

CUADERNOS LITERARIOS

Año VIII número 11 2014

www.ucss.edu.pe



TEMAS: Vargas Llosa, Auster, Caicedo, Thorndike

ENTREVISTA a Francisco Ángeles

TRADUCCIÓN de poesía
brasileña por Óscar Limache

DOSSIER: La crítica como sabotaje

APROXIMACIONES: Estudios
de literatura clásica



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS

Año VIII número 11 2014

ISSN 1811-8283



Revista anual de investigación y creatividad literaria
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae



CUADERNOS LITERARIOS

Año VIII número 11 2014

ISSN 1811-8283

DIRECCIÓN

Manuel Vejarano Ingar

COMITÉ EDITORIAL

Giuliana Contini

(Universidad Católica Sedes Sapientiae)

Biagio D'Angelo

(Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Maria Aparecida Junqueira

(Pontificia Universidade Católica de São Paulo-PUC-São Paulo)

Martha Barriga Tello

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Jorge Wiese Rebagliati

(Universidad del Pacífico)

EDITORIA DE ESTE NÚMERO

Seleni Adilia Díaz Vargas

ILUSTRACIÓN DE CARÁTULA

Miguel Det

CUIDADO DE EDICIÓN

Juan Valle Quispe

FOTOGRAFÍAS

Rosanna López - Cubas

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Manuel Vejarano Ingar

Traducción del artículo de

Corrado Petrocelli por

Seleni Adilia Díaz Vargas

Cuadernos Literarios es una revista indizada en Latindex-Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

Cuadernos Literarios tiene la calificación «Qualis B4» de la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil).

© 2014 Universidad Católica Sedes Sapientiae

Canje y correspondencia: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n.,

Urb. Sol de Oro, Lima, Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/533-6234 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <<http://www.ucss.edu.pe/fondo-editorial/revistas/cuadernos-literarios.html>>

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier medio sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

índice

DICTANDO

TANTEOS

La literatura *importa* hoy 19
Literature *matters* today
Joseph Hillis Miller

Celui-qui-ne-comprend-pas
La resistencia a la teoría de Mario Vargas Llosa 47
Celui-qui-ne-comprend-pas
Mario Vargas Llosa's resistance to theory

Julián Jiménez H. 77

**Ambivalencia en la figura paterna: la conformación de una identidad
relacional en la escritura autobiográfica de Paul Auster**
**Ambivalence in the parental figure: the conformation of a relational
identity in Paul Auster's autobiographic writing**
Sandra Pinasco 93

**Ritmos horizontales, océanos de salsa, espacios místicos. El ritmo
musical en la obra de Andrés Caicedo**
**Horizontal rhythms, oceans of salsa, mystic spaces. Musical rhythm
in the work of Andrés Caicedo**

<i>Camilo Del Valle Lattanzio</i>	115
La imagen adolescente del mundo en <i>Angelitos empantanados</i> de Andrés Caicedo	
The adolescent view of the world in Andrés Caicedo's <i>Angelitos empantanados</i>	
<i>Patricia Vilcapuma Vines</i>	127
«Ella» fracasa en la novela de Jennifer Thorndike: Proceso de individuación y psicopatología	
«Ella» fails in Jennifer Thorndike's novel: individuation process and psychopathology	
<i>Barbara Beatriz Yulissa Ramos Arce</i>	
Dossier	153
La crítica como sabotaje, el pensamiento crítico latinoamericano y la literatura comparada	
Criticism as sabotage, latinamerican critical thinking and comparative literature	
<i>Javier Morales Mena</i>	
¿Es lacaniana la crítica como sabotaje?	177
Is lacaniana the criticism as sabotage?	
<i>Manuel Asensi Pérez</i>	

	199
Dejarse seducir, modelos de mundo y silogismo en la novela sentimental: el caso de <i>Sab</i>	
To be seduced, world models and syllogism in the sentimental novel: <i>Sab's</i> case	
<i>Beatriz Ferrús Antón</i>	
	215
«Un disparate de cabo a rabo»: <i>Las vírgenes locas</i> como máquina sabotadora	
«All is nonsense»: <i>Las vírgenes locas</i> as saboteur machine	
<i>Isabel Clúa Ginés</i>	
APROXIMACIONES	235
La importancia del estudio de los clásicos en la formación académica	
The importance of studying classical scholars in the academic formation	
<i>Corrado Petrocelli</i>	
	249
Valor docente de los clásicos. Testimonio de una experiencia	
Pedagogical value of classics. An experiential testimony	
<i>Carlos Gatti Murriel</i>	
OTRA VOZ	267
<i>Pescados vivos</i>. 21 poemarios brasileños del siglo XXI	
<i>Pescados vivos</i>. XXI century Brazilian poetry books	
<i>Selección, traducción y presentación de Óscar Limache</i>	

DECODIFICANDO	321
«Me interesa el hoy». Entrevista a Francisco Ángeles	
<i>Juan Valle Quispe</i>	

SIGNOS	341
<i>Juan Ojeda. Poesía metafísica, de Javier Morales Mena</i>	
<i>Eduardo Lino Salvador</i>	

	345
<i>Nuevo libro de Fernando Pessoa - Wiesse: revisita a 35 Sonetos</i>	349
<i>Los futuros de Fernando Pessoa: el poeta y sus heterónimos</i>	
<i>Douglas Rubio Bautista</i>	

	353
<i>Un libro sobre César Vallejo indispensable</i>	
<i>Marco Martos</i>	

IDENTIDADES

NORMAS DE PUBLICACIÓN



dictando **DICTANDO**



La crítica literaria, para Terry Eagleton, es «sensible al espesor y complejidad del medio que nos hace lo que somos».* La realidad sobre la que se basa la ficción deja de ser un poco menos insondable en cada intento por saber lo que dice el texto literario. Ante ello, las propuestas de la crítica son tan variadas tanto en el tiempo como en las nacionalidades de las que ha brotado determinada producción literaria. Siguiendo esa idea, el presente número de *Cuadernos Literarios* no presentará una línea temática transversal en la selección de textos, lo monotemático se desplaza a lo plural. Pero incluso la pluralidad sería un término vago si no fuera porque va acompañada de otro rasgo básico, la gran mayoría de los trabajos expuestos exploran la literatura y crítica literaria contemporánea, sin olvidar el lugar irremplazable de los estudios clásicos fundamentales latinoamericanos y occidentales.

En la primera sección, «Tanteos», Joseph Hillis Miller expondrá sobre las funciones de la literatura en el mundo actual en el artículo «La literatura importa hoy». Para Hillis, reconocer que la literatura, como compleja práctica social, sufrió transformaciones puede servir de premisa para intentar responder algunas cuestiones respecto a la relevancia de la literatura en el mundo de hoy, en un contexto donde la tecnología transforma nuestra idea de lectura, escritura y literatura. A su vez, el autor propone reflexionar sobre estas cuestiones ya que tiene efectos concretos sobre la materialidad, en la forma, quizás, de los cuerpos humanos y su conducta.

Asimismo, le sigue Julián Jiménez con «*Celui-qui-ne-comprend-pas*. La resistencia a la teoría de Mario Vargas Llosa». Las raíces de esta categoría provienen del crítico belga Paul de Man. Sobre esta distinción, basándose en lo que De Man identificara a comienzos

* EAGLETON, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2010, p. 18.

de los ochenta como una muy localizada disfunción intelectual, una dolencia, le servirá ahora para describir retrospectivamente a la mezcla de resentimiento y desprecio que un sector creciente del mundo académico sentía hacia el horizonte de alta teoría definido por la obra crítico-filosófica de pensadores franceses más o menos post-estructuralistas. Entre ellos se encuentran Louis Althusser, Jacques Derrida, Michel Foucault y Giles Deleuze. Ahora bien, dicha disfunción no es exclusiva de docentes y críticos académicos. También existen numerosos escritores, como el novelista peruano Mario Vargas Llosa, que han contribuido por razones diversas, aunque relacionadas, a mantener viva dicha resistencia.

Por otro lado Sandra Pinasco presenta su propuesta «Ambivalencia en la figura paterna: la conformación de una identidad relacional en la escritura autobiográfica de Paul Auster». Para Pinasco, de acuerdo con el psicoanálisis relacional, la conformación de la identidad de una persona necesariamente está sostenida por los patrones de relación introyectados desde la primera infancia. En consecuencia, partirá de dicha aproximación teórica y algunos conceptos centrales de la teoría autobiográfica, con los cuales buscará profundizar en la conformación de la identidad relacional del escritor norteamericano Paul Auster. Para conseguirlo, Pinasco analizará, de entre el repertorio de Auster, su *patemoir* (memoria centrada en la figura paterna) *La invención de la soledad* (1982), escrita justo después de la muerte imprevista de su progenitor. En ese sentido, elaborará un contraste con la memoria *Diario de invierno* (2012), escrita treinta años después, en la que regresa a la figura paterna, aunque de manera intermitente.

