus tierras tiene un propósito justo, el grupo vive una persecución implacable de las tropas del gobierno, mucho más estructuradas, armadas y dispuestas a la batalla. El personaje narrador describe las emboscadas, las trampas y la violencia implacable de ambos lados y el Llano Grande más que palco es refugio de las luchas incesantes. Las aventuras trágicas del bando de Pedro Zamora son acentuadas por las visiones aterradoras del fuego en el Gran Llano, fuego en los poblados dominados, fuego en las plantaciones, fuego en los cuerpos muertos, fuego en la rabia que mata y violenta a mujeres, aun con los hombres buenos que quieren, sobre todo, luchar por sus derechos, por su tierra.

Algunos ganamos para el Cerro Grande y arrastrándonos como víboras pasábamos el tiempo mirando hacia el Llano, hacia aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido y donde ahora nos estaban aguardando para matarnos. A veces hasta nos asustaba la sombra de las nubes. Hubiéramos ido de buena gana a decirle a alguien que ya no éramos gente de pleito y que nos dejaran en paz; pero, de tanto daño que hicimos por un lado y otro, la gente se había vuelto matrera y lo único que habíamos logrado era agenciarnos enemigos. Hasta los indios de acá arriba ya no nos querían. Dijeron que les habíamos matado sus animalitos. Y ahora cargan armas que les dio el gobierno y nos han mandado decir que nos matarán en cuanto nos vean. ... De este modo se nos fue acabando la tierra. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran. Por eso decidimos separarnos los últimos, cada quien arrendando por distinto rumbo.²¹

21. Juan Rulfo, “El llano en llamas”, en *El llano en llamas* (Ciudad de México: Editorial RM, 2005), 85.

La historia de este narrador concluye cuando después de la prisión se reencuentra con una de las tantas mujeres que violentó, pero con la que de algún modo nació un afecto. Ella le espera a la salida de la cárcel acompañada de un niño, su cara, su mirada. Él se reconoce en el muchacho, y con ello se abre la posibilidad de continuar su vida hacia adelante.

Ese final esperanzador no es común en Rulfo, las tragedias humanas muchas veces son conducidas como un legado definitivo. Reconocemos, junto con la narrativa, muy impregnada de imágenes, el mensaje de indignación con las migraciones internas que fueron resultado de la reforma agraria gubernamental posterior a la Revolución, las prácticas arcaicas de trabajo, la muerte como decisión resuelta de justicia, y el conocimiento de los caminos, los cerros, ríos y amores que salvan al grupo en los momentos de agonía. La vida sigue en el Llano.

Nuevamente se interseccionan el propósito del relato, de la explícita demostración de atrocidades que la nación mexicana opera en su pueblo originario, con el enunciado de los modos de un saber hacer, un saber ser y un saber vivir que son profundamente identitarios. Un reposicionamiento de los discursos folcloristas o regionalistas, como señaló Jorge Zepeda,²² al comentar la superación de Rulfo de los discursos anteriores a *El llano en llamas*, profundizando más bien en el mundo pequeño, sin esperanza, y dando fuerza humana a los personajes. Un México profundo lleno de enigmas, que queda explicitado y anunciado en la voz de los personajes y en los eventos de las historias.

22. Jorge Zepeda, "Juan Rulfo en la historia de la literatura mexicana", 163.

POSIBILIDADES DE DIBUJO Y PAISAJE

El reconocimiento del paisaje como lugar de intersecciones y encuentros entre lo natural y lo humano es un tema contemporáneo ante la emergente "crisis de la Naturaleza". En muchos campos de la ciencia latinoamericana, entre ellas la arquitectura y el urbanismo, se ha vuelto importante examinar otros modos de ocupación y de vida fuera del eje euro-norteamericano, como posibilidad de un estado de prosperidad más amplio.

En el estudio del arte, reconocer las manifestaciones que narran estos otros modos de generar vivencias a través del lenguaje poético, donde, en la expresión del cuento, por ejemplo, se realiza



Figura 4. Porche frontal en la ciudad de El Jazmín.

Dibujo de la autora sobre fotografía de Marcela de Niz, 2020.

23. Este trabajo tiene su origen en la Maestría y el Doctorado en la Universidad de São Paulo relacionado con prácticas de la arquitectura y sobre todo en el Grupo de Investigación del CNPQ “Representaciones de los lugares en la cultura brasileña”, coordinado por el Dr. Luis Antonio Jorge, desde 2010. La investigación tiene lugar a partir de tres líneas de trabajo: una de ellas teórica, hoy relacionada con el posdoctorado enfocado en la enseñanza del proyecto, pero también dentro de las aulas de clase y en las mesas de trabajo empresarial que he emprendido como arquitecta urbanista y profesora de proyectos de arquitectura.

el mundo, tiene la virtud de señalarnos valores que ahora están subordinados a la comprensión de las posibles relaciones entre lo humano y nuestro hábitat.

La hipótesis que presentamos²³ examina el campo del diseño desde la arquitectura en las diversas escalas en que el tema de lo común, de lo colectivo, de la sociedad en sentido comunitario, y también de la naturaleza de la técnica, se presentan para pensar y para hacer un proyecto. El contexto teórico se fundamenta en las relaciones transdisciplinarias, especialmente para la arquitectura y el diseño urbano, vinculados a la literatura y la geografía, sin dejar de apoyarse también en la etnografía antropológica. El origen de estos estudios está motivado por la búsqueda de otro sentido para la llamada “crisis de proyecto” que está presente desde la segunda mitad del siglo xx, y viene siendo reforzada por el contexto contemporáneo, movilizándonos para intentar, al mismo tiempo, comprender y evaluar esta crisis, encontrando los medios para superarla.

En el campo de la arquitectura, intentando hacer una crítica de la noción de plano idealizado a partir de conceptos abstractos para proyectar el “territorio” que están desvinculados de la voz de los agentes locales y de las condiciones del medio, diversos profesionales y estudiantes fueron en búsqueda de otras prácticas, más colaborativas, menos deterministas y más arriesgadas en cuanto al

establecimiento de resultados afirmativos sobre la arquitectura en Brasil, país periférico de la cultura productiva neoliberal.²⁴ El método, también inspirado por la literatura, se apoya en el diálogo disciplinario, herramienta que ofrece experiencias críticas y creativas de diseño al mismo tiempo: por ejemplo relatar simultáneamente conflictos entre la realidad vivida y la imaginada, y explorar la tensión de este debate para operar, buscando en el conflicto, en la crítica misma, las razones para realizar el trabajo creativo de la arquitectura a partir del diseño de posibilidades. Los conceptos aquí presentados son fruto de las investigaciones motivadas por esta práctica que parte de la necesidad de conocer haciendo.

Sabemos el modo en que opera el conjunto civilizatorio forjado en la modernidad con relación al medio, la energía y la materia, y cómo colapsó. Las tragedias ambientales en Brasil, Indonesia, África, China, Rusia, la Antártida y Groenlandia son en gran medida fruto de las transformaciones que la economía capitalista y la cultura de origen occidental europea vienen ejerciendo sobre la naturaleza terrestre y la cultura de otros pueblos, desde hace por lo menos 500 años. Una desatención trágica de esta cultura dominante que establece la descalificación de otros saberes sobre el mundo y sobre la existencia, y que contrasta nítidamente con la claridad de los textos de Rosa y Rulfo.

Según Viveiro de Castro,²⁵ antropólogo brasileño, al comentar los relatos del pueblo Yanomami sobre el Brasil ancestral y contemporáneo es preciso dar atención a la incapacidad de la cultura occidental de comprender los bosques y selvas, y más aún, que estamos todos inmersos e implicados en su sobrevivencia. La cuestión del paisaje no está separada de nuestra existencia, como narraron Rosa y Rulfo en sus textos, escritos hace más de 60 años.

El filósofo colombiano Carlos Maldonado²⁶ señala que esta crisis civilizatoria nos obliga a examinar otros mundos posibles desde la dimensión de que la naturaleza es también un ente y un territorio vivo, procurando

24. Un conjunto de investigaciones de alumnos de Licenciatura fue presentado en los Seminarios Interdisciplinarios de diseño organizados por la Universidad Autónoma Metropolitana en 2017, 2018 y 2019.

25. Viveiro de Castro, "Prefacio: O recado da Mata", en *A queda do céu, palavras de um Xamã Yanomami*, David Kopenawa y Albert Bruce (São Paulo: Cia das Letras, 2015).

26. Carlos Maldonado, *Política+Tiempo+Biopolítica, Complejizar la política* (Bogotá: Ediciones desde abajo, 2018). Desde los años de 1980 una serie de grupos de estudio han constituido un acervo de conocimiento a partir de otros puntos de vista sobre las relaciones entre los pueblos y el medio ambiente. Si, por un lado la lucha ambientalista fue forjada de modo institucional dentro de los trabajos de la ONU, en los años de 1970, están también, por otro lado, los estudios de sustentabilidad y diseño ecológico de Ian McHarg, de los años de 1960, y de Bill Mollison sobre la permacultura ya en el siglo XXI. Al mismo tiempo, tenemos la discusión a partir de las investigaciones teóricas, como la del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, o incluso el Grupo de Estudios Sur-Asiáticos, que desde 1998 emprenden esfuerzos epistemológicos que intentan descolonizar los cánones occidentales. Estos grupos han venido analizando críticamente la historiografía occidental y eurocéntrica, construyendo otros modos de estudiar la crítica pos-colonial, una crítica a la modernidad que viene del sur global.

27. Ramón Grasfoguel,
“Para descolonizar os estudos
de economia política e os
estudos pós-coloniais”, en
Epistemologias do Sul, org.
Boaventura de Sousa Santos,
Paula Meneses (Coimbra:
Edições Almedina, 2009).

desmontar la dicotomía moderna entre tiempo y espacio. El sociólogo puertorriqueño Ramon Grasfoguel²⁷ apunta que los estudios decoloniales no buscan una crítica antieuropea fundamentalista o esencialista, sino una perspectiva crítica al nacionalismo, al colonialismo contemporáneo y a los fundamentalismos, desmontando la premisa de que existe apenas una tradición epistémica que puede llevar a la verdad y a la universalidad. Grasfoguel señala la importancia del lugar geopolítico del sujeto que habla y que, en la filosofía y en las ciencias occidentales, está oculto construyendo un mito sobre el conocimiento: el de que él es universal y verdadero. Se ocultan el sujeto y el lugar, y el éxito de este sistema-mundo está en la relación entre los pueblos dominados y dominantes, dando lugar a una relación de poder que es geopolítica y epistémica.

Esta lectura ha sido crucial para los diseños, para sus diseños globales occidentales. Desde Descartes es que la ciencia eurocéntrica privilegia la “egopolítica” del conocimiento en detrimento de la geopolítica, permitiendo al hombre occidental prescindir del conocimiento particularizado, incapaz de alcanzar la universalidad. La cultura occidental euroamericana consiguió construir en todo el globo una jerarquía del conocimiento de lo superior a lo inferior, y consecuentemente, de pueblos superiores e inferiores. Esta idea de jerarquías de sistema-mundo está estructurada en la idea de raza y en la perspectiva de un colonialismo de poder, que estructura las relaciones de trabajo en la división internacional del sistema patriarcal global y que tiene un impacto estructurante sobre el diseño y el paisaje.

El pensamiento decolonial permite comprender las continuidades de las formas coloniales más allá del mito de los procesos de independencia de las colonias en todo el orbe. En el campo de las humanidades, en la literatura, en la retórica y en los estudios culturales, los teóricos pos-coloniales están haciendo la crítica de lo que caracteriza al sistema capitalista en tanto sistema cultural, desmontando las fronteras entre economía, política, sociedad y cultura, reconociendo las dolencias del liberalismo en cuanto cultura del mundo moderno.

Se entiende que la investigación de un nuevo lenguaje decolonial para enfrentar tal complejidad implica salir de los paradigmas, de los campos y disciplinas aculturados en el pensamiento científico tradicional, todo ello para desmontar esa jerarquía de saberes.

Actuar sobre un pensamiento de frontera, que moviliza las ambivalencias entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo colectivo, y que es transdisciplinario, puede ser un campo fértil y no fundamentalista que define la retórica emancipadora de la modernidad a partir de las cosmologías y epistemologías de los pueblos subalternos. De ahí la importancia del estudio de las poéticas literarias que anunciaron estos tópicos todavía dentro de la modernidad, como es el caso de la literatura de Rosa y Rulfo. Podríamos practicar una redefinición de la ciudadanía y de la democracia, de los derechos humanos impuestos por la cultura europea, explorando la diferencia colonial para redefinir las relaciones económicas, en una pauta anticapitalista.

El estudio del término común es aquí también importante para la comprensión del paso de esta discusión al diseño, que nos interesa valorizar como práctica.

En su libro “Autonomía y Diseño”, el antropólogo colombiano Arturo Escobar,²⁸ al igual que Grasfoguel, señala la crisis del modelo civilizatorio europeo, fundamentado en la clasificación jerárquica de las culturas en términos de desarrollo tecnológico e industrial, como fundantes del pensamiento colonial y con un impacto sobre el significado del diseño en esta cultura de dominación. Con las revoluciones industriales europeas, el diseño fue fundado unido al funcionalismo, articulando una visión distinta entre arte y tecnología, como es el caso de la Bauhaus y la escuela de Ulm, que se distanciaron de la relación entre diseño y política. Si entendemos al diseño como algo ligado al tipo de vida que vivimos, cabe la pregunta ¿qué tipo de mundo queremos construir? Escobar explora la relación entre activismo, los movimientos sociales y el pensamiento de un diseño ontológico. Apoyado en la idea de que el diseño puede transformar las condiciones existentes en condiciones preferidas, valoriza el papel del diseño en la creación de significados colectivos. Esta posición se acerca también a los conceptos puestos en juego por teóricos del arte y de la arquitectura como Giulio Carlo Argan²⁹ y la idea de un diseño no automatizado, así como a la noción de posibilidad proyectual de Dino Formaggio,³⁰ artista y esteta italiano.

La práctica del diseño investigativo que busca “cómo” las cosas deben ser, revisa el papel corresponsable del diseño a partir del fracaso del mundo moderno, incluso aunque institucionalmente éste se encuentre todavía en el mismo orden epistémico y cultural

28. Arturo Escobar, *Autonomía y Diseño, la realización de lo comunal* (Popayán: Ed. De la Universidad de CAUCA, 2016).

29. Giulio Carlo Argan, “A história na metodologia de projeto”, en *Revista Caramelo*, núm. 6 (1992): 156-170. Este texto es una sesión de clase que el profesor de Historia del Arte impartió a los alumnos de arquitectura en la École Polytechnique Fédérale de Lousanne, en 1983.

30. Dino Formaggio, *Arte* (Lisboa: Ed. Presença, 1985). El autor analiza dentro de la fenomenología la cuestión del proceso creativo ante las posibilidades proyectuales, eludiendo los preconceptos.

que creó los problemas que buscamos resolver, por ejemplo, es el caso de las relaciones disruptivas entre hombre y naturaleza. Las acciones proyectuales que buscamos investigar apuntan hacia la idea de que el diseño rompa la forma clásica entendida como una profesión de arquitectos (en tanto expertos), reforzando el valor orientado hacia lo humano y desviando la atención de las cosas hacia las personas, en una tentativa de dismantelar la jerarquía de saberes. Un modo de pensar el diseño de forma más justa, centrándose en los seres humanos y no en recetas tecnológicas. Una discusión epistemológica y de cuestiones de método que recupere lo que aportan la literatura, la antropología y la geografía hacia nuestro campo, de modo que podamos forjar un profesional facilitador y mediador, con autoridad técnica, porque es importante conocer y hacer, pero sin autoritarismo. En la arquitectura, se entiende aquí, al diseño como práctica de investigación basada en el lugar, en la comunidad y como algo integrado a los sistemas culturales de un momento determinado. Una práctica localizada y vinculada a una dimensión abierta a la tecnología, donde el diseño es el laboratorio de la creación colectiva.

Esa dimensión ontológica del diseño también se aproxima al diseño ecológico. Para Ian McHarg,³¹ uno de los pioneros en ese terreno, el punto de partida es entender que la crisis ambiental es una crisis de diseño, como hemos visto. En este sentido, se reclaman procesos participativos donde el lenguaje del diseño se transforme en una comprensión compartida del problema. Revisar lo que es conocimiento es un cambio necesario sobre lo que importa saber, lo que todos debemos saber, sobre la competencia básica en la formación del mundo y sobre la responsabilidad que impone otra dimensión de la democracia, basada ahora en lo local, como señalaba Escobar.³² La sustentabilidad invoca aquí una forma de vida basada en el modo de ser-saber-hacer. Así, se vuelve importante el diseño especulativo y crítico por su capacidad para conducirnos al reconocimiento de significados vastos en los territorios de la cultura y de los materiales. Un diseño que sea producto de la interacción entre el entendimiento y la creación, y además ontológico, pues es un diálogo de posibilidades, rituales, formas de hacer y modos de ser.

Es importante resaltar que en este objetivo, la noción de ruptura se propone de un modo habitual, dando lugar a que el diseño se vuelque ahora sobre la práctica, y donde las investigaciones se

31. Ian McHarg, *Design with nature* (New York: Ed. Museum Natural History, 1969). McHarg defiende una integración sistémica entre procesos humanos y naturales. La teoría de los sistemas vivos es la base para un diseño de conservación, de regeneración y de cuidado con los sistemas naturales y construidos, generando modos sociales resilientes. Es lo mismo que han hecho muchos ambientalistas después de él.

32. Arturo Escobar, *Autonomía y Diseño*, 89.

comprometan con el contexto de su existencia, siendo para ello abiertas y experimentales. El conocimiento de todos los involucrados, junto con la participación en la red de compromisos, puede ser algo que se refuerce con el reconocimiento de un lenguaje común. Tales experiencias implican un proceso crítico con relación al tema de la insustentabilidad o de cómo la modernidad se irguió con base en la supresión sistemática de los mundos no modernos y, con ello, les privó de su posibilidad de futuro.

La dimensión de futuro está en la base del pensamiento decolonial, que mira críticamente el mundo diseñado como uno solo, defendiendo la idea de que el planeta es singular y el mundo plural, pero sobre todo que existen ciclos de vida y de muerte, de construcción y deconstrucción, y que en este proceso la vida se sigue haciendo y rehaciendo, como sucede con los cuentos de Guimarães Rosa y Juan Rulfo.

El filósofo Antonio Negri³³ señaló, en 2006, un significado para el término *común* que nos parece importante retomar como un recurso para encontrar sentidos inclusivos para el diseño, para el proyecto dentro de la arquitectura y de la ciudad. Al reflexionar sobre las relaciones entre lo común y lo singular como elementos de la colectividad y como claves para que la consistencia biopolítica avance en la transformación del mundo y en el fortalecimiento de la democracia, Negri renueva las ideas de igualdad en la esfera pública del mundo global. La distinción entre ser singular y ser individual es fundamental para entender lo anterior, en la medida en que el individuo se define por su separación de la totalidad y lo singular se define en relación con el otro. Es a partir de la singularidad que se explica lo común. Este punto conlleva una ética que encuentra en Spinoza³⁴ una fuerte adherencia: la de que el afecto por el mundo y por el otro mueve las acciones de cada uno dentro de lo colectivo, un valor que es identitario y que existe en relación con el otro. En este sentido, el trabajo creativo, o el diseño si lo quisiéramos, puede realizarse dentro de esta construcción horizontal y social de lo común. En tal proceso sería posible actuar dentro de un carácter público sobre la construcción de espacios comunes, reales, de estructuras que son comunes y al mismo tiempo capaces de dar sentido a las singularidades. La construcción de lo *común* expresa, así, una otra posición para el diseño en clave ontológica, como fue propuesto por Escobar y por Formaggio.

33. Antonio Negri, "A constituição do Comum" (Conferência impartida en el MINC, 2006), <http://br.youtube.com/watch?v=rGrubIVxzOE> (consultado el 12 de enero de 2022), sobre el libro "Multidão", escrito junto con el profesor Michael Hardt sobre las relaciones entre lo público, lo privado y las nuevas relaciones colectivas en el siglo xx. Tal debate generó el libro *Declaração: isto não é um manifestô*, editado por la Editora N-1, en São Paulo, en 2016.

34. Gilles Deleuze, "O afeto e a ideia", en *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)* (Fortaleza: EDUECE, 2019), 33-71.

35. Adriana Serrão, "A paisagem como problema da filosofia", en *Filosofia da paisagem, uma antologia* (Lisboa: Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011).

36. Georg Simmel, "Filosofia da Paisagem", facsimilar de 1913, en *Filosofia da paisagem, uma antologia*, 42-58.

37. Jean-Marc Besse, "As cinco portas da paisagem", en *O gosto do mundo, cinco exercícios sobre paisagem* (Rio de Janeiro: Ed. Urj, 2014).

38. Jean-Marc Besse, "As cinco portas da paisagem", 66.

Estamos inmersos en el paisaje para pensar, analizar y crear poéticamente nuestro hábitat. Según Adriana Serrão,³⁵ el término "paisaje" –de *pays* hacia *paysage* en el francés o *paese* para *paesaggio* en el italiano– nació en el Renacimiento para designar el lugar de origen de una población que es retratado en las pinturas, o la representación pictórica de la naturaleza, o bien el aspecto general de un territorio que se ofrece a la vista de un observador. Será en el siglo xx que el término "paisaje" obtendrá un contorno más integrado entre lo natural y la vida humana, entre Naturaleza y Cultura. Desde el texto seminal de Georg Simmel,³⁶ hasta las visiones más contemporáneas de arte, el término será asociado no solamente a las entidades de la Naturaleza, sino a la vida de los seres humanos dentro de ella ...especialmente nosotros, los humanos. Para las corrientes más contemporáneas ligadas a la ecología, la filosofía, se coloca el término "paisaje" en una perspectiva donde la vida humana está inmersa en la Naturaleza, como vimos, y no apartada de ella, como sucede en la relación distintiva entre sujeto y objeto que ha sido impulsada por la modernidad. Estar en el paisaje es pertenecer al mundo y transformarlo simultáneamente, como señalara también Jean Marc Besse.