«Ritmos horizontales, océanos de salsa, espacios místicos. El ritmo musical en la obra de Andrés Caicedo» es el texto de Camilo Del Valle Lattanzio, el cual se basa en un nuevo acercamiento a la novela de Andrés Caicedo *¡Qué viva la música!* tratando de apartarse del método biografístico. Asimismo, el análisis comenzará con la figura del quiebre y todas aquellas imágenes alrededor de esta (la calle, el río, la selva, el espejo, etc.), para así situar al ritmo musical, la figura de la rumba y el lenguaje poético como los principales elementos de la novela. Igualmente, algunos conceptos de la filosofía de Spinoza, Octavio Paz, Gilles Deleuze y Félix Guattari funcionarán como puntos de partida para una nueva lectura de la obra de Caicedo. Finalmente, el análisis logra mostrar que el método *close reading* es más adecuado para apreciar el valor literario de la novela, que es mucho mayor que el de un mero documento biográfico.

Otra mirada en base a la producción de Andrés Caicedo va a cargo de Patricia Vilcapuma Vincas con «La imagen adolescente del mundo en *Angelitos empantanados* de

Andrés Caicedo». En este trabajo se analizará la imagen «adolescente» del mundo propuesta en la obra *Angelitos empantanados* (1971) de Andrés Caicedo mediante la visión de los personajes adolescentes. Esta imagen adolescente del mundo que proyectan sus personajes es una respuesta a lo que «reciben» del mundo adulto, por lo que las acciones que se ven obligados a realizar finalmente se vuelven expresiones antiadultas frente a lo que les pide ese mundo «adolescente» que subyace a la realidad que ellos perciben.

Barbara Beatriz Yulissa Ramos Arce enriquece el panorama de la crítica sobre narradores contemporáneos a través de «*Ella*» fracasa en la novela de Jennifer Thorndike: Proceso de individuación y psicopatología». Este trabajo tiene como tema central el desarrollo del proceso de individuación, estudiado por Carl Jung en la protagonista de la novela (*Ella*) de Jennifer Thorndike con una orientación hacia el enfrentamiento con la sombra. La hipótesis sostiene que esta última se encuentra representada en la madre y el hermano gemelo del personaje principal, quien a pesar de sus intentos, no consigue vencer a dichas figuras, fracasando en el proceso ya mencionado. Este trabajo pretende demostrar que el fracaso del proceso de individuación produce algo más profundo que es la frustración de la existencia misma de la protagonista, transformándola en un ente condenado a la parálisis y la ausencia de un futuro, repitiendo el destino de su hipocondríaca madre. Es decir, una *muerta en vida*.

Los artículos de orden teórico (tanto de Joseph Hillis Miller, Julián Jiménez, Manuel Asensi Pérez, Beatriz Ferrús Antón e Isabel Clúa), que visiblemente tiene este número de *Cuadernos Literarios*, se debe gracias a la coordinación de Javier Morales Mena. Igualmente, Mena continúa nutriendo el panorama de estudios críticos con «La crítica como sabotaje, el pensamiento crítico latinoamericano y la literatura comparada». En este artículo realiza un repaso fragmentario sobre algunos puntos de diálogo entre la crítica como sabotaje y algunas de las categorías del pensamiento crítico latinoamericano propuestos por Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. Se destaca sobre todo cómo las categorías de «transculturación narrativa», «heterogeneidad» y «totalidad contradictoria» comparten aires de familia con los postulados de la crítica como sabotaje respecto al imperativo de leer el discurso literario en relación a otros polisistemas discursivos que circundan el campo de lo social; asimismo, buscará calibrar la correspondencia entre aquellas y el lugar que se le concede al discurso crítico en cuanto dispositivo para sabotear los modelos de mundo hegemónicos.

En la misma sección, el famoso crítico Manuel Asensi Pérez nos da más luces sobre sus recientes indagaciones en «¿Es lacaniana la crítica como sabotaje?». La cuestión central

de este ensayo trata de responder acerca de la relación entre la crítica como sabotaje y la teoría lacaniana. Esta pregunta viene motivada por uno de los pilares fundamentales de dicha modalidad crítica: la capacidad de los discursos para modelizar la subjetividad de los sujetos. Partiendo de la desconfianza lacaniana hacia los discursos desenmascaradores, y tomando como referencia la novela de Philip Roth, *Elegía*, el texto se estructurará en cuatro apartados donde se analizarán las coincidencias y las diferencias entre el psicoanálisis lacaniano y la crítica como sabotaje.

De igual manera, con «Dejarse seducir, modelos de mundo y silogismo en la novela sentimental: el caso de *Sab*», Beatriz Ferrús Antón continúa la apuesta por los estudios críticos en torno a la idea de nación en la literatura, apoyándose en la crítica como sabotaje. Para la investigadora, la segunda mitad del siglo XIX supone para occidente el nacimiento de la «literatura de masas». En el contexto latinoamericano, la ideología criolla, que había impulsado los procesos de independencia, necesitó consolidar su programa a través de una literatura que permitiera imaginar la patria. Este ensayo pretende analizar el modo en que la *crítica como sabotaje*, en especial los conceptos de «modelo de mundo» y «silogismo», pueden ayudarnos a analizar la novela sentimental como género con una poderosa función política. El caso de *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda servirá de ejemplo de reflexión.

De igual manera, Isabel Clúa Ginés presenta «Un disparate de cabo a rabo: *Las vírgenes locas* como máquina sabotadora». Sobre esta novela escrita en 1886, propone entenderla como un texto atético que suspende el efecto modelizador de la literatura para mostrar la naturaleza resbaladiza del lenguaje y la ficción; para ello, se aborda el uso de la parodia de las convenciones de género, el juego metaficcional y el uso de la parábasis, entendida como efecto de ruptura o interrupción de la coherencia del discurso literario, en tanto que mecanismos fundamentales de la novela. Por otra parte, se estudia cómo esos mecanismos, lejos de ser meros recursos retóricos, contribuyen a la disolución de una visión de mundo unitaria, cómoda y conclusiva.

La sección «Aproximaciones» nos amplía el campo de análisis en torno al estudio de los textos fundamentales de la literatura occidental y sus relaciones discursivas. En esta ocasión, Corrado Petrocelli escribe «La importancia del estudio de los clásicos en la formación académica» con el cual pretende abordar en la envergadura del estudio de los clásicos con la finalidad de reconocer, recobrar y revalorar su repercusión en la formación académica. En este texto en torno a la cultura greco-romana, se reflexiona sobre la herencia dejada por los antiguos como fundamento del pensamiento filosófico moderno. Luego, se analizará

el trabajo de los Padres de la Iglesia, quienes revaloraron el legado del mundo antiguo, en particular, la literatura, para repotenciar la formación cristiana de los jóvenes. Finalmente, se evalúa el fenómeno de la «traducción de la Biblia», cuya repercusión transformó de manera trascendental la cultura. Asimismo, se reconoce a la «traducción» como un proceso de humanización del hombre que consolida la cultura humanística.

Seguidamente, Carlos Gatti Murriel, con «Valor docente de los clásicos» procura revalorar la influencia de los clásicos en el campo de la enseñanza, y el valor docente inmerso en ellos. Para tal efecto, se pone de manifiesto el recorrido por la literatura de grandes autores como Homero, Virgilio y Dante, quienes, a modo de guías de camino, han iluminado y repercutido en la experiencia de la enseñanza y la vida entera. En primer lugar, se manifiesta la experiencia docente a través del curso de Literatura, como especialidad. En segundo lugar, se manifiesta la experiencia docente a través del curso de Literatura Universal, materia electiva para todas las carreras. Finalmente, se abordarán testimonios de estudiantes luego de concluir el recorrido por estos autores clásicos.

Para la sección «Otra voz», se presenta en exclusiva «*Pescados vivos*. 21 poemarios brasileños del siglo XXI». La selección, traducción y presentación estuvo a cargo del poeta peruano Óscar Limache. En la presente muestra, la mayoría de autores son publicados por primera vez entre nosotros. De igual forma, el reto asumido por el traductor ha sido el de mantenerse fiel a la diversidad de formas expresivas utilizadas por los poetas provenientes de distintos estados del gran país vecino.

Para la sección «Decodificando», Juan Valle Quispe presenta «“Me interesa el hoy”. Entrevista a Francisco Ángeles». El escritor peruano, entre muchos temas, hablará de su labor crítica, hoy como aspirante a doctor en la Universidad de Pennsylvania. Dicha labor, aunque continúa nutriéndola, no deja de someterla a una problematización. En buena cuenta, sus declaraciones también versarán sobre su oficio de novelista y las discusiones en las que forma parte su producción, propiamente su reciente novela *Austin, Texas 1979* (Lima, Animal de invierno, 2014).