En "Las cinco puertas del paisaje",³⁷ Besse nos presenta la complejidad epistemológica que está asociada al término "paisaje" y las distintas problemáticas contemporáneas que ello tiene para pensar el diseño, el proyecto. Aproximándose conceptualmente a la dimensión del paisaje que es narrada en los cuentos de Rosa y Rulfo, el historiador francés detalla la red transdisciplinaria que envuelve al tema del paisaje como herramienta analítica para comprender el medio en que vivimos inmersos, sea éste más natural, más construido, o sus relaciones más orgánicas con respecto a los ciclos materializados en los seres y entidades que habitan el territorio, o ya sean las memorias, los simbolismos ancestrales o los valores que motiven las acciones de las sociedades sobre el lugar. Nuevamente las relaciones entre una mirada local y un pensamiento más global se expresan de forma dinámica en un cuadro de reflexiones y posibilidades de acción. "El mundo es una totalidad inagotable, pero también es el medio en el que vivimos. Aprendemos que el paisaje es parte de nuestra vida, que el horizonte es una dimensión de nuestro estar en el mundo. Proyectar es, por lo tanto, primordialmente querer ese inacabamiento".³⁸

CONSIDERACIONES FINALES

Los pueblos de Brasil y de México siguen estando todavía soterrados por la fuerza geopolítica de la cultura europea y norteamericana. Al mismo tiempo, son pueblos mestizos de estas culturas y las ambivalencias que tienen estas mezclas, las contradicciones de choque de estos diferentes saberes son también constitutivos de las obras aquí elegidas.

En una acción de traducción vemos en las obras de Rosa y Rulfo modos de leer e inventar historias, donde el rigor y la erudición permean los preámbulos de la invención literaria y son alimento para el desarrollo del texto y, si quisiéramos, para el diseño. De los viajes de ambos por sus lugares de origen, se estructuran documentos precisos de ser y de estar en el Sertón, en el Llano. Es en las obras, en sus poéticas de narración e imaginación, de conflictos y virtudes, de meandros que nos atraviesan por completo, que también podemos operar e imaginar otros diseños más integrados al paisaje. Paisaje entendido así como lugar, tal como lo enunciaran estos autores, así también Besse, Santos, y tantos otros: como *locus* para el ejercicio cotidiano de identidad de un pueblo.

La indagación por un diseño de posibilidades de mundo, que sea real y no solamente idealizado, que sea híbrido e inacabado, pues se consolida en el proceso mismo de su fabricación, necesariamente pasa por un cambio de posición del arquitecto-urbanista, tal como fue establecido por Escobar, Formaggio y Besse. Una posición en el proceso de creación de diseño que se remonta a la idea de que el artista debe quedar en el “borde”, en la frontera entre la cultura instituida e incluso fuera de ella, en otros campos epistémicos para que la obra se ubique en ese lugar de transición, de paisaje. Veo este lugar en el diálogo transdisciplinario que deconstruye la relación dual entre hombre y naturaleza, entre cultura y política, entre tiempo y espacio, y donde el diseño podría ser el registro de un impulsor de estos conceptos a examinarse de modo no estático, sino ambivalentes. Una herramienta al mismo tiempo de posibilidades de mundo y de discursos de mundo consensuales.

6

EL FIN QUE AÚN
NO TERMINA POR
LLEGAR.
LIOJORGE,
JUVENCIO NAVA,
LA VIDA Y LA
MUERTE, SERTONES,
ESCRITURAS*

GABRIEL PEDROSA**

* Traducción del original en portugués de Alejandro Tapia.

** Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo.

DOS CUENTOS

INVITADO A PARTICIPAR DE una mesa intitulada “Los sertones de Rosa e Rulfo: intercambios culturales entre Brasil y México”, que tuvo lugar durante el VI Encuentro de la Asociación Nacional de Investigación y Pos-graduación en Arquitectura y Urbanismo, celebrado en Brasilia en 2020, y aun no siendo estudioso de sertones, y tampoco de Guimarães Rosa ni de Juan Rulfo (pero sí lector de ambos), y siguiendo una generosa indicación del profesor Luis Antonio Jorge, uno de los responsables de la invitación, tomé de los libros *El llano en llamas* (1953) y *Primeras historias* (1962) los cuentos: “¡Diles que no me maten!” y “Los hermanos Dagobé”, a partir de los cuales busqué indicar algunas similitudes y diferencias entre los dos autores, entre sus cuentos y sus sertones. Como la gentileza de algunos colegas raya en la insensatez, me veo nuevamente invitado por los organizadores de aquella mesa a participar en el presente volumen, con este texto que una vez más buscará, a partir de la lectura de las andanzas de Liojorge y Juvencio Nava por las páginas de Rosa e Rulfo, construir dos imágenes, dos distintas escrituras,¹ con sus textos, caminos, vidas y muertes, así como paisajes. Comencemos, pues, por una breve descripción de estos dos relatos.

*

1. Término aquí entendido a partir de la lectura de las obras de Jacques Derrida, con la amplitud que haga posible abarcar los procesos de composición que lo siguen en la frase: “textos, caminos, vidas y muertes, paisajes”; comprensión que busco desarrollar en otros trabajos, particularmente en mi tesis de doctorado, Gabriel Pedrosa, “Quixote, andante poesía” (Tesis de doctorado en Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo, 2015), www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-11092015-094810/pt-br.php (consultado el 20 de febrero de 2020).

2. João Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", en *Primeiras Estórias* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), 27. Versión en español del traductor.

3. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 27.

4. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 27.

5. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 28.

6. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 28.

7. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 28.

8. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 28.

9. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 29.

10. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 29.

11. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 31.

12. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 31.

13. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 31.

14. Guimarães Rosa, "Os irmãos Dagobé", 31.

Estamos en el velorio de Damastor Dagobé, el mayor y jefe de una banda de cuatro hermanos "absolutamente facinerosos".² En la casa, que no es pequeña, apenas caben los que vinieron a rendir homenaje al difunto, menos por aprecio a él que por miedo a los tres vivos, se sospecha. Se describe una escena común, "tan al uso",³ y sin embargo el narrador ve en todo un "aire de asombro".⁴

A continuación se presenta el crimen: Liojorge, un pacífico muchacho del barrio, sin que se sepa el motivo, fue amenazado y luego atacado por Damastor. Para defenderse, "le despachó un tiro en el centro del pecho".⁵ Cuando Damastor muere, todos se sorprenden de que sus hermanos no lo hayan vengado aún, que Liojorge siga vivo, y que, resignado, permanezca "todavía en el pueblo (...) sin ánimo de movimiento".⁶ En lugar de venganza, los Dagobé se apresuran a realizar el velorio y el entierro, llevando a cabo las ceremonias incluso con "cierta alegría".⁷

Se piensa, sin embargo, que los hermanos "saboreaban ya el sangrar"⁸ de la venganza, hecho que todos dan por descontado, y a lo que Liojorge, enloquecido, se anticipa, cuando se propone presentarse en el velorio, desarmado, como muestra de su talante pacífico, afirmando "que no había querido matar",⁹ que sólo lo había hecho "en el último momento, por el deber de librarse, por destino de desastre!".¹⁰ Liojorge es recibido, y no teniendo suficiente con presentarse, se ofrece para cargar el ataúd de Damastor.

Es entonces que la procesión fúnebre comienza, con Liojorge, tranquilo, cargando una de las asas del féretro, rodeado por los hermanos Dagobé, armados y "con la puntería firme",¹¹ se adivina. "Una vez bajado el ataúd en la tumba, lo matarían a quemarropa".¹² Cuando el entierro termina, Doricón, ahora el mayor, le dice a Liojorge: "— Joven, váyase, recójase. Sucede que mi difunto hermano era un diablo de dañado...".¹³ Los Dagobé dan las gracias a todos, se despiden, van a "vivir en una gran ciudad".¹⁴

*

“—¡Diles que no me maten, Justino!”¹⁵ pide el padre, Juvencio Nava, para que su hijo interceda por su vida ante sus probables verdugos. El hijo le dice que “lo van a matar de veras”.¹⁶ El padre implora, Justino cede.

Mientras espera, comienza a recordar su historia, desde “cuando tuvo que matar a Don Lupe”,¹⁷ su compadre, que se negó a cederle pasto para su ganado. El hambre mataba uno a uno a sus animales, y Juvencio le pidió a Don Lupe que los dejara pastar en sus tierras. Ante la negativa, Juvencio abrió un agujero en la valla para conseguir su propósito, lo que disgustó a Don Lupe, que la hizo reparar. Juvencio abrió un nuevo agujero, que volvió a ser reparado, iniciando una pelea entre los compadres que terminó con la amenaza de Don Lupe de matar al próximo animal que cruzara su valla. Cumplida la amenaza, Juvencio Nava se vengó matando al compadre.

A partir de ese episodio, ocurrido treinta y cinco años antes del momento en que lo recuerda, siendo que Don Lupe sólo había dejado una viuda que murió pronto, “dizque de pena”,¹⁸ y dos hijos pequeños que se fueron a vivir con parientes en una tierra lejana —nadie que pudiera vengarlo, por lo tanto. Juvencio Nava tiene una vida de fugas y llena de pérdidas, por ejemplo de las pocas posesiones que tenía, su casa, su tierra e incluso su mujer, que “dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás”.¹⁹ Ahora que ya había dado el asunto por olvidado y pensaba que podía tener una vejez tranquila, vienen estos hombres que él no conoce a llevarlo a morir. “Se lo dijeron”.²⁰

Los sigue, con la cabeza gacha, sin poder deshacerse de ellos, sin siquiera hacerse oír, fantaseando con alguna salida, tratando de mantener alguna esperanza. Hasta que llegan a la presencia de un coronel, el comandante de los otros, que resulta ser uno de los hijos de Don Lupe, que había ido en busca de la historia de su padre y descubrió lo que había pasado y ahora venía a hacerle justicia. Juvencio suplica, en vano. La historia termina con Justino llevando a su difunto padre a ser enterrado en su casa.

DOS HOMBRES CAMINAN HACIA SU MUERTE, DOS HISTORIAS CAMINAN HACIA SU FINAL, DOS SERTONES CAMINAN POR LAS PÁGINAS DE ROSA Y RULFO

Liojorge cargando el féretro de Damastor, flanqueado por los otros Dagobé, que, según se cree, lo matarán después del entierro; Juvencio

15. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, en *Obras. El llano en llamas, Pedro Páramo, Castillo de Teayo* (Barcelona: Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, 2014), 113.

16. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 113.

17. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 114.

18. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 115.

19. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 116.

20. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 117.

21. Guimarães Rosa,
"Os irmãos Dagobé", 30.

22. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 117.

23. Guimarães Rosa,
"Os irmãos Dagobé", 28.

24. Guimarães Rosa,
"Os irmãos Dagobé", 30.

25. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 117.

26. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 117.

27. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 113.

28. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 133.

29. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 118.

30. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 114.

31. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 116.

32. Juan Rulfo, "¡Diles que
no me maten!", 115.

Nava caminando junto a los hombres que han venido a buscarlo y que, aunque intenta disuadirlos, ya le han anunciado que lo matarán. De este paralelismo nació este texto: dos hombres caminan hacia la muerte en compañía de sus probables asesinos; dos hombres caminan hacia el final de las historias que ellos mismos iniciaron matando a los familiares de quienes ahora los llevan a morir (o de su jefe, en el caso de Nava). Caminan graves, silenciosos, recogiendo "la tierra con los ojos",²¹ "viendo la tierra (...) desmenuzándola con los ojos",²² escudriñando el suelo del que partieron, sobre el que vivieron y que está a punto de tragárselos, tal vez en busca de alguna respuesta, tal vez sólo en la hiperestesia de los sentidos que pronto se borrarán.