Para la sección «Signos», Eduardo Lino escribe sobre *Juan Ojeda. Poesía metafísica, de Javier Morales Mena*. Para Lino, el crítico Morales Mena hace un análisis detallado de la propuesta lírica del poeta peruano Juan Ojeda, partiendo del estado de estudios hechos en torno a la generación del 60. Luego, Douglas Rubio Bautista analiza las últimas propuestas de Jorge Wiese. En primer lugar, comenta el libro *Nuevo libro de Pessoa - Wiese: revisita a 35 sonetos*, título del enigmático escritor luso. Rubio resalta en este texto la labor de traducción

DICTANDO

del crítico peruano en una notable edición bilingüe. En la siguiente reseña, *Los futuros de Fernando Pessoa: el poeta y sus heterónimos* trabajo dirigido por Jorge Wiese, Rubio señala que este libro de ensayos posee tres vertientes de aproximación a Pessoa y que, en buena cuenta, develan la presencia polivante de sus versos, pues es abordado desde disciplinas próximas como la psicología y la filosofía, así como desde la literatura y la lingüística. Luego, el último colaborador, el reconocido poeta y crítico Marco Martos se centra en la propuesta del libro de Stephen Hart con la reseña *Un libro sobre César Vallejo indispensable*, destacando la labor de Hart por tomar en cuenta a estudiosos de la literatura de Vallejo así como los testimonios en torno a nuestro poeta universal.

Concluyendo, debemos agradecer profundamente el apoyo de todos aquellos quienes hicieron posible la publicación de este número. El equipo a cargo de esta edición ha contado con su invalorable y constante apoyo. De igual manera, no olvidamos a cada uno de los autores y sus trascendentales aportes.



tanteos **TANTEOS**



La literatura *importa*¹ hoy

Joseph Hillis Miller

jhmiller@uci.edu
Virginia University

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: La reflexión sobre las funciones de la literatura en el mundo actual es una tarea que urge atender desde diversos frentes de investigación. Reconocer que la literatura como compleja práctica social sufrió transformaciones puede servir de premisa para intentar responder algunas cuestiones respecto a la relevancia de la literatura en el mundo de hoy, en un contexto donde la tecnología transforma nuestra idea de lectura, escritura y literatura. En este texto propongo reflexionar sobre estas cuestiones. Tiene efectos concretos sobre la materialidad, en la forma, quizás, de los cuerpos humanos y su conducta. ¿Importa la literatura en ese sentido, hoy?

Palabras clave: Literatura, materialidad de la literatura, funciones de la literatura, literatura y sociedad.

Literature matters today

Abstract: The reflection on the functions of literature in today's world is a necessity to meet task from different research fronts. Recognize literature as a complex social practice was transformed, can serve as a premise to try to answer some questions about the relevance of literature in the world today, in a context where technology transforms our idea of writing, reading and literature. It is rethinking the

¹ Título original: «Literature Matters Today», publicado en *SubStance*, issue 131, vol. 42, N. 2, 2013: 12-32. Texto publicado con autorización del autor. Traducción de Antonio Aguilar Giménez. A lo largo de todo el texto el autor explora las posibilidades de la anfibología que se produce entre «matter» como verbo y como sustantivo; entre los significados relativos a «la importancia», «los asuntos» y «la materia». Esto deja un resto material intraducible que hemos marcado utilizando las cursivas en el texto cuando traducimos esos casos. N. del T.

literature and its different avatars in the world today. In this paper I propose to reflect on the importance and function of literature in the world today. ¿Does literature matter in that sense today?

Keywords: Literature, literature matters, functions of literature, literature and society

¡«Importa»! En inglés, es una palabra extraña cuando se utiliza como verbo. Desde luego, sabemos lo que significa. La forma verbal de «importar» significa «servir para algo», «tener relevancia», «tener efectos en el mundo real», «tomarse algo seriamente». Sin embargo, en inglés, cuando se usa como sustantivo podemos decir, por ejemplo, «materia literaria» refiriéndonos a todo aquello que se entiende por literatura. El boletín de noticias del Club de montaña Apalache, en la sección de Maine, se llama *Wilderness Matters*² y juega con el uso de la palabra como verbo y como nombre. Podríamos decir, de la misma manera «Cuestiones de literatura/La literatura importa», como mi título también hace. En la Europa medieval se hablaba de «la materia de Roma», «la materia de Arturo», «la materia de Grecia», entendida como el total de los relatos que estaban detrás de la historia de Eneas, los romances artúricos, o las narraciones sobre Odiseo, Aquiles y Edipo. El verbo «importa» resuena con el nombre «materia». El último significa sustancia física pura desorganizada. Aristóteles oponía la materia amorfa a la forma. Esto sugiere que si algo *importa*, su importancia no es abstracta. Lo que *importa* no es puramente verbal, espiritual o formal. Tiene efectos concretos sobre la materialidad, en la forma, quizás, de los cuerpos humanos y su conducta. ¿*Importa* la literatura en ese sentido, hoy?

Importa bastante lo que entendemos por «literatura» cuando preguntamos si la literatura *importa* hoy en día. Estoy asumiendo que «literatura», en este número de *SubStance*, se refiere a los libros impresos que contienen lo que la mayoría de la gente entiende por literatura, esto es, poemas, obras de teatro y novelas. Solo que, lo que hay de «literario» en los poemas, obras de teatro y novelas, es otro *asunto* al que debo volver. Se presupone con frecuencia que lo que más *importa* sobre la literatura, si *importa* algo, es la precisión con la que refleja el mundo real, cómo sirve de modelo de conducta para los lectores. Los 2500 años de paradigma mimético, si volvemos hasta los griegos, con todas sus múltiples permutaciones, han tenido, y tienen un gran poder, al menos en el mundo occidental. Un mínimo de reflexión mostraría que este paradigma es extremadamente problemático; lo cual puede ser fácilmente refutado, o complicarse, como mostraré a continuación.

² Se puede traducir por *Cuestiones de la naturaleza*, pero también por *La naturaleza importa*. N. del T.

El lector reconocerá que al añadir «hoy», como he hecho, al título de este número de *SubStance*, es un gesto que *importa*. La importancia de la literatura difiere según la época, el lugar y la sociedad. Me interesa si la literatura *importa* ahora, hoy, en invierno de 2013, aquí en los Estados Unidos (que es lo que mejor conozco), pero también en un aquí-y-ahora global en el que todos los seres humanos, americanos y el resto, viven cada vez más solo el momento. Es patente, desde el principio, que este número de *SubStance* y cientos de libros y ensayos similares no serían necesarios si la *importancia* de la literatura hoy no estuviera en duda. Se aprecia actualmente una especie de ansiedad colectiva, entre los amantes de la literatura por la *importancia* de esta. Seguramente, un volumen de una revista como esta no parecería necesario, por ejemplo, en la Inglaterra victoriana (mi área original de especialización). Desde los lectores victorianos medios a los más cultos, la importancia de la literatura iba de suyo, y esto nunca era *asunto* para cuestionar.

«Letrado»³ y «literatura» tienen la misma raíz, hacen referencia a la «letra» escrita. Eres letrado si puedes darle sentido a la letra escrita. La literatura está hecha de letras-marcas en el papel inscritas por cualquier tecnología. Desde el siglo diecisiete hasta la actualidad, la tecnología fundamental fue la imprenta. Este fue el periodo de aquello que los occidentales generalmente conocemos por «literatura». Los lectores victorianos no tenían duda de que la literatura impresa —especialmente las novelas— les devolvían el reflejo del mundo cotidiano en el que vivían. Aún más, las novelas les enseñaban cómo comportarse en el noviazgo y en el matrimonio, así como en otros ámbitos cotidianos. Esa manera de asumir que la literatura *importa* podría explicar la fuerza con la que se ha continuado el paradigma mimético, realista.

La literatura, no obstante, era también el modo fundamental por el que los miembros de la sociedad victoriana podían gozar los placeres de todo un mundo imaginario inventado para ellos por alguien más dotado que ellos con el lenguaje persuasivo. Estos placeres a menudo se consideraban vergonzosos y peligrosos, especialmente para las jóvenes, aunque también para ellos. Pensemos en Catherine Morland, la heroína de *La Abadía de Northanger* de Jane Austen, o en Lord Jim de Conrad. Emma Bovary, de Flaubert, es el ejemplo paradigmático de personaje ficticio corrupto por leer literatura.

³ «Literate» en el original inglés hace referencia a quien está alfabetizado. Mantendremos la forma «letrado» alternada con «alfabetizado» para ser fiel siempre que se pueda al juego material signifiante del texto. N. del T.