Sin embargo, mucho más que las semejanzas entre los transcurso de Liojorge y Juvencio Nava, parece importante señalar lo que los diferencia. Liojorge camina altivo y tranquilo, no tenía intención de matar, sólo de defenderse, ya que Damastor "había avanzado sobre él, con daga y punta".²³ Se presenta para ayudar, "con el alma entregada, con una humildad mortal",²⁴ sin negar su acto, necesario y, por tanto, justificado, sino más bien buscando concluirlo, evitando que nada quede en suspenso ni dar lugar a malentendidos. Juvencio, por el contrario, llega a fantasear con la hipótesis de que "quizá buscaban a otro Juvencio Nava",²⁵ mientras camina entregado, "con los brazos caídos",²⁶ en una gran angustia que le hace rogar repetidamente, alegando que "para sustos ya ha estado bueno",²⁷ y que le perdonen "por caridad", por lástima, "por la bendita salvación de su alma."²⁸ En su desesperación, Nava niega su crimen, "Yo nunca le he hecho daño a nadie",²⁹ y no duda en abandonar a su nuera y a sus ocho nietos a su propia suerte, insistiendo en la intercesión de su hijo, que afirma que por ello él también puede ser fusilado. De ellos "La Providencia"³⁰ se encargará, argumenta.

La vida transcurrida entre la muerte que los personajes perpetran y la que les espera quizás nos ayude a leer esos estados de ánimo tan distintos en estas dos travesías. "Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida",³¹ dice Nava. La venganza que se presenta, y que él piensa que ya "debería estar olvidada",³² viene a poner fin a un larguísimo período en el que Juvencio no hizo más que evitarla. En su memoria no hay un solo hecho, ningún acontecimiento que se destaque en el curso de sus días, siempre iguales, de fugitivo; sólo el recuento de sus renunciaciones, en nombre del único fin que ahora se le niega. "Se había dado a esta esperanza por entero.

Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte”.³³ Liojorge, por el contrario, no hizo nada para evitar el enfrentamiento con los Dagobé, más bien los buscó en la primera oportunidad que se le presentó. Apenas pasó unas horas “solitario en casa, resignado ya a lo terrible”.³⁴ Los intervalos varían conforme varían sus actitudes hacia el destino, y esta palabra cabe aquí, ya que sus muertes se presentan como la consecuencia lógica de crímenes anteriores, fatalidades. Mientras Nava trata de posponerlo lo más posible, quizá con la esperanza de anularlo, por caducidad, Liojorge lo precipita.

Una de las posibles razones para leer este movimiento está en el hecho de que Liojorge “no tenía la experiencia de aprovechar para escapar”,³⁵ y aunque la tuviera “no servía de nada –dondequiera que fuera, pronto lo agarraban los tres”.³⁶ Por lo tanto, está seguro de que la venganza se consumará pronto, de que no hay forma de escapar de los Dagobé, especialmente en un lugar como ese, donde “no había autoridad”.³⁷ La narración de Nava, en cambio, se inicia precisamente por las “diez vacas que le di al juez”, y por el “embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel”,³⁸ medidas dilatorias, en el intento frustrado de agotar en este ámbito legal su deuda, intento comprensible si tenemos en cuenta que Juvencio no veía quién pudiera vengar a Don Lupe. Aun así, trata de permanecer de incógnito, alejado de la vida pública, ni siquiera se entera del abandono de su mujer y mucho menos se opone, todo para no tener que “bajar al pueblo”.³⁹

Las diferentes valoraciones de las posibilidades de consumación de la venganza abren, por tanto, la distancia entre ambas actitudes. “Ahora estoy más tranquilo. Todo ha terminado, completamente terminado. He salido de la horrible ansiedad en la que me había sumido la visita del director. Porque, lo confieso, todavía tenía esperanzas. Ahora, gracias a Dios, ya no espero nada”.⁴⁰ La certeza de que los Dagobé harán lo que quieran con su vida explica tanto la calma como la disposición de Liojorge. La decisión sobre su vida ya no está en sus manos, no hay razón para sufrir la angustia de la espera, ni tampoco para no hacer lo que le parece correcto: presentarse ante los familiares de Damastor, actitud que progresivamente aparece como lunática para quienes todavía tienen una vida que defender, y que piensan que Liojorge “estaba loco”,⁴¹ luego aseguran que “enloquecía”,⁴²

33. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 116.

34. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 28.

35. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

36. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

37. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

38. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 115.

39. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 116.

40. Víctor Hugo, *O último dia de um condenado*, traducción de Joana Canêdo (São Paulo: Estação Liberdade, 2014), 83.

41. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

42. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

43. Guimarães Rosa,
“Os irmãos Dagobé”, 30.

44. Guimarães Rosa,
“Os irmãos Dagobé”, 30.

45. Hugo, *O último dia
de um condenado*, 33.

46. Juan Rulfo, “¡Diles que
no me maten!”, 117.

47. Guimarães Rosa,
“Os irmãos Dagobé”, 29.

48. Guimarães Rosa,
“Os irmãos Dagobé”, 29.

49. Guimarães Rosa,
“Os irmãos Dagobé”, 29.

50. Guimarães Rosa,
“Os irmãos Dagobé”, 29.

51. Bento Prado Jr., “O destino
decifrado, linguagem e
existência em Guimarães
Rosa”, en *Alguns Ensaios* (São
Paulo: Paz e terra, 2000), 185.

“un loco”,⁴³ considerándolo, finalmente, al verlo en el velorio, como alguien “barrido de todo atinar”.⁴⁴ El comportamiento de Juvencio Nava es todo lo contrario a esta temeridad. “Vivo con un pensamiento así, siempre a solas con él, siempre petrificado por su presencia, siempre doblado bajo su peso”.⁴⁵ Temeroso, obsesionado por el riesgo de la venganza fantasmal, dilata al máximo la brecha que se abre con la duda sobre su destino, y en este exíguo intersticio construye, vigilante, su ascética vida de fugitivo permanente. Cuando se distrae y se deja llevar por las circunstancias, que le hacen ir a quejarse con unos desconocidos que andaban sobre los brotes de maíz, que tardaban en vengarse, es que, inadvertida y trágicamente, se entrega a sus asesinos. La vida sólo era posible bajo la vigencia de la duda, que él extendía activamente; ahora quedaba esperar: “tenía que haber alguna esperanza”. “En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza”.⁴⁶

*

Una historia ya contada y una historia en suspenso. El despliegue innecesario de la certeza del fin, y la posibilidad de, bajo la duda, posponerlo indefinidamente. Los textos, sin embargo, no se reducen a esto, y hay otra diferencia que puede incluso invertir esta cuestión inicial.

Liojorge propone presentarse “en caso de que [los Dagobés] tuvieran lealtad”,⁴⁷ para decir que “había matado con respeto”,⁴⁸ y “declarar su fuerte falta de culpa”.⁴⁹ Si bien es seguro que lo matarán, si los Dagobé se lo propusieran, no es seguro que lo quisieran, porque les conmovría que lo ocurrido haya sido, como dicen las primeras palabras del cuento, una “enorme desgracia”.⁵⁰ Su crimen, no deseado, parecía inevitable; la fatalidad ya ha sucedido y ahora está abierto a lo que se hará con ella. Hablando de otro texto de Rosa, Bento Prado Jr. dice algo que tal vez podríamos decir de “Los hermanos Dagobé”: “El texto que figura el destino es menos afirmativo que interpelativo: pone condiciones. La temporalidad del destino es la de un pasado que puede ser reinterpretado, si se logra comprender”.⁵¹ Una vez dentro del destino del desastre, Liojorge, que sigue vivo, busca una línea de escape, tiene que buscarla, y ésta sólo puede abrirse a partir de la superación de la muerte de Damastor, y no de dilatarla, tratando de posponer su solución.

El crimen de Juvencio Nava, en cambio, con una motivación mucho más fácilmente evitable, fue premeditado, y esa combinación de culpa y frivolidad en su gesto tal vez generó en él la certeza de la justicia de una eventual venganza, y por lo tanto la voluntad de llevarla a cabo, si resultaba alcanzable por sus responsables. Su argumento siempre busca algo así como la prescripción del delito, apelando a la inutilidad de la venganza, nunca a su ilegitimidad.

La muerte de Damastor es fatalidad, sus desdoblamientos son elecciones, la muerte de Don Lupe es elección, sus desdoblamientos, fatalidad. En el combate cuerpo a cuerpo con el destino, los caminos que seguimos aquí tienen lugar en diferentes momentos, uno cuando nuestro personaje actúa, asesta su golpe, el otro cuando espera el ataque del contrario e intenta esquivarlo.

En uno de los casos, la posibilidad de venganza es cierta, pero sobre la intención de venganza y su justicia puede haber dudas. En el otro, la distribución de aperturas y cierres se invierte: la venganza incierta es justa y deseada. Y esta diferente combinación genera los diferentes tiempos en los viajes de los cuentos hacia sus finales. En “Los hermanos Dagobé” el viaje avanza aparentemente de forma lineal y acelerada hacia su trágico final, ya que no hay duda de que los valentones pueden matar a Liojorge y, en el ambiente saturado de muerte del velatorio del líder de una banda de matones, nadie se acuerda de pensar en la posibilidad de que no lo hagan, aunque se manifieste todo el tiempo. Los presentes en el velatorio del fallecido, incluido el narrador, proyectan el comportamiento de los hermanos a partir de su pasado de crímenes, y por ello parten de la suposición de que Liojorge “ya estaba condenado”.⁵² Incluso confirman su hipótesis errónea, “se veía que estaban decididos”,⁵³ encontrando, muchas veces, los signos asombrosos, o al menos extraños, de lo contrario, y aun ignorando, o hasta negando, el aparente desinterés de los Dagobé por la venganza: “a nadie engañaban”.⁵⁴

En “¡Diles que no me maten!”, desde su título, trata de crear la posibilidad de una duda en la ejecución de Juvencio Nava, después de que, sorprendentemente, se haya hecho posible. A pesar de la claridad con la que Justino enuncia en el diálogo inicial que su padre será asesinado, a pesar de que Juvencio escucha de los hombres que fueron a buscarlo que lo llevan a morir, hay, intercalados con la narración no lineal del relato, diálogos y digresiones en los que Nava intenta abrir una posibilidad de perdón que no se da. Rulfo nos

52. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

53. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 28.

54. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 28.

mantiene en una duda que sus palabras no dejan subsistir, así como Rosa nos induce a la certeza porque es necesario crear la angustia de Juvencio, así como la sorpresa en el gesto de los Dagobé, en textos que se desenvuelven de manera análoga al de sus protagonistas mientras se enfrentan a su posible final.

Juvencio está “amarrado a un horcón”,⁵⁵ lo vemos desde arriba, como quizás imaginamos desde lo alto sus andanzas e intentos de esconderse (como un dios perverso, o como un niño jugando con un insecto). Las idas y venidas que nos llevan al final, ya anteriormente indicado, refuerzan esta sensación. Por el contrario, hay que “abrir bien los ojos” para ver “en lo alto, al joven Liojorge”⁵⁶ desde abajo, como quien, sentado en un rincón del velatorio, mira a quien entra por la puerta cortando la luz de la mañana: el héroe que venció al gigante Damastor y que influye en la narración cambiando las tormentas por la esperanza.

Los hermanos están alegres en el velatorio, aunque respetuosos. Damastor había dejado “una buena cantidad de dinero, en billetes, en metálico”,⁵⁷ que ahora podrían utilizar en otra vida, mejor que la que habían vivido “en estrecha desunión, sin esposa en casa, (...) bajo la dirección despótica del recién fallecido (...) que había puesto a los más jóvenes en la obligación de una mala reputación”.⁵⁸ La muerte de su hermano trajo consigo la vida de crímenes y privaciones a la que estaban condenados, y que sabían que era reprochable, según el juicio de Doricón sobre Damastor al final de la historia. La inflexión en la venganza cierta les permite otra en su forma de vida. El hijo de Don Lupe, por su parte, buscaba resolver un episodio pasado que le impedía tocar la vida presente, llenando el vacío de la infancia sin padre, la ausencia de “la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar”.⁵⁹ Impedida de trascender libremente, su vida se identifica morbosamente con esta posible venganza, así como la de Juvencio para evitarla. El regreso para cerrar un episodio en suspenso y un final que se transforma en principio: estas dos figuras hablan de los caminantes, de sus posibles asesinos, y de los cuentos que habitan.