Estos dos presupuestos sobre la *importancia* de la literatura estuvieron en tensión en la cultura victoriana y en la europea en general. Esa tensión definió el papel social que para las clases medias alfabetizadas y altas tenía la literatura. Pensémoslo. Los victorianos no tenían cine, ni radio, ni televisión, ni video juegos, ni DVD, ni internet, ni iPhoto. ¡Cuánta pobreza tecnológica! Solamente tenían libros impresos, periódicos y revistas con los que satisfacer su necesidad de mimesis y con los que disfrutar del imaginario.

* * *

Me atreveré, a continuación, a contar brevemente por qué la literatura me ha *importado*. Aunque no soy muy victoriano, me remito a un tiempo en el que los únicos medios de telecomunicación de los que disponía, junto a los libros, eran para mí la radio, el teléfono, los tocadiscos y, bastante infrecuentemente, las películas. Vivía en un pequeño pueblo en el norte del estado de Nueva York. Estaba fascinado por la literatura y leí mucho de niño, aunque más por los placeres de la ficción que por la pretensión de que leer literatura pudiera enseñarme a comportarme correctamente en el día a día. (¡No me podía haber preocupado menos por ello!) También experimenté un placer inesperado, como he contado ya en otro lugar con detalle, con los juegos de palabras de los libros de *Alicia* de Lewis Carroll (Miller 2002: 156-9), y con los de Winnie the Pooh de A. A. Milne. A pesar de que mi madre había sido profesora de inglés en un instituto y de que mi padre fue rector de un pequeño college (mi padre hizo su tesis en psicología dirigida por John Dewey en Columbia), mi conocimiento de la literatura era bastante superficial cuando llegué a Oberlin College, con la intención de especializarme en física.

Cambié la física por la literatura básicamente porque «amaba la literatura», pero también, porque la encontré extremadamente desconcertante. La literatura se me presentaba como un desafío a toda explicación, era algo así como recibir datos extraños de otra galaxia, de un agujero negro. En Oberlin descubrí que muchos estudiantes sabían inmensamente más de lo que yo sabía. Yo no había oído hablar jamás de T.S. Eliot. No tuve un buen profesor de literatura en el instituto. Lo máximo que hizo fue enseñarme las grandes obras y autores de la literatura norteamericana. Así, yo sabía que hubo alguien en el siglo XVIII llamado St. Jean de Crèvecoeur que escribió un libro titulado *Cartas de un granjero americano*, que nunca leí. No hicimos ninguna lectura de ninguna obra en clase, y por lo que recuerdo, el libro de Crèvecoeur no estaba en la biblioteca de mi casa. En Oberlin, la enseñanza de la literatura

era muy buena. Teníamos muchas lecturas de textos literarios de todos los «periodos», como pude darme cuenta cuando decidí cambiar y especializarme en inglés. Oberlin tenía cursos sobre todos los aspectos de la literatura inglesa, incluso en temas ahora marginados como la poesía del XVIII posterior a Dryden y Pope y anterior a Wordsworth. Me pregunto cuántos programas como este existen todavía hoy en los Estados Unidos; ahora parecerán muy anticuados.

Y a pesar de tanta preparación, todavía hoy me siguen desconcertando las obras literarias. Todavía recuerdo el poema que escenificó mi desconcierto original, y que todavía lo hace. Es un poema corto de Tennyson, una de las canciones de *La princesa*, titulada «Lágrimas, vanas lágrimas». En mis asignaturas de ciencias me enseñaron a encarar la verdad honestamente, a explicar las anomalías, y a usar el lenguaje de la manera más sencilla posible. Me dio la impresión, por entonces, de que Tennyson no hacía nada por el estilo. El poema empieza:

Lágrimas, vanas lágrimas, no sé lo que significan,
Lágrimas desde lo profundo de alguna desesperación divina
Brotan del corazón, y se reúnen en los ojos,
Al contemplar los felices campos en otoño,
Y pensar en los días que no lo son más.

(Tennyson, «Lágrimas, vanas lágrimas»)

«¿Qué diantres significa esto?», me dije. ¿Qué quiere decir Tennyson al decir que las lágrimas son vanas? ¿En qué sentido son las lágrimas vanas? ¿Por qué escribe «No sé lo que significan»? Yo tampoco lo sabía. El poema es muy hermoso. No hay duda sobre eso, ¿y qué? Será la desesperación de algún dios. ¿Qué dios? Se supone que los dioses no se desesperan. ¿De qué tiene que desesperarse este dios? ¿Por qué son los campos en otoño felices? Pensaba que eran *materia* no humana. En pocas palabras, tenía cientos de preguntas sobre estas pocas líneas. Creo que leer el poema en voz alta a los estudiantes, como algunos profesores hacen con frecuencia, y decir qué bello es no es suficiente. Estoy de acuerdo en que es bello. Pero, ¿qué *significa*? Creo que tenemos derecho a pedir un grado mayor de comprensibilidad para las obras literarias y que nuestros profesores ayuden a los estudiantes en esta labor hermenéutica.

¿Por qué, seguí preguntándome, debía *importarme* si al leer entiendo el poema o no? Quería encontrar las respuestas a estas preguntas, dar sentido al poema de la misma manera

que los astrofísicos daban sentido a los datos del espacio exterior. Algunas décadas después de haber cambiado la física por la literatura escribí un ensayo intentando, con retraso, responder esas cuestiones que tenía sobre «Lágrimas, vanas lágrimas» (véase Miller, «Topografías temporales»). Me llevó años descubrir lo que había fallado en mi proyecto original. Todavía lo estoy haciendo, todavía estoy intentando poner de acuerdo dos términos irreconciliables: la hermenéutica y la poética; el significado y la forma en que se expresa el significado (De Man 1986: 87-8). Una descripción literal de mi error consistiría en decir que los datos de las estrellas y la *materia* lingüística que constituye los poemas requieren, fundamentalmente, diferentes metodologías de «explicación». He pasado toda mi vida intentando dar sentido a diversas obras para muchos presuntamente «literarias». Esa es mi vocación: leer, enseñar, dar conferencias, y escribir sobre literatura impresa. La literatura me *importa* mucho.

* * *

Bien, ¿cuánto *importa* la literatura en el mundo, en general, hoy? Es fácil observar que la literatura impresa: poemas, obras de teatro y novelas, *importa* cada vez menos. Estamos en el largo, dilatado crepúsculo de la época de la literatura impresa, una época que empezó hace casi cuatro siglos y que podría terminar sin que significara el fin de la civilización. Aunque, por supuesto, las obras literarias son todavía ampliamente leídas por todo el mundo, en diferentes grados, en diferentes lugares, la literatura *importa* cada vez menos a menos gente, incluso a los que tienen mayor formación académica. El doble componente que permite, por un lado, experimentar el placer de entrar en mundos imaginarios y, por otro, aprender sobre el mundo real y además aprender a comportarse en él está cambiando por los nuevos medios de telecomunicación: películas, videojuegos, *shows* de televisión, música popular, Facebook, etc. Incluyo los noticiarios televisivos como formas de lo imaginario. La capacidad o la necesidad de crear mundos ficticios desde las palabras de las páginas impresas es cada vez menos relevante en la vida de la mayoría de la gente. Se es cada vez menos propenso a ello. ¿Por qué molestarse en leer una novela extremadamente difícil como *La copa dorada*, de Henry James, cuando puedes ver más cómodamente la espléndida versión para televisión de la BBC?

Los nuevos aparatos de telecomunicación han cambiado rápida y fantásticamente la cultura mundial. La literatura también ha sido irreversible y radicalmente transformada. Descargar y leer en la pantalla de un ordenador o en un Kindle, o en un iPad *Middlemarch*

de George Eliot, o cualquiera de los millones de textos que probablemente flotan por el ciberespacio es claramente, y también de manera sutil, enormemente diferente a leer una obra literaria en papel. Esto es en parte, porque la versión digital se puede encontrar en un buscador, se puede cortar y pegar, en parte porque su base material, su *materia*, su *subjectil*⁴ (Derrida «Unsense»; «Forcener»)⁵, es diferente a causa del contexto radicalmente diferente de un texto digital (toda la inimaginable heterogeneidad del ciberespacio frente a las limpias y alfabéticamente ordenadas filas de libros en una biblioteca); en parte, a causa de la forma de su portabilidad y su (no) localización, el no-espacio del ciberespacio, las letras fantasma en la pantalla del ordenador frente a un libro impreso en una biblioteca pública o privada—un objeto sólido que se puede sostener en las manos.

El proceso de invención de las obras literarias también ha cambiado radicalmente. La *materia* subyacente de la literatura, su base material, ha sufrido una revolución. Ya no habrá más borradores sucesivos escritos a mano, con bolígrafo o lápiz, para después pasar el texto a máquina y volverlo a pasar y así tener un borrador final listo para maquetar en imprenta. Durante la primera época de la imprenta, la composición tipográfica se realizaba letra por letra. Posteriormente se hizo mediante la linotipia, con continuas pruebas que debían leerse, marcarse a manualmente, recolocar y rehacer de nuevo. La redacción de obras literarias con el ordenador ha cambiado todo eso. La facilidad con la que se revisa un archivo informático implica que cada nuevo texto literario nunca está realmente terminado. Siempre puede ser revisado más adelante, igual que estoy revisando yo este artículo ahora mismo. Los borradores de los archivos que se quedan en el ordenador se nos han perdido a casi todos, para siempre. Eso saca a toda una rama académica fuera de circulación: la del estudio de los manuscritos originales de un texto. La nueva forma de literatura existe desde el principio como una forma quasi-incorpórea, como los ceros y los unos en el disco duro o en alguna «nube de internet». Aunque el «archivo» pueda finalmente tomar la forma impresa, esa impresión se hace ahora sin fallos desde un archivo informático, a menudo como «PDF». Cada vez más, la gente que lee literatura elige leerla «on line». Llamo a esto la «presdigitalización» de la literatura.

⁴ Derrida extrae de Artaud este término reinscribiéndolo paleonímicamente para referirse a la superficie material de su ordenador: *Forcener le subjectile. Etude pour les Dessins et Portraits d'Antonin Artaud*. Paris: Gallimard, 1986.

⁵ Sin traducir en el original.

«El médium⁶ es el productor» (véase Miller, *Medium*). El modo de materialización de una obra literaria dada determina fundamentalmente su significado y su fuerza performativa. La *materia* de la literatura *importa*. El nuevo «medio» informático hace a la literatura radicalmente diferente de su antiguo yo, diferente de sus raíces. «Médium» debe entenderse aquí a la vez como nueva base material, y como medio de transmisión telepático, espectral, espiritista, como médium. Alguien me habla a través del médium.

Es bastante extraño que uno piense con los dedos cuando escribe. Es cierto que no soy un «escritor de creación», solo alguien que escribe un circunloquio sin fin sobre, y entorno a la literatura. No obstante, he sufrido personalmente el cambio, a la hora de encontrar las palabras con un bolígrafo en mi mano, como solía hacer, al pasar a ahora a inventarlas con mis dedos sobre un teclado, como hago normalmente. Esto está pasando justo ahora, con las palabras que están fluyendo de mis dedos desde quien sabe dónde en mi sistema nervioso hacia el teclado y que después aparecen mágicamente en la pantalla del ordenador. Alguna voz impersonal interior parece pronunciarlas tal y como son tecleadas. Llegan a existir por un proceso corporal que tiene más de «descubrimiento» que de deliberada «creación», si recordamos el doble significado de «invención».

Jacques Derrida, ya hace tiempo, identificó la literatura con los siglos de cultura impresa y su tecnología, con la apariencia de las democracias modernas y del capitalismo moderno, y con el auge simultáneo de una clase alfabetizada media que permitió la libertad nominal (destaco «nominal») para decir y escribir cualquier cosa en una obra literaria y no ser culpado por ello (Derrida 1993: 64-8). Un autor podría siempre decir, incluso del narrador de una novela o del sujeto de un poema lírico que él o ella hubiera escrito: «Ese que habla no soy yo sino una persona imaginaria creada por las palabras». Derrida también predijo proféticamente, en un pasaje destacable de «Envois», sección de la *Carte postale*, que la tecnología de los ordenadores llevaría la literatura, junto a otras importantes instituciones, a su fin. Una de las postales imaginarias de Derrida dice así: «una época entera de la llamada (*ladite*) literatura, sino toda, no podrá sobrevivir a cierto régimen tecnológico de las telecomunicaciones (*régime technologique de télécommunications*) (a este respecto, el régimen político es secundario). Tampoco la filosofía ni el psicoanálisis. Ni las cartas de amor» (Derrida 1980: 212). El régimen tecnológico puede subyugar cualquier

⁶ Miller, en este libro, alude al adagio de McLuhan «el medio es el mensaje», transformando el nuevo medio en superficie productora material. N. del T.

régimen político, como puede verse en las transformaciones de los regímenes represores en África del Norte conseguidas en buena parte por los teléfonos móviles. Derrida en otro lugar escribe sobre cómo el psicoanálisis, una quasi-ciencia y una institución social, hubiera sido radicalmente diferente si Freud y sus colegas hubieran podido comunicarse por correo electrónico y no hubieran dependido del sistema postal y del teléfono (Derrida 1980: 114-15). Lo mismo puede decirse de la literatura. ¡Supongamos que Shakespeare o Fielding, Wordsworth o Dickens hubieran podido escribir a ordenador y autopublicarse en una página web personal o en Facebook! ¡Cuesta hasta imaginarlo!

Las muestras de que Derrida tenía razón, esto es, los signos de una desaparición gradual de la literatura impresa como fuerza cultural, son visibles por doquier, en diferentes grados y de modos diferentes en cada país. La evidencia en los Estados Unidos es la reducción de especializaciones en inglés en los colleges y universidades en los últimos años de un 8% a un 4%, junto con la reducción en especializaciones en lingüística hasta un 1%; el aumento de la enorme cantidad de parados o infraempleados que son doctores en literatura; el fracaso de nuestros políticos incluso para mentar la literatura en sus nobles discursos sobre educación (favoreciendo las ciencias y las matemáticas), y la transformación de muchos departamentos de literatura en departamentos que realmente hacen «estudios culturales», a menudo prestando una atención mínima a los textos literarios vistos, más o menos, como otra forma cultural menor entre otras muchas. Nunca he escuchado a Barack Obama nombrar la literatura en sus elocuentes discursos sobre educación. Su énfasis, e incluso el énfasis de los rectores de la universidades como Richard Levin, de la Universidad de Yale, es todo para la mejora del estudio de las ciencias, las matemáticas y las ingenierías para que los Estados Unidos puedan ser «competitivos en la economía global». Richard Atkinson dijo que esta era su meta para los entonces nueve campus de la Universidad de California, cuando llegó a ser rector hace unos años. El viejo modelo de una educación inspirada en la integración de las artes liberales como preparación para la vida así como para una profesión está rápidamente siendo sustituido por un concepto de educación superior basado en las escuela técnicas⁷ en ciencias y matemáticas, como preparación para un cargo tecnológico o de negocios, por ejemplo en programación computacional. Se supone que no es necesario leer a Shakespeare para tal oficio.

⁷ Hillis Miller habla de una «vocational school», una especie de formación profesional no universitaria que puede enseñarse también en los college. N. del T.

Aun es más, preocuparse sobre si la literatura *importa* todavía parece un pasatiempo trivial en un mundo globalizado, dominado por las telecomunicaciones; un mundo de crisis económicas, continua recesión, problemas de desempleo, aumento de las tasas de pobreza y economías familiares hundidas. Añadamos a este caos político en muchos países, el catastrófico cambio climático causado por la mano del hombre, con los consiguientes desastres naturales, amenazantes guerras por alimentos, y cada vez más especies en extinción, incluyendo posiblemente la extinción de aquella criatura inteligente (pero autodestructiva, autoinmune), el *Homo sapiens*. Podría argüirse que hoy no tenemos tiempo para preocuparnos de si *importa* la literatura todavía. ¿A quién le *importa* eso? ¿Cómo podemos justificar que invirtamos tiempo en preocuparnos de algo tan baladí, algo que *importa* tan poco?

* * *

En otro lugar he defendido la lectura anacrónica de los textos literarios más antiguos. Entiendo por «anacrónica» una lectura de la literatura desde la posición de nuestro contexto actual, no el intento de ponernos en la piel de un hombre o una mujer del Renacimiento para leer a Shakespeare, o de la clase media victoriana para leer a Dickens o a George Eliot. La idea de que existe una uniformidad para la mentalidad de una época, como en *The Victorian Frame of Mind* (Houghton) o en *The Elizabethan World Picture* (Tillyard), es en cualquier caso extremadamente problemática. Las formas de pensar victoriana e isabelina, hay evidentes muestras, eran muy heterogéneas. Incluso si existiese un periodo de mentalidad uniforme, ¿por qué tendría que ser una cosa atractiva tratar de identificarnos con él, a no ser que seamos historiadores de la literatura, esos estudiosos supuestamente impersonales y objetivos? ¿Por qué fingir que somos todavía victorianos o isabelinos? La respuesta, supongo, es que nos hará mejores lectores de *Middlemarch*, o de la *Princesa* de Tenyson; pero a pesar de las notas históricas a pie de página, las obras literarias crean sus propios marcos de referencia, mentalidades, concepciones del mundo, en sus lectores, uno diferente para cada texto. En lugar de las virtudes reconocidas de la así llamada «imaginación histórica», defiendo que la literatura es lo más importante para nosotros si se lee desde el hoy, leída «retóricamente», como preparación para destapar mentiras, distorsiones ideológicas, y agendas políticas ocultas que nos rodean estos días por todas partes en los medios de comunicación.