*

En un páramo estéril, inmenso e igual, una gran tierra en llamas, como en el desierto borgiano donde el rey de Arabia abandona al babilónico,⁶⁰ por muchas vueltas que se den en el camino, sólo hay un

55. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 114.

56. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 30.

57. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 28.

58. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 27.

59. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 119.

60. Véase Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, en *El Aleph* (Buenos Aires: Alianza Editorial, 2004).

único y necesario final. En un interior lleno de arboledas de burití, cada camino, por muy recto que sea, guarda sorpresas, y cada final de línea es también el comienzo de otras, innumerables, veredas.

En los dos cuentos, dos paisajes muy diferentes recorren nuestra lectura. “La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese color como de orines que tiene el polvo de los caminos”.⁶¹ Sequedad que mata de hambre y sed a los animales de Juvencio Nava, y que hizo que se secara la milpa cuando lo atraparon. El texto de Rulfo no necesita, en esta “especie de realismo de esencia”,⁶² alargarse en la descripción de la geografía, construyendo, antes, el ser en “un paisaje natural soplado continuamente por la figura omnipresente de la muerte”.⁶³ En el texto de Rosa, a la inversa, en cinco páginas, en una acción que dura menos de un día, sabemos que “había llovido un poco”,⁶⁴ y después, que “había caído otra lluvia”,⁶⁵ y durante el funeral, “cayó un poco de lluvia”.⁶⁶ Reforzando que, a partir de ahí, brotaría algo nuevo, al final de la historia sabemos que “otra lluvia comenzaba”.⁶⁷

En una fotografía de intenso contraste realizada por Rulfo, un cactus negro, duro y seco, como su prosa, recorta el desierto blanco y desorientador del fondo. El paisaje viene a ser como una “historia congelada, paralizada fuera del tiempo”,⁶⁸ en cuyas manchas blancas y negras de contornos precisos se lee la inexorabilidad de los destinos que allí se desarrollan. “Es el México que expresan sus imágenes: pobreza, apatía y desencanto, así como una profunda soledad. El paredón de fusilamientos permanecía aún allí como mudo testimonio de lo que había sido la violencia y la represión. La hostilidad se sentía en el ambiente”.⁶⁹ Rulfo comenta la obra de Henri Cartier-Bresson en su primer viaje a México (1934), pero con estas mismas palabras podría comentar sus propios trabajos de escritor y fotógrafo.

Guimarães Rosa, por su parte, va al Sertón no con una cámara, sino con un cuaderno. Hará un inventario de todas las cosas que luego inventará, “el mundo es un libro y en él está depositada, antes de todo escrito, una *escritura* primordial que hay que volver a decir”.⁷⁰ A partir de la casi interminable colección de nombres recogidos (nombres de cosas, nombres de cualidades, nombres de acciones), a los que se suman, en un lenguaje exuberante, los nombres creados

61. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 117.

62. Davi Arrigucci Jr., “Juan Rulfo: pedra e silêncio”, en *Enigma e comentário, ensaios sobre literatura e experiência* (São Paulo: Cia das Letras, 1987), 171.

63. Davi Arrigucci Jr., “Juan Rulfo: pedra e silêncio”, 171.

64. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 27.

65. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 29.

66. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 31.

67. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 31.

68. Davi Arrigucci Jr., “Juan Rulfo: pedra e silêncio”, 171.

69. Juan Rulfo, “El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson”, en *100 fotografías de Juan Rulfo* (Ciudad de México: Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, 2010), 22-23.

70. Bento Prado Jr., “O destino decifrado, linguagem e existência em Guimarães Rosa”, 198.

71. Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. vol. 3. *Purgatório*, Edição bilíngüe (São Paulo: Editora 34, 2004), 112.

a partir de ellos, se puede crear un sinfín de historias, porque *piovve dentro a l'alta fantasia*.⁷¹

En la forma de mirar, de mostrar, de leer y de escribir estos paisajes, vemos dos sertones: aridez y fertilidad. El Sertón estéril, de necesidades implacables, que define por completo las vidas que contiene, y que, por tanto, sólo puede constituirse en una continua y desesperada lucha por la supervivencia, como la de Nava; y el Sertón fértil, lleno de posibilidades, que se muestra como un lugar propicio para que la vida tenga lugar, espantosa y variada.

DOS FORMAS DE ESCRIBIR

Dos hombres caminan hacia la muerte, dos formas de caminar diferentes, atravesando dos distintos sertones, en dos diferentes historias: antes de la muerte, dos figuras, dos formas de escribir (textos, paisajes, pensamientos, vidas) se llevan a cabo.

Porque ya ha muerto, pero no del todo, un noble de pueblo, viejo y lunático puede erguirse caballero andante, en el intervalo entre la muerte inminente que se anuncia y se consuma, dentro de un interregno vital en el que esta muerte ya dada no puede significar nada, y en el que se abren los caminos para una escritura de invención, poética y defuncional.⁷² “No se puede escribir si no se es dueño de sí mismo ante la muerte, si no se han establecido con ella relaciones de soberanía”.⁷³

Presumirse muerto libera a Liojorge, la fatalidad abre el espacio para algo que está fuera de la travesía hacia el fin; es un antes, asombroso. A ese final banal, conocido por todos los presentes en el velatorio de Damastor, Liojorge le roba la posibilidad de decir la última palabra sobre su escritura, loca (como la del Quijote, como la de los poetas); le impide terminar en esa banalidad, haciéndola memorable, contable, sea cual sea su final. La venganza puede acabar con su vida, pero no apagarla, ni resolverla en una historia predecible y previsible que se mezcla con cualquier otra. Antes de que llegue la muerte, es decir, fuera de su vigilancia y dominio, algo sucede: “vemos lo inesperado”,⁷⁴ dice el narrador.

“La muerte está ante nosotros, poco más o menos como un cuadro de la batalla de Alejandro en la pared del aula. Lo que importa es oscurecer o incluso difuminar, con nuestros actos, todavía en esta vida, esta imagen”.⁷⁵ Juvencio Nava, a diferencia de Liojorge,

72. Construyo en otros textos la noción de desfuncionalización como deconstrucción del par funcional-disfuncional, noción fuertemente relacionada con el hacer poético. Para observar lo anterior con relación a la figura de Don Quijote, que he trabajado antes, remito de nuevo al lector a mi tesis doctoral, Gabriel Pedrosa, “Quixote, andante poesía”.

73. Maurice Blanchot, *O espaço literário* (Rio de Janeiro: Rocco, 2011), 93.

74. Guimarães Rosa, “Os irmãos Dagobé”, 30.

75. Franz Kafka, “Aforismos”, en *Essencial*, org. y trad. Modesto Carone (São Paulo: Cia das Letras, 2011), 203.

mantiene este cuadro intacto y en un lugar destacado; lo convierte en el retablo del altar donde cada día enciende una vela por cada día consumido, en su huida monomaniaca de la muerte. Con la total identificación funcionalista de su vida con el propósito de no morir, morir (o no) se convierte en el valor único de su escritura. Cada gesto, cada decisión, cada elemento al que renuncia, cada etapa de la huida, sus horas, sus días, sus meses, sus años, todo se mide sólo por si ha conducido o no a la muerte. Una fantasmagoría obsesiva que ensombrece, desde el final de la escritura, todo lo que podría componerla, rebajándola, empobreciéndola tan drásticamente que acaba por anularse a sí misma. Toda la vida se le ha ido en eso, hemos visto decir a Juvencio, y la vida no ha sido más que morir, homeopáticamente; cada día supuestamente a salvo de la muerte, pero enredada en sus dominios. La muerte siempre había estado ahí, merodeando, enredándole, y ahora que se anunciaba segura, Juvencio Nava —como en las *Confesiones* de Rousseau, donde señala que ha empezado a vivir sólo cuando ya se creía en vísperas de morir—⁷⁶ “no tenía ganas de nada. Sólo de vivir”.⁷⁷

Porque los casi cuarenta años que acababan de cumplirse no habían sido más que una dilatada angustia, la infinita espera de que su historia en suspenso no llegara nunca a su fin. “Ahora, por fin, se había apaciguado”,⁷⁸ pero sólo después de morir completamente la muerte que venía desengarzando desde que había matado a Don Lupe. Y este es el aspecto más terrible de su historia: Juvencio Nava sólo podía considerarse a salvo de su muerte por venganza si muriera de otra manera. La tarea que se había dado a sí mismo de no morir por su crimen anterior, además de resultar en la muerte de cualquier posibilidad de que su escritura engendrara algo de vida, sólo se cumpliría en otra muerte, que aunque fuera otra seguiría siendo la muerte. “O ya de un tiro de artillería, o volado de una mina, ¿qué importa? todo es morir, y acabose la obra”,⁷⁹ dice el manchego trastornado. Pero para Nava todo se redujo, al final, a eso: a un cómo morir. “—... Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchas maneras. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como unapestado, siempre con el palpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel”.⁸⁰

Juvencio sabe que está a punto de morir, “no tardaré en morir me solito, derrengado de viejo”.⁸¹ ¿Por qué, entonces, se defiende

76. Jean Jacques Rousseau, *The Confessions of Jean Jacques Rousseau In 12 books* [ebook] (Londres: Aldus Society, 1903), www.gutenberg.org (última actualización el 13 de noviembre de 2017).

77. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 114.

78. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 120.

79. Miguel de Cervantes Saavedra, Francisco Rico de, ed., *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Punto de Lectura, 2011), 793.

80. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 120 [énfasis mío].

81. Juan Rulfo, “¡Diles que no me maten!”, 120.

82. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 21.

83. Juan Rulfo, "¡Diles que no me maten!", 131.

84. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 21.

85. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil platôs*, vol. 2 (São Paulo: Editora 34, 2007), 51.

86. Véase Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2009).

87. Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (Rio de Janeiro: Record, 1998), 91.

con tanto ahínco? "Frente a ella [la muerte] nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y se vuelve una forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida. (...) Dime cómo mueres y te diré quién eres".⁸² Nava no quiere ser el cadáver irreconocible que Justino lleva en la grupa, uno que hará pensar a sus nietos que se lo comieron los coyotes, por su "cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia",⁸³ que le habrían dado. "Cuando alguien muere de muerte violenta, solemos decir: 'se la buscó'. Y es cierto, cada quien tiene la muerte que se busca, la muerte que se hace. Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir".⁸⁴ Cristiano o perro, qué etiqueta se colgará en el cuerpo inerte, que esconderá tras de sí la escritura que viene a encerrar, ese es el problema.

Para eso vivió Juvencio Nava, para encajar, para definirse, para morir de la manera correcta (y no habrá sido el primero cuya vida fue una preparación para la muerte), esto es, para morir de la manera que se dice correcta. "La muerte, la muerte, ese es el único juicio, y lo que hace que el juicio sea un sistema. Veredicto".⁸⁵ Esto es lo que hace la funcionalización hacia a la escritura: la relega a la alternativa entre morir y morir, además de matar lo que se le presente en el camino.