Doy un ejemplo: las noticias de la tarde de NBC en televisión, en los Estados Unidos, terminan cada día con otra emisión de «Marcando la diferencia». Es el típico programa

sensiblero sobre cómo alguien o un colectivo está ayudando al prójimo. Un episodio reciente contaba el caso de una familia de Texas que enviaba 2000 dólares cada mes a una familia de Alabama en la que todos habían perdido sus empleos, con la hipoteca embargada. Al padre, además, también se le ayudó a buscar trabajo en el programa. ¿Quién no admiraría la caridad, la compasión, de esa familia de Texas? Sin embargo, el mensaje político oculto, implícitamente repetido en cada nueva historia que vemos, es que no es necesario subir los impuestos a los ricos ni a las grandes corporaciones, ni una mejor educación, ni la regulación de la banca, ni tampoco una política del gobierno federal que estimule la creación de empleo, la salud pública universal, el control de las emisiones de dióxido de carbón, etc. No nos hace falta, porque las familias de Texas, o de cualquier otro sitio, siempre socorren al más necesitado.

Enseñar a la gente a leer «retóricamente» estos antiguos poemas, obras de teatro o novelas podría enseñar cómo leer los medios de comunicación. Al decir «retóricamente» entiendo enseñar literatura por medio de la distinción, ya mencionada, entre hermenéutica y poética, lo que es significado (*das Gemeinte*) y la manera en que el significado es expresado (*die Art des Meines*). Tomo estos términos de Paul de Man, quien lo hace de Walter Benjamin, de *Hermeneutik und Poetik*, el libro de sus conferencias en la universidad de Constanza (De Man 1986: 87-8; Benjamin 1955: 65). De Man afirma, correctamente, que hermenéutica y poética son incompatibles. Y por supuesto, esta incompatibilidad puede enseñarse a través de los nuevos media, por ejemplo explicando el mensaje oculto en el hecho de que los representantes de las marcas de los anuncios de petróleo, gas y carbón son constantemente mujeres, «minorías», o intelectuales barbudos, no seguramente el implacable y avaro hombre blanco que dirige en realidad Chevron, Halliburton y el resto. Muchas de las mejores lecturas «retóricas», no obstante, son de obras literarias, o de textos teóricos y filosóficos, por ejemplo las lecturas de Paul de Man y Jacques Derrida. La literatura, además, ofrece ejemplos más complejos y concentrados.

Enseñar a leer a la luz de la distinción entre poética y hermenéutica es una manera de hacer que la literatura todavía *importe*. Esta manera de leer es tristemente improbable que se generalice como programa. Es un sueño utópico. Este sueño puede hacerse realidad en casos aislados, pero la mayoría de los profesores de literatura no están formados para hacerlo. La literatura, como he dicho, cada vez se enseña menos, de la manera que sea, al menos en los Estados Unidos.

Se podría decir que, ahora, el deseo insaciable de los seres humanos por la literatura, por el imaginario, por un cierto uso figurativo o ficticio de las palabras o de otros signos,

se ha trasladado a otros medios, (películas, incluidas las de animación, videojuegos, incluso los titulares ingeniosos de los periódicos o los anuncios de televisión). «Un uso figurado o ficticio de las palabras o de otros signos» es una definición extremadamente problemática de lo «literario», que sin duda necesita un largo comentario. Creo que Derrida está en lo cierto al afirmar, en una entrevista con Derek Arridge, en *Acts of literature*, lo siguiente:

[...] no hay texto que sea literario *en sí mismo*. La literariedad no es una esencia natural, una propiedad intrínseca del texto. Es el correlato de una relación intencional con el texto, una relación intencional que integra en sí mismo, como un componente o como un estrato intencional, la más o menos implícita consciencia de unas reglas convencionales o institucionales-sociales, en cualquier caso. (Arridge 1992: 44)

«Intencional», aquí, es un término husserliano que nombra la orientación de la consciencia hacia una cosa u otra. A menudo, los titulares de los periódicos y los anuncios televisivos son claramente ingeniosos e imaginativos. Si Derrida tiene razón, estaríamos más que justificados al «tender» a tomarlos como manifestaciones de la «literariedad». Un anuncio de televisión suele llevar instantáneamente al espectador/oyente hasta un mundo imaginario, extraño, de comedia simplona, como por ejemplo, aquel que se muestra a un perrito corriendo en todas las direcciones intentando encontrar un lugar seguro para enterrar su hueso. Esto es una analogía, que conduce a la búsqueda del ser humano de un lugar seguro para guardar su dinero. Es la publicidad de un banco.

Este tipo de publicidad utiliza una serie sofisticada de convenciones. Con frecuencia usan animaciones y otras técnicas avanzadas cinematográficas. Muchos de estos anuncios, por cierto, hacen acopio de mentiras descaradas o sutilmente de manipulaciones ideológicas, como el ejemplo de «Marcando la diferencia» de la NBC, o como en otros tantos anuncios de petróleo, gas, y compañías de carbón «limpio» que se olvidan mencionar que el uso de los combustible fósiles está trayendo de manera irreversible y catastrófica el cambio climático. Las mentiras son una forma potente del imaginario. Si Shakespeare volviera hoy a la vida, no escribiría teatro, seguro que se dedicaría a los videojuegos o a la publicidad. El mundo digital está donde está el dinero.

Esta migración de la «literariedad» está sucediendo de verdad, pero este movimiento ocurre en detrimento de la literatura en el sentido que el término es empleado en el

título de este número de *SubStance*: «¿*Importa* la literatura?». La literatura impresa está progresivamente volviéndose una cosa del pasado.

* * *

Permítanme ponerme serio y, de nuevo, preguntar por qué la literatura (entendida a la antigua, como poesías, obras de teatro, y novelas) tiene que *importar* incluso en estos tiempos difíciles. Con la finalidad de ser más específico, para aproximarnos más a la *preocupación* actual por la literatura, déjenme que reproduzca una serie de citas de las primeras páginas de varias obras, todas en inglés (con una excepción) de lo que entiendo por «literatura». Escojo los principios porque muestran rotundamente el modo en que cada obra se muestra diferente, única, incluso en el grueso de la obra de un mismo autor. El comienzo de cada una transporta al lector instantáneamente a un mundo separado del mundo real, aunque sea una transformación de este. Entrar en un mundo así es lo que llamo el «placer del imaginario». ¡Un intenso placer sí que lo es! Dejo para luego explicar qué entiendo por «imaginario», un concepto que he dado por claro durante todo este artículo. Para ilustrar lo dicho, debería invocar desde el ciberespacio algunas líneas de principios de libros, encontrándolos casi de manera instantánea con Google:

Elsinore. Una garita ante el castillo.

FRANCISCO en su puesto. Entra Bernardo

BERNARDO

¿Quién hay?

FRANCISCO

¡No! Contestadme a mí: ¡quieto, daos a conocer!

BERNARDO

¡Larga vida al rey!

FRANCISCO

¿Bernardo?

BERNARDO

El mismo

FRANCISCO

Llegas con cuidada puntualidad.

J. HILLIS MILLER

BERNARDO

Ya han dado las doce; vete a la cama, Francisco.

FRANCISCO

Muy agradecido por el relevo: hace un frío amargo,
y yo estoy enfermo en el corazón.

(William Shakespeare. *Hamlet*)

Del hombre la primera desobediencia, y el fruto
De ese árbol prohibido, cuyo mortal sabor
Trajo la muerte al mundo, y todos nuestros males,
Con la pérdida del EDÉN, hasta que un hombre más grande,
Nos devolvió, y reconquistó la morada bienaventurada,
Canta Musa celestial...

(John Milton, *Paradise Lost*)

Es una verdad universalmente reconocida que un soltero con una buena renta
debe buscarse una mujer.

(Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*)

un sueño selló mi espíritu;
no tenía miedos humanos:
ella parecía que no pudiera sentir
el roce de los años terrenales.

(William Wordsworth, «Un sueño selló mi espíritu»)

Lágrimas, vanas lágrimas, no sé lo que significan,
Lágrimas desde lo profundo de alguna desesperación divina...

(Alfred Lord Tennyson, «Lágrimas, vanas lágrimas»)

Llamadme Ismael. Hace años —no importa cuántos— con poco, o mejor dicho sin dinero en el bolsillo, y nada que me retuviera en tierra, pensé que podría irme a navegar una temporada y ver el lado marino del mundo.

(Herman Melville, *Moby Dick*)

«Nunca lo hubiese creído, John», dijo Mary Walker, la hermosa hija del señor George Walker, abogado de Silverbridge. Walker y Winthrop era el nombre de la firma, eran gente respetable, que aceptaban todos los casos que podían ser aceptados en esa zona de Barsetshire en nombre de la Corona, estaban empleados en los asuntos locales del duque de Omnium que es grande en esas zonas, y todos mantenían bien alta la cabeza como suelen hacer los abogados de provincias. Ellos, —los Walkers—, vivían en una gran mansión de ladrillo en medio del barrio, daban cenas, a las que los caballeros no infrecuentemente accedían a venir, y de una manera suave llevaban la moda a Silverbridge. «Nunca lo hubiese creído, John» dijo Miss Walker.