*

El número dos se ha impuesto aquí circunstancialmente, por el tema de la mesa de análisis que comentamos en el primer párrafo de este texto, y podría ampliarse a tantos caminos por comentar como quisiéramos. Ejemplos que podría referir de memoria, y casi al azar: Belano, Lima, García Madero y Lupe cruzando los desiertos de Sonora en un Impala,⁸⁶ Ballena herida, soñando con enormes presas a la sombra de un Juazeiro;⁸⁷ otros Méxicos, otros Brasiles, otros ser-tones con otros caminos, otras vidas y muertes, otras historias. Y a partir de la lectura de cada uno de ellos sería posible construir una nueva figura, como la que buscamos hacer aquí a partir de la relación de Liojorge y Juvencio Nava con sus muertes inminentes.

Ésta me parece que podría ser la aportación de mi lectura de los cuentos al tema más general de este volumen: la noción de figura como densificación, como concentración poética de una escritura, que más que una sintaxis textual es una forma de estar en el mundo

que se está haciendo; son sus formas de componer, de agenciarse, de entrelazar los elementos. Al escribir un sertón, el texto literario nos presenta no sólo un paisaje, su gente, sus cosas y sus formas de vivir y morir, sino algunas de las posibles formas en que se dan las relaciones entre estos elementos. “El escritor es un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir”, pero su actividad “acaba redescubriendo la pregunta abierta por excelencia: ¿por qué el mundo? ¿cuál es el sentido de las cosas?”. En este movimiento, “el escritor redescubre el mundo, un mundo extraño, además, ya que la literatura lo representa como una pregunta, nunca, definitivamente, como una respuesta”.⁸⁸ En esta pregunta, en la permanente y necesaria apertura del texto literario, nos invita a la reflexión (y a la escritura), y a meditar sobre los modos de composición y sobre las formas en que se dan las relaciones que pueden interesar a cualquiera que se dedique a pensar en la creación en cualquier ámbito o lenguaje.

También podemos, a partir de la especificidad de estos dos relatos, plantear otra relación entre literatura y proyecto: “el final que aún no ha llegado” puede leerse a la vez como muerte inminente y como situación proyectada. En esta segunda lectura, los diferentes papeles que asumen en los textos las imágenes de estos finales suspendidos constituyen, creo, dos figuras de interés para la discusión del proceso proyectual: la autoanulación de una escritura por su total identificación al cumplimiento de una función, a la obtención de un resultado predeterminado; y la posibilidad de invención que resulta de que una escritura no se restrinja a esta identidad, priorizando sus principios constitutivos, la consistencia de sus desdoblamientos.

88. Roland Barthes, *Crítica e verdade* (São Paulo: Perspectiva, 2007), 33.

7

EL LLANO GRANDE HOY, IMÁGENES DE UN RECORRIDO DE VIDA

MARCELA DE NIZ*

LUIS ANTONIO RIVERA**

Fotografías de Marcela de Niz.

* Centro Universitario de la Costa de la Universidad de Guadalajara.

** División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, UAM Cuajimalpa.

ESTE ESCRITO BUSCA VINCULAR dos viajes, el que realizan cinco campesinos y ex revolucionarios, que Juan Rulfo narra con su estilo tan sintético como profundo en “Nos han dado la tierra”, y los viajes que quien esto escribe ha realizado en la última década por el Llano Grande; en concreto, los que hice en compañía de mi amigo Antonio Rivera, que llevaba su libreta de notas y yo mi cámara fotográfica.

Asimismo, los párrafos siguientes muestran mi propio interés por viajar al origen de mi historia, el cual no puede ser separado del de mi familia: padre, madre, hermanos, y la del propio territorio donde todos crecimos. Leyendo a Rulfo he encontrado una explicación de mi propia biografía y también una guía para mis recorridos fotográficos.

El artículo pondrá especial énfasis en el poder de las imágenes para visibilizar los anhelos e intereses de las comunidades. Las imágenes sirven a fines tan diversos como construir comunidad, manifestar la prevalencia de una manera de entender el mundo, o bien, para visibilizar a aquellas personas y culturas que al poder conviene ocultar. También parto de una visión amplia de los lenguajes, viéndolos como útiles para darle cuerpo a los conceptos y, en este sentido, advirtiendo la misma aspiración tanto del lenguaje literario como del fotográfico para visibilizar ideas abstractas y complejas. En este sentido, no es casual que Rulfo haya sido fotógrafo y escritor y que, en ambos oficios, haya hecho un extraordinario uso de la plasticidad. Empezaré con una breve reflexión sobre el cuento “Nos han dado la tierra”, luego relataré la experiencia de mis dos viajes y, finalmente, haré una reflexión sobre el papel fundamental de las imágenes para visibilizar aquello que es relevante advertir en nuestro mundo desigual.

EL RELATO

“Nos han dado la Tierra” es al mismo tiempo un cuento y un *exordio*: un cuento porque narra la travesía de cuatro pobladores del Llano Grande, y un *exordio* porque logra introducirnos e interesarnos en la complejidad de *El Llano en Llamas*. A su vez esta colección de cuentos es también una entrada al páramo de Pedro, como será abordado después en la célebre novela, *Pedro Páramo*.

Por tanto, cuando uno lee la novela, y si se sigue el orden cronológico de ambas obras, se tendrá una nueva posibilidad de entender *El llano en Llamas*; o bien, uno puede tratar de comprender el sentido de la obra rulfiana a partir de uno de sus cuentos. Esto es lo que aquí propongo, inferir sobre las distintas dimensiones y aristas de la literatura de Rulfo a partir de este cuento. Una de esas facetas es la manera como el gran escritor jalisciense pone un traspié a la retórica gubernamental de su época, que subrayaba los logros de la revolución mexicana como el reparto de tierras, la justicia social, el desarrollo económico. Rulfo muestra que en efecto la tierra se repartió, pero nos hace ver que a los que lucharon en esa revuelta les tocó la que no sirve, y en ese giro del argumento el escritor nos anticipa el cacicazgo patriarcal que ejercerá después Pedro Páramo. La imagen de lo anterior se da desde el inicio del cuento: “Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros. Uno ha creído a veces en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada del otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y arroyos secos”, y continúa en otra escena: “No decimos nada de lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar (...) Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo”.¹

Aquí anticipo una primera reflexión sobre el poder del lenguaje, el de su plasticidad y la capacidad que ésta tiene para hacer palpable la materialidad de las ideas: uno logra ver la gota y el salivazo sobre el suelo, pero también puede escucharlos y en esta misma experiencia el lector se sentirá inmerso en la sequedad y la desesperanza; asimismo, y como ya lo señalaba antes, será inevitable que estas imágenes me guíen por mis recorridos actuales por el Llano Grande, a 70 años de distancia. Viajar por esta región era para mí fundamental con la intención de visualizar lo que sucede ahora en

1. Juan Rulfo, “Nos han dado la tierra”, en *El llano en Llamas* (México: Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2006), 7-8.

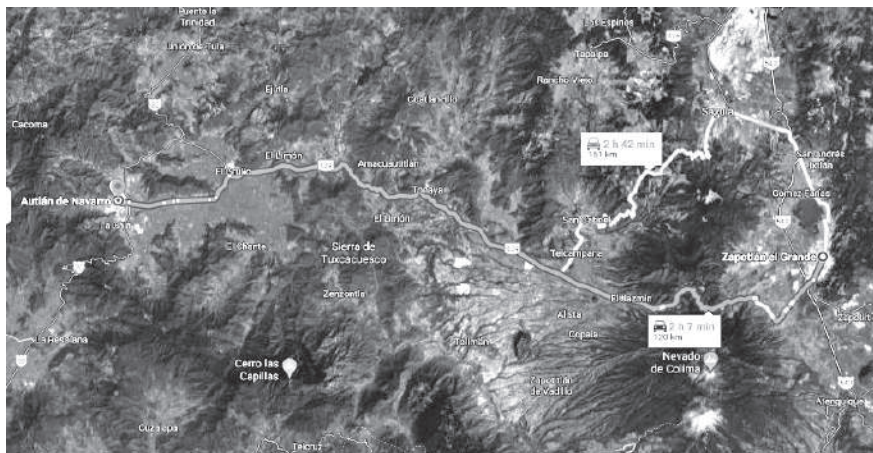


Figura 1. Recorrido por el llano grande. Imagen tomada de Google Maps, en 2015.

esta región de Jalisco, a siete décadas de la elaboración literaria rulfiana, sin dejar de notar que recordamos al autor también como un viajero.

En los dos recorridos de los que trata este escrito, uno en 2015 y otro en 2020, pude encontrar que hay discrepancias sustantivas entre el paisaje que está presente en la narración de Rulfo y lo que uno puede mirar ahora. Describo a continuación lo que fue el viaje de 2020 con mi compañero Antonio Rivera, y cito literalmente fragmentos de su diario. Sus anotaciones me ayudarán a introducir el concepto de espacio hodológico, del que hablaremos después. Para la comprensión de estas líneas, cabe resaltar que Antonio llegó a Autlán, una de las ciudades medias que delimita al Llano Grande hasta Zapotlán, territorio de otro gran literato, Juan José Arreola y, es a partir de ese punto que comienzan sus notas:

La lectura de los cuentos de Rulfo nos guía por nuestro recorrido, pero principalmente, “Nos han dado la Tierra”, del cual citamos un extracto que ya puede dar cuenta de los sentimientos que experimentamos la profesora de Niz y quien esto escribe:

Nos dijeron:

—Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

—¿El Llano?

—Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del Río para allá, donde están esos árboles llamados casuarianas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mesa y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

—Es que el Llano, señor delegado...

—Son miles y miles de yuntas.

—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

—¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

—Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

—Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

—Espérenos señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede con lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho...Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír.

Así, nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí.²

2. Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", 9-11.

Pero uno recorre el Llano Grande y casi todo se mira verde, aguacate, caña, agave, algo de maíz y muchos invernaderos, ¿el agua

llegó de pronto al Llano? Inicié mi recorrido el 13 de marzo, en coche desde Zapotlán; conduce el carro un taxista, Ramón de 62 años, quien de niño fue campesino, me relata que el calor se debe a que han derribado muchos árboles para liberar terreno para el aguacate. En efecto, miro a mis lados y a la carretera la escoltan campos, prioritariamente de aguacate y un buen número de invernaderos de arándano, fresa, tomate, cereza.

En varios lugares se observan cazuelas o grandes albercas de agua que ayudan al riego por goteo de los invernaderos, supongo. El coche asciende por las faldas del volcán y el nevado de Colima. Más adelante, descendemos y se observa el Petacal, un hermoso cerro que interrumpe la superficie plana del Llano, estamos en la antesala de éste y pronto llegamos a los Cuatro Caminos: hacia la izquierda, Tolimán, a la derecha, San Gabriel, de frente Apulco, Tonaya, San Juan de Amula, el Limón, el Grullo y más adelante, Autlán; atrás quedó Zapotlán. Me siento huyendo, como Pedro Zamora en “El Llano en llamas”. Después de cruzar por los Cuatro Caminos predominan los invernaderos, la caña y el agave, ya no se mira tanto aguacate.