«Tendrás que hacerlo», dijo John, sin apartar sus ojos del libro.

«¡Un cura, y además un cura como él!»

(Anthony Trollope, *La última crónica de Barset*)

De repente vi el cielo deleite de grajos
y era como si el hielo ardiera y fuera aún más hielo...

(W. B. Yeats, «El frío cielo»)

Durante mucho tiempo, me acosté muy temprano. A veces, apenas mi vela se había apagado, mis ojos se cerraban tan rápido que no tenía tiempo ni de decirme: «Me duermo».

(Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*)

En Hydaspia, por Howzen
Vivía una dama, Lady Lowzen,
Para quien lo que es era otras cosas.

(Wallace Stevens, «Las hojas de roble son manos»)

¡Bueno, aquí tienen literatura, la correcta y verdadera literatura! Podría alargar la lista indefinidamente, en una letanía de placeres literarios rememorados. ¿*Importan* estos placeres realmente? ¿Qué hace que leerlos sea un placer? ¿Es un placer culpable? Destaco, a continuación, siete rasgos que mis ejemplos comparten:

1. Cada uno es notablemente diferente de todos los otros. Cada uno es único, inconmensurable, aunque cada uno de una manera u otra utilicen perfectamente las palabras normales que nombran cosas y acciones reconocibles en el «mundo real». Sin embargo, estas palabras aquí están transformadas. Son las justas para nombrar mundos imaginarios que no tienen correlato referencial en el «mundo real». Podemos conocer a Lady Lowzen y visitar Howzen solo en el poema de Stevens, aunque también «por Howzen» es un juego de palabras en el alemán o en el holandés de Pennsylvania «bei Hausen» que significa «la siguiente puerta». Lo ficticio es la puerta siguiente a lo real. Toda la especificidad informativa, «realista», de las primeras líneas de *La última crónica de Basset*, es una farsa, y los lectores saben que lo es. No hay ninguna familia Walker, ni tampoco ningún reverendo Josiah Crawley sospechosamente taimado; no existe en ningún sitio excepto en las páginas de la novela —o si acaso, en el espacio imaginario al que esas palabras dan acceso al lector—.
2. Cada cita permite la entrada a un mundo distinto imaginario con el mágico «Ábrete Sésamo» de unas pocas líneas iniciales. Estas líneas actúan como Alicia al atravesar el espejo al principio de *A través del espejo*, de Carroll.
3. Esta entrada en el imaginario sucede «repentinamente», tomando prestada la palabra de Yeats. Sucede en un instante, en una ruptura decisiva con todo lo que antecede a la lectura de estas palabras concretas, por ejemplo, la lectura de un libro previo. Nos lanzamos *in media res*, pero de una manera extraña, como encontrándonos de repente en un país extranjero.
4. Cada pasaje inicial, de una manera o de otra, claramente, emplea juegos de palabras, usos figurativos, pero no siguiendo un patrón uniforme y predecible.
5. El efecto en el lector, en mí, al menos como lector, produce un impulso casi irresistible a seguir leyendo y a descubrir qué pasa después. Estos momentos introductorios son de una forma u otra enigmáticos, desconcertantes, en parte porque saltar al medio de la acción

hace en cada caso presuponer toda clase de datos que el lector aún no conoce, por ejemplo el nombre del presunto reverendo intrigante «Josiah Crawley», en el inicio de *La última crónica de Basset* de Trollope. Quieres seguir leyendo para descubrir esas cuestiones, para orientarte. Aún es más, cada ejemplo, claramente, es de una manera diferente, el principio de una narración, una historia. Los seres humanos, es sabido, aman las historias.

6. Aunque el lector sabe perfectamente, o piensa que él o ella lo saben, que cada espacio ficticio se crea por el lenguaje que lo cuenta, sin embargo parece, al menos desde mi experiencia, que cada espacio ha estado ya allí todo el tiempo. Ha estado esperando «en algún lugar» para entrar con el «Ábrete Sésamo» del así-llamado lenguaje literario. «La invención» (*inventio*), como invención resulta ser invención como descubrimiento, como la palabra antitética latina, *inventio*, puede significar.
7. Cada uno de estos fragmentos, de una manera diferente (hasta Hamlet a su propio modo), crea la ilusión de una voz escrita o hablada, un narrador. Sin embargo, incluso cuando, esa voz habla explícitamente como un «Yo» («Un sueño *selló* mi espíritu»); «De repente vi...»; «Durante mucho tiempo me acosté temprano» etc, la cursiva es nuestra), la voz narrativa se caracteriza por una extraña impersonalidad separada de cualquier «ego» identificable, por ejemplo el del autor. Esta voz de la enunciación escrita o hablada es como la extraña voz que me dicta en mi interior, la mayoría de las veces, fuera de mi control, las palabras que estoy escribiendo en este momento. Las palabras vienen de no se sabe dónde y son pronunciadas en mi interior por quién sabe qué fuerza lingüística impersonal. Soy responsable de ellas, pero no me hablan a mí, como tampoco Herman Melville en persona dice o escribe, «Llamadme Ishmael». Maurice Blanchot, en un excelente ensayo, llamó a esta extraña y ajena voz, esta voz que viene de un mundo ficticio o imaginario, «La voz narrativa (el “el(lo)”, el neutro)»,⁸ «La voix narrative (le “il”, le neutre)»; (Blanchot, «Voix narrative»). Hegel, Benveniste, Paul de Man, y más recientemente John Namjin Kim (en un maravilloso artículo que contrasta el uso de los pronombres personales como tema en el relato de Yoko Tawada «Eine leere Flasche» [«Un frasco vacío»]) («Ironía étnica») han hecho explícita de distinto modo la ambigüedad abisal, la duplicidad, o mejor, «la indecibilidad irónica» de palabras usadas para el «yo» en diferentes lenguas occidentales, especialmente cuando son usadas en textos abiertamente literarios, como en muchos de los ejemplos que he planteado. Un ejemplo evidente es el de Yeats «De pronto vi...». El «yo» que habla en un texto literario parece a primera vista ser una persona, uno mismo, tal vez el yo del autor, pero

⁸ Nos remitimos a la excelente traducción de Cristina de Peretti del neutro «il» blanchotiano, intraducible en castellano, al ser tercera persona del masculino y neutro a la vez. Ver *El paso (no) más allá*. (Barcelona, Paidós 1994). N. del T.

se muestra a sí mismo como un recipiente vacío («eine leere flasche») para cualquiera, al final para nadie, sino para una fuerza impersonal del discurso literario, el «neutro» de Blanchot.

Para desarrollar esta línea de pensamiento adecuadamente sería necesario otro extenso artículo, pero ahora la interrumpo citando dos pasajes deliciosamente vértiginosos que De Man cita y comenta de *La enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel, en «Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel»: «So kann ich nicht sagen was ich nur meinen», que De Man traduce como: «No puedo decir lo que hago mío»; «No puedo saber lo que pienso»; y «No puedo decir lo que yo solo (o simplemente) quiero decir». El otro pasaje de Hegel, que De Man llama un «enunciado asombroso», es el siguiente: «ebenso, wenn ich sage: “Ich”, *meine* ich mich *als* diesen alle anderen Ausschließenden: aber was ich sage, Ich, ist eben einen jeder». («Cuando digo “yo”, me significo como *este* yo que excluye todos los otros; pero lo que digo, yo, es precisamente alguien; cualquier yo, como el que excluye a todos de sí mismo») (De Man 1996: 97-8; Hegel 8:80; 8:74). El gran Hegel, maestro de la razón pura ha caído en el abismo que hay bajo el inocente pronombre «yo», así como en el modo en que los fonemas repetidos llaman la atención sobre sí mismos como puro sonido: «Wenn ich sage: “Ich,” meine ich mich ...»

Es una característica universal de los así-llamados «textos literarios» o de cualquier fragmento de lenguaje entendido como literatura, «con la intención de ser» literatura, leído como literatura, diferentes de cada uno como son, que en ellos el «yo» del autor se transforma en un frasco vacío, impersonal, anónimo, neutro, se concierte en poder neutralizado del lenguaje. Un ejemplo cotidiano y aparentemente inocente de esta transformación es el conocido narrador omnisciente, o mejor dicho, telepático, de novelas canónicas inglesas (Royle). Entre mis ejemplos, los narradores de *Orgullo y prejuicio*, de Austen, y de *La última crónica de Barse* ilustran esto. El anonimato y la «indecibilidad» del lenguaje es evidente en la ironía generalizada de las voces narrativas ficticias. «Was ich sage, Ich, ist eben jeder.» («Lo que digo, yo, es precisamente cualquiera».