El sábado 14 de marzo, salgo con Marcela desde Autlán, vamos hacia Cuatro Caminos y de repente vuelve a aparecer el Petacal, cerro en medio del Llano que, quizás por ello, es uno de sus principales referentes. Llegamos a San Gabriel, donde no llueve casi, pero donde el año pasado sufrieron una corriente de lodo que arrasó con el puente de su río y afectó casas. Parece que todo es consecuencia de la devastación del monte, de la tala de árboles y la consecuente extracción de las raíces, que hasta hace muy poco, pero durante muchos años, aprisionaban la tierra; cabe resaltar que los alrededores están sembrados de aguacate. Ahí, en San Gabriel, creció Juan Rulfo, aunque fue registrado en Sayula. De San Gabriel fuimos a Jiquilpan, mencionado en “En la madrugada”. Es un pueblo pequeñito y espectral. Luego, de regreso a Cuatro Caminos, pasamos a Telcampana, hacienda donde le entregaron el cadáver de su padre asesinado a la madre de Rulfo.

Yendo hacia Zapotlán, visitamos El Jazmín, al final del Llano Grande y donde empieza la pendiente hacia el Volcán y el Nevado. Más tarde, visitamos El Petacal, tal cual, un poblado de una sola calle, a las faldas del cerro del mismo nombre. En el camino, enormes terrenos desmontados, mucho verde, un amplio terreno sembrado de un vegetal muy verde claro que no alcanzo a saber qué es, aguacate y mucho agave, todo rodeado de alambres y púas; ya en el pueblo, advertimos la entrada a un predio que se anuncia como Monsanto Vegetales. La pregunta que rondaba por nuestras mentes es acerca de ¿quiénes administran el agua? ¿de dónde la obtienen? ¿qué consecuencias hay para el ecosistema?



Figura 2. Carretera estatal 429 El Grullo-Ciudad Guzmán, al fondo cerro El Petacal. Marzo, 2020.



Figura 3. Ruinas de la Hacienda Tel Campana. Marzo, 2020.



Figura 4. Vista del cerro desde el pueblo El Petacal. Marzo, 2020.

En El Jazmín, conocemos al señor Rodolfo Puerta, con más de 80 años de edad. Se enorgullece de ser de los que no vendió ni rentó su terreno; nos habla de cómo las empresas y personas de otros lados han llegado a sembrar aguacate y poner invernaderos.

Por la noche, tertulia en casa de la familia de Niz Villaseñor. Juan Pablo de Niz, hermano de Marcela comenta que entre el Grullo y Autlán la fumigación ha dañado niños afectándoles sus riñones; comenta que el agua que están utilizando es agua fósil, la cual no es renovable y se encuentra a más de 200 metros de profundidad. El valle de Autlán es rico en agua fósil. ¿De ahí provendrá el agua que ha reverdecido el Llano?

Domingo 15: otro paseo al Llano, primero a San Juan Amula, de donde son las beatas que buscan a Lucas Lucatero en “Anacleto Morones”, luego



Figura 5. Busto de Juan Rulfo afuera de la casa de la cultura de Tuxcacuesco, Jalisco. Marzo, 2020.



Figura 6. Monumento que hace alusión al libro *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en las afueras de la casa de la cultura de Tuxcacuesco, Jalisco. Marzo, 2020.



Figura 7. Arco de entrada a Tuxcacuesco, Jalisco. Marzo, 2020.



Figura 8. Museo Juan Rulfo en Tuxcacuesco, Jalisco. Marzo, 2020.

a Tuxcacuesco, el que para algunos es el Comala de la gran novela de Rulfo. Hace mucho calor, Marcela me dice sin embargo que no es nada comparado con la época de la canícula. Después vamos a otro pueblo, Totolimispa.

La visita a Tuxcacuesco fue muy didáctica. Un Museo Juan Rulfo, cerrado, pero caminamos hacia el río, ahí las familias conviven, almuerzan y nadan, ¿algún día dejará de fluir el río? Junto al río, las letras monumentales de TUXCACUESCO, y de salida volteamos y fotografiamos el arco de entrada al pueblo. Hacia ahí se dirigió Juan Preciado a buscar a su padre, a ese pueblo que parece el fondo de un comal. Nuestro recorrido nos vuelve a llevar a Cuatro Caminos y de nuevo comemos al pie de carretera. Visitamos, más tarde, Copala y Zapotitlán. Aquí pudimos ver con



Figura 9. Iglesia de Zapotitlán de Vadillo, Jalisco. Marzo, 2020.



Figura 10. Carretera a Zapotitlán de Vadillo, Jalisco, al fondo el Nevado y el Volcán de Colima. Marzo, 2020.



Figura 11. Anuncios de empleo pegados alrededor de la plaza de Zapotitlán de Vadillo. Marzo, 2020.

nitidez, por primera vez en nuestro recorrido de dos días, tanto el volcán como el nevado de Colima. En los muros del edificio municipal observamos también ofertas de trabajo para la agroindustria.

Converso con Marcela, de manera recurrente le pregunto, ¿quién habita el Llano ahora? ¿Qué dilemas le plantea a la población el progreso de la agroindustria? Ésta ha llenado de verde el Llano, ha creado empleos, pero de dónde vienen los empleados, parece ser que muchos son migrantes de Oaxaca, Chiapas, Centroamérica. Los múltiples nombres que pueblan El Llano en Llamas son, tal cual, espectros. La literatura de Rulfo los hace visibles.

Continúo entonces con mi argumentación. Es un llano plagado de campamentos, de invernaderos y de notables secciones de verdor, todo lo cual compone una sinécdoque de progreso y bonanza que contrasta con la desesperanza rulfiana. Pero un acercamiento a estos paisajes nos hace darnos cuenta de que, siguiendo a Augé, lo que vemos ahí es un no lugar, un territorio que es para no estar, para no vivir, donde los que viven van de paso y donde los personajes de Rulfo simplemente no existen: la agroindustria llegó y las personas se fueron. Nos informamos y sabemos entonces que trabajadores y pizcadores del sur de nuestro país (de Oaxaca y Chiapas) se van contratando temporalmente, luego, viven en campamentos, no en pueblos. Nos enteramos de que en un lapso de cinco años el cultivo del aguacate se apoderó de una gran parte de Llano Grande. Hay árboles de aguacate, tierras desmontadas para poder cultivarlo y bonanza económica para grandes inversionistas, uno de ellos, Monsanto. Se siembra sin consideración al lugar y las consecuencias están a la vista: dado que las raíces del aguacate no aprisionan la tierra, ésta se deslava e irrumpe en San Gabriel a través del cauce del río, el cual se vuelve un revoltijo de lodo, ramas y basura. En menos de cinco años el progreso impacta negativamente en el territorio.

Considero que constatar lo anterior sólo es posible si se viaja por el territorio, si platica uno con los pobladores, si miramos integrándonos al paisaje y no desde una supuesta objetividad. Lejos de ésta, como ya lo mencionamos, nuestro recorrido es totalmente a partir de una perspectiva, la que nos proporciona la lectura de Rulfo y la cual nos invitaba todo el tiempo a volver a una de las críticas que atraviesan su literatura, aquella que tiene que ver con el extractivismo patriarcal. Se viaja, se mira y se juzga, y esto se hace a partir siempre de otras miradas que han ido hospedándose en nuestras mentes.

*

Las miradas de Antonio y la mía ven el viaje de diferente forma. Lo mío además es un viaje interior, y la reflexión es una ida y vuelta al territorio que ya he recorrido en múltiples ocasiones y que desde la infancia lo sentí como propio. El resultado es un diálogo interior con Antonio y con los paisajes cambiantes que desde 2015 recorrí con la mirada fotográfica. La primera búsqueda fue por Comala, que reseño a continuación:

RUTA 2015, PRIMER REGISTRO ETNO-FOTOGRAFICO

La intención de ese primer acercamiento desde la lectura de *Pedro Páramo* fue una mirada-búsqueda que pensábamos territorial. Con este planteamiento fuimos

descubriendo paisajes y rutas en los textos de Rulfo y capturando las imágenes que evidenciaban esos textos, incluidos los mapas satelitales que desde su perspectiva cenital confirmaban los límites climáticos-geográficos del “Llano Grande”.

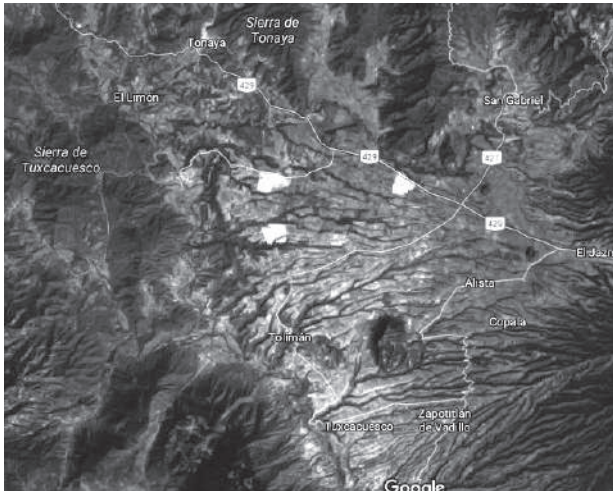


Figura 12. Captura de pantalla tomada de Google Maps, en 2015.



Figura 13. El paso de San Pedro Totsin, ubicado al fondo, con camino aún de terracería. Abril, 2015.

3. Jaime Preciado Coronado, “La construcción de una geopolítica crítica desde América Latina y el Caribe. Hacia una agenda de investigación regional”, en *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, vol. 1, núm. 1. (2010). España: Universidad Complutense de Madrid.

4. Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2005), 7.

La ingenuidad de nuestra búsqueda desembocó en un encuentro difuso como el que hay en *Pedro Páramo*. Vimos los caminos de los “campamentos” e invernaderos que plastificaban el paisaje terregoso. Muestras del progreso y desarrollo para una región que no producía nada: la agroindustria parecía la respuesta al crecimiento regional, pero a la vez mostraba su capacidad homogeneizadora de identidades.³ “—Yo también soy hijo de Pedro Páramo —me dijo— Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar”. Diálogo de Juan Preciado con Abundio, de los Encuentros a Comala.⁴

Sin embargo, es preciso matizar que al viajar tendríamos que conceptualizar al territorio como un espacio hodológico, tal y como lo propone nuestra colega Marina Grinover, esto es, como un espacio donde se rompe la dicotomía entre sujeto y objeto, lo que nos permite abrir la posibilidad de una lectura de la realidad donde la constitución del propio espacio se lleva a cabo sólo a partir de com-

prender la relación entre el Uno y el Otro. Al viajar, concretamente en estos dos viajes, nosotros hemos dado cuenta de la necesidad de abandonar la descripción cartesiana (objetiva-científica) de la realidad, apostando por otra muy distinta, donde uno busque precisamente lo que no se ve, esto es, las articulaciones que organizan el mundo, identificando las conexiones entre lo que Grinover llama utensilios complejos, que es lo que finalmente nos muestra cuál es el sentido del “uso” del propio mundo: “El sentido del espacio hológico no es un conjunto de puntos yuxtapuestos y cerrados en sí: es un sistema de relaciones y caminos que en cuanto tales constituyen el mundo”.⁵

Las fotografías que he realizado aspiran a visibilizar estas articulaciones, este “uso” del Llano Grande y no sólo el registro de un paisaje neutral, el cual equivaldría a ofrecer una mirada cómplice que lejos de mostrar ocultaría aquello que no conviene al poder. En ello pretendo ser una aprendiz iniciática de la obra Rulfiana.

En este punto, y como anticipé al inicio, mi trabajo fotográfico busca también articular las imágenes con la obra de Rulfo. Así pues, el reto ha sido el siguiente: fotografiar aspirando a mostrar las articulaciones que existen entre los distintos elementos del “paisaje” y vincular la fotografía con mi propia lectura de la obra literaria de Rulfo. Para ello me he planteado diversas preguntas: ¿cómo articular la imagen sobria y solitaria del Petacal con los campamentos de la agroindustria? ¿cómo mostrar la articulación entre esos cuatro campesinos que caminan rumbo a la sequedad de la tierra que les regalaron con los actuales campamentos? ¿Cómo mostrar el extractivismo patriarcal que oculta el verdor del aguacate?

Daniel Gutiérrez sostiene que la función del diseño, y yo lo extendiendo al diseño fotográfico, es hacer visibles las articulaciones de las que hemos hablado arriba.⁶ Tal visibilización puede ser usada de diversas formas, pero yo las sitúo esquemáticamente en dos extremos. En uno de ellos encontramos ese poder de la imagen para mostrar aquello que legitima una causa, pero que para hacerlo debe ocultar lo que no conviene que sea visto, para así establecer su hegemonía; en el otro extremo, se encuentran las imágenes que develan precisamente aquello que el poder ha buscado ocultar. De esto último, la obra de Rulfo es un clarísimo ejemplo.

Ahora bien, regresando al proyecto que este trabajo reporta, hablaré de dos figuras o tropos que de alguna forma moldean mi

5. Jean-Marc Besse, *O gosto do Mundo, excercícios de paisagem* (Brasil: Editora UERJ, 2014), 198, citado por Marina Grinover y Antonio Rivera en “Innovación Didáctica para el trabajo proyectual transdisciplinario”, en *Del Diálogo a la innovación. Aportaciones Académicas* (México: Universidad de Guadalajara y Porrúa) [en prensa].

6. Daniel Gutiérrez, *Apuntes Artificiales. Sobre la visualidad en el arte, el diseño y la comunicación* (México: Universidad Iberoamericana León, 2012), 29-30.

trabajo: la ironía y la metonimia. La primera está presente en las imágenes donde se muestra cómo lo verde de los campos de aguacate es sinónimo de destrucción, y que, de manera contraria al cuento de Rulfo, donde los cuatro campesinos reclaman la parte fértil y verde del Llano que el cacicazgo les ha negado, ahora esa aparente bonanza en realidad oculta la destrucción de un ecosistema y, peor aún, de una eco cultura. Lo irónico se nos muestra así mediante el tópico del mundo al revés: lo verde del llano es ahora la destrucción del Llano Grande. Pedro Páramo sigue vivo-muerto. Luego la metonimia es contundente, pues los fenómenos hablan de sus causas: una parte de San Gabriel es destruida por el deslave de lodo y basura, es decir, sobra lo verde del aguacate, pero falta la contención de los árboles.

La situación actual del Llano Grande es entonces aún más precaria que la que Rulfo narra en el cuento aludido: “Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros. Uno ha creído a veces en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada del otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y arroyos secos”.⁷

Ahora a la sequedad se agrega una bonanza que es patrimonio exclusivo de modernos caciques.

Aspiro no sólo a realizar tomas fotográficas, sino que más allá de eso busco *diseñar formas fotográficas*, y aquí pienso en la noción de forma que propone Subirats.⁸ La forma se relaciona con la idea (*eidos*) cuando aquella tiene el poder de abrir el acceso a algo. En este sentido, la obra literaria de Rulfo tiene el poder de *dar forma* y su narrativa articula dentro de Comala, política, conflictos religiosos y sexuales, poder y culpa, para dar paso a profundos mundos simbólicos. Esto es, Rulfo nos muestra una sorprendente articulación, que antes de la lectura de su sofisticada literatura nos quedaba oculta; nos da acceso a la historia de las cosas y por eso al inicio de este escrito afirmaba que mi viaje por el Llano es posible gracias al pasaporte que la lectura de *El llano en llamas* me ha proporcionado; gracias al poder de su narración uno puede acceder a “la forma de la materia, a las formas de vida y a las formas de vida transmitidas a lo largo de las memorias culturales”.⁹ En esta lógica, más que un solo viaje existe una pluralidad de viajes, y esta diversidad se debe a la consideración simultánea de los lugares y argumentos presentes junto

7. Juan Rulfo, “Nos han dado la tierra”, 7.

8. Véase Eduardo Subirats, *Mito y Literatura* (México: Siglo XXI, 2014).

9. Eduardo Subirats, *Mito y Literatura*, 29.

con los diversos registros de las memorias. Yo soy una con Rulfo y mi visión del Llano es enriquecida por su lectura. Mi propósito fotográfico hace comunión con su obra y, en este sentido, mi trabajo es un acto retórico en tanto que intento mostrar algo que antes de la foto no existía, y para lo cual acudo a los tópicos, al depósito de las memorias colectivas; es retórico porque busca resolver la convivencia entre la tradición y la innovación.

*

Muestro ahora las fotografías del último recorrido que visibilizan mi lectura del Llano Grande. Usted, lector, podrá mirar cómo el progreso es una noción que sigue siendo utilizada para justificar el despojo: una carretera que apenas hace cinco años era un camino de terracería ahora se diseñó para los patrones de la agroindustria; una serie de desarrollos agroindustriales donde el único vínculo con la tierra es el de la pizca industrial y utilitaria y donde no hay pobladores sino trabajadores que pizcan, cobran y se van, y que por lo tanto no habitan y acompañan los ciclos temporales, sino que acampan, valga la repetición, donde duermen y comen. He querido hacer visible la paradoja de una fertilidad que acabará por destruir al Llano. Espero que Rulfo y los esfuerzos de muchos cooperen con sus formas, sean literarias, fotográficas o de otra índole, a preservar la memoria con el fin de que el presente actual tenga posibilidades algún día de ser rememorado. Aspiro a fotografiar para producir formas ligadas a las memorias culturales, a los cultos religiosos y a la lucha por la supervivencia,¹⁰ una fotografía que sea resultado del proceso de reconocimiento de significados vistos en los territorios de la cultura y de los materiales. Una fotografía, parafraseando aquí a Marina Grinover, que sea resultado de la interacción entre el entendimiento y la creación, y que se fundamente en un diálogo de posibilidades, rituales, formas de hacer y de ser.¹¹

VIAJE A LLANO GRANDE, MARZO 2020

Con la mirada más enfocada al texto “Nos han dado la tierra” y con toda la intención de entrelazar las conexiones que ya veíamos en nuestros viajes previos, regresamos. La relación ya no era propiamente con el paisaje y la construcción que veíamos erguirse sobre

10. Véase Marina Grinover y Antonio Rivera, “Innovación Didáctica para el trabajo proyectual transdisciplinario”.

11. Marina Grinover y Antonio Rivera, “Innovación Didáctica para el trabajo proyectual transdisciplinario”.

éste, sino se trataba ahora de viajeros que ven a otros viajeros, paisajes móviles, fenómenos y transiciones. Más allá de esa relación prevista por Augé, la pregunta es sobre el viajero que mira a los otros. El no lugar es Comala, junto con el transitar de sus almas, es el Llano Grande, es la propia Media Luna y ahora la agroindustria y sus campamentos con habitantes de paso; nosotros en nuestro propio viaje y nuestra mirada, la mía también foránea, pero a diferencia de Antonio, una que se ha extendido desde mi infancia por las múltiples ocasiones que atravesé estos caminos, advirtiendo todos sus cambios; mi mirada es como un *continuum* que se desfasa como estela de una imagen en movimiento. Ahora vimos los efectos de los monocultivos de aguacate en San Gabriel después del lodazal que arrasó por la mitad el pueblo. Fuimos en búsqueda de esos no lugares homogéneos y breves para los trabajadores efímeros de esa industria en la que se ha convertido el Llano: los contrastes de texturas, de colores, que dan testimonio visual de la artificialidad de una naturaleza impuesta. No es difícil hacer las fotografías que evidencian las intervenciones y sus efectos, el desafío está en la elección de los fragmentos adecuados, de la delimitación de los propios textos rulfianos; encontrar la sinécdoque es la dificultad de la mirada en este viaje.



Figura 14. Puente de San Gabriel, aún en reconstrucción y ribera del arroyo en proceso de desasolve, por donde, en el año 2019, bajó una avalancha de lodo, producto de la deforestación para comenzar los plantíos de aguacate. Marzo, 2020.

El plástico de los invernaderos que ha cubierto gran parte de la tierra evidencia las dimensiones a lo largo del tiempo y los registros visuales entre cada fotografía.



Figura 15. Los invernaderos del Llano al fondo de la carretera Tolimán-El Petacal. Marzo, 2020.

El verdor al lado de la tierra árida es el *punctum* barthesiano que nos hace cuestionar la lógica de la causa-efecto que existe entre ambos.



Figura 16. El Petacal, al fondo de las tierras de cultivo. Marzo, 2020.

Lo mismo ocurre cuando miramos los caminos asfaltados en medio del terregal que van y vienen al Petacal, entran y salen del Llano Grande recorriendo los campamentos, todos hacia Cuatro Caminos, “los encuentros” ahí donde está la entrada y la salida.



Figura 17. Camino del Petacal hacia Tolimán; al lado, terrenos preparados y aplanados para el cultivo agroindustrial. Marzo, 2020.



Figura 18. Invernaderos a pie de carretera, al fondo El Petacal. Marzo, 2020.

Los campamentos guardan en sus elementos constructivos, además de la apariencia efímera, sus indicios restrictivos evidentes.



Figura 19. “Albergue Bioparque 1”, a pie de carretera Autlán, Zapotlán. Marzo, 2020.



Figura 20. Invernadero en camino a Tolimán. Marzo, 2020.



Figura 21. Tierra arada
para la siembra del
aguacate. Carretera estatal
#427 El Grullo-Ciudad
Guzmán. Marzo, 2020.

La imposición de cultivos ajenos al ecosistema y a la disminución de las especies endémicas es patente. Con los surcos de la siembra del aguacate que llenan el encuadre y un encino pequeño en primer plano tenemos una referencia clara a las dimensiones de ambos fenómenos.

Las posibilidades narrativas de la literatura y la fotografía se intersectan en este Llano, las letras de Rulfo han emergido de este terreno árido, los cruces se encuentran en la precisión con que se elige lo que hay que mostrar. Es todo un desafío poner estas imágenes a la par que las palabras de este gran escritor, quien como yo nutrió su voz y mirada desde este terreguero sin orillas, que parece vacío, sin vida. Hoy nos quieren “regresar la tierra”, una que aparenta abundancia, fertilidad, progreso y desarrollo, son palabras que enmarcan las entradas a estos pueblos.

Las fotografías aquí tienen la misión de desvelar eso que se ve, pero que no se discute ni se cuestiona. Dialogar con el paisaje, con los contrastes sin sentido, con las narrativas rulfianas que nos recuerdan la precariedad y el desánimo que deambulan por la región; de ahí también la facilidad con la que podemos comparar la promesa de bienestar de hace sesenta y siete años con la de estos nuevos desarrollos agroindustriales. Todos somos hijos de Pedro Páramo y venimos a Comala en busca de nuestro padre, pero él como todos, es una sombra que divaga en la neblina.

Literatura y diseño. Articulaciones entre dos sistemas culturales de invención y de expresión
terminó de imprimirse en agosto de 2023 en los talleres de Tinta Negra Editores, ubicada en Avenida del Taller No. 96, int 28, Col. Tránsito, Alcaldía Cuauhtémoc, CP 06820, Ciudad de México, tneditores@gmail.com. En su formación se utilizaron las fuentes tipográficas Avenir y Gandhi.
Tiraje: 1000 ejemplares.