* * *

¿De qué clase de *materia* están hechos los mundos imaginarios en los que entramos por este uso extraño, literario, del lenguaje? ¿Por qué *importa* cruzar un límite y

entrar en ellos? He usado hasta aquí «ficticio» e «imaginario» como términos intercambiables. Mucha gente, incluso algunos teóricos de la literatura desde Aristóteles, entienden que un texto ficticio toma las palabras del mundo cotidiano real y las usa para nombrar, por imitación (mímesis), como invención o descubrimiento, una realidad virtual que no tiene correlato referencial, y que hasta personas reales, lugares y sucesos pueden ser llevados a la ficción.

Las *cuestiones* no son, sin embargo, tan sencillas. Ahora, me serviré del trabajo de dos improbables compañeros de viaje, Maurice Blanchot y Wolfgang Iser, para demostrarlo. Estoy pensando en «Les deux versions de l'imaginaire» de Blanchot y en «Le chant des sirènes». De Iser, me centraré en su obra más reciente, *Lo ficticio y lo imaginario* (*Das fiktive und das imaginäre*) (Iser *Fiktive*). Ambos, Blanchot e Iser, de modos diferentes, pero de modos que a veces suenan sorprendentemente parecidos, proponen una triada en lugar del binomio real-ficticio. Iser llama a los elementos de su triada: lo real, lo ficticio y lo imaginario. No es nada sencillo lo que Iser dice en el prefacio y en el primer capítulo de *Lo ficticio y lo imaginario*, «Ficcionalizando actos». Requiere un gran nivel de abstracción. Puede, no obstante, resumirse de la siguiente manera: Iser se opone a la larga tradición, que con sus muchas variaciones llega hasta la mímesis aristotélica, y que define la ficción casi exclusivamente en términos de su relación de oposición o dialéctica con lo real. Iser sostiene que un tercer término, «lo imaginario» tiene que ser utilizado. Lo imaginario, dice, «es básicamente un potencial sin rasgos e inactivo» (Iser XVII; no presente en el alemán «Vorwort») para los sueños «fantasías, proyecciones, ensoñaciones, y otras formas de sueño en los seres humanos» («Phantasmen, Projektionen und Tagträumen») (En inglés página 3; alemán, 21, a partir de aquí I y A), así como para activar ficciones. Lo imaginario es, en una frase no traducida en la versión inglesa, «diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz» (A21): difuso, sin forma, sin fijar y sin referencia objetiva. El imaginario de Iser no debe pensarse como entidad transcendental, un espacio divino de formas potenciales. Su pensamiento es decididamente laico, antidealista. Lo imaginario es una capacidad exclusivamente humana.

Ni lo real, ni lo ficticio, ni si quiera lo imaginario son concebidos por Iser como entidades puramente lingüísticas. Aunque reconoce que los textos literarios como encarnación de lo ficticio, están hechos de palabras, y a pesar de lo mucho que habla de «semántica», Iser parece tener prejuicios ante las teorías literarias basadas en el lenguaje. «Quien quiera entender el lenguaje debe entender más que solo lenguaje» («wer Sprache verstehen will, mehr als nur Sprache verstehen muß»), afirma Iser con convicción (I 18; A 46). Eso suena bastante plausible, pero resta importancia al papel constitutivo del lenguaje en la generación de

ficciones. Dice, por ejemplo: «Cada texto literario contiene inevitablemente una selección de una gran variedad de sistemas que pueden ser sociales, históricos, culturales, y literarios que existen como campos referenciales fuera del texto». («Daraus ergibt sich die für jeden fiktionalen Text notwendige Selektion aus den vorhandenen Umweltsystemen, seien diese sozio-kultureller Natur oder solche der Literatur selbst») (I 4; A 24). El texto literario, por el contrario, como es fácil de ver, no contiene elementos de esos sistemas como tales. Más bien, usa los nombres por ellos, hace igual que hacen las frases de Iser «sistemas literarios» y «campos referenciales», después de todo.

Iser, en el texto alemán citado arriba llama a estos campos referenciales el «Umweltsystemen», una palabra de difícil traducción. «Sistemas contextuales» pierde la fuerza de «Umwelt» como «mundo que rodea». «Sistemas-de mundo-circundante» es una traducción más literal, pero no es un buen uso normativo del lenguaje. El conjunto de préstamos de sistemas de mundos circundantes, simplemente no proporciona nuevas perspectivas críticas sobre lo real, aunque Iser conceda esa función a la literatura. La literatura «pone entre corchetes» y «supera» la realidad al usar elementos de ella para dar forma al mundo imaginario sin forma. Esa es su función clave. «La realidad, entonces», afirma Iser, «puede reproducirse en un texto de ficción, pero está allí para ser sobrepasada, como se indica por los corchetes» («So wird zwar Wirklichkeit im fiktionalen Text wiederholt, doch durch die Einklammerung wird ihr Wiederholtwerden überragt») (I 13; A 38). La función esencial de lo ficticio, del 'como si', es dar quasi-materialidad a la dispersión que hay en el imaginario. «Nuestro viaje resultante a nuevos horizontes traduce lo imaginario en una experiencia, una experiencia formada por el grado de determinación dada por el 'como si' ficticio al imaginario». («Durch diese Ereignishaftigkeit übersetzt sich das Imaginäre in eine Erfahrung. Ermöglicht wird diese durch den Grad der Bestimmtheit, den das Imaginäre durch den Modus des Als. Ob gewinnt») (I 17; A 45). El texto literario, así definido con otro término quasi-técnico, es una «pragmatización de lo imaginario» («die Pragmatisierung des Imaginären») (I 18; A 46). La «matriz» de los textos literarios no es lo real con su lenguaje literal, sino «la múltiple disponibilidad de lo imaginario» («die multiple Verfügbarkeit des Imaginären») (I 19; A 48). Al dar cuerpo pragmático a lo imaginario informe, lo ficticio «supera» al lenguaje. Aquí va otro ejemplo de las teorías de Iser basadas en la sospecha lingüística: «Por consiguiente, los puntos cardinales del texto desafían la verbalización (entziehen sich [...] der Versprachlichung),» dice Iser en las últimas líneas de «Ficcionalizando actos,» «y solo a través de estas estructuras abiertas en el interior de los

modelos lingüísticos del texto lo imaginario puede manifestar su presencia. Podemos deducir de este hecho un último logro de lo ficticio en los textos de ficción: trae consigo la presencia de lo imaginario al transgredir el lenguaje mismo (als die Sprache selbst überschritten). Al superar lo que le condiciona (in solcher Hintergebarkeit), lo imaginario se muestra como la matriz generativa del texto (als den Ermöglichungsgrund des Textes)» (I 20-21; A 51). «La matriz generativa» como nombre para lo imaginario debe leerse con toda la fuerza obstétrica de esta imagen de «matriz» como «origen de la vida».

Todo esto tiene completo sentido. Es una teoría muy convincente sobre la ficción, una teoría, que según creo no tiene equivalentes en la obra reciente de los especialistas de la tradición occidental que luchan por definir lo ficticio como-si.

¿Qué ganamos con lo ficticio? ¿Por qué los seres humanos necesitamos ficciones? La respuesta de Iser no admite dudas. Aunque lo ficticio pueda darnos nuevas perspectivas críticas sobre lo real, y aunque pueda ser un placer en sí mismo, su función más importante es extender el número de «pragmatizaciones» de la «plasticidad» básica humana, que Iser llama «lo imaginario». Su tesis antropológica fundamental es que los seres humanos se pueden definir esencialmente por su plasticidad. «Si la plasticidad de la naturaleza humana permite, señala en el prefacio, a pesar de sus múltiples patrones ligados a la cultura, la tendencia al conocimiento humano, la literatura deviene un panorama de lo que es posible, porque no está sometida ni a las limitaciones ni a las consideraciones que determinan las organizaciones institucionalizadas en las que la vida humana, de cualquier forma, sigue su curso. (I XVIII-XIX; no en alemán «Vorwort»). Completar tanto como sea posible los medios ilimitados del ser humano es un bien por sí mismo. Usar los actos que crean ficción como medio para dar forma a la plasticidad informe de lo imaginario es la mejor manera de hacerlo.

Esto da una respuesta a la pregunta de si la literatura *importa*. Deberíamos leer literatura ahora o en cualquier momento porque hacerlo es la mejor manera de tender al conocimiento, algo propio del ser humano. ¿Cómo deberíamos leerla? Abriéndonos a los mundos imaginarios que las obras literarias ofrecen. Para Iser el valor principal de la literatura, la razón por la que la literatura *importa* es por el placer de lo ficticio como pragmatización de lo imaginario. Tiene su origen («matriz generativa») en lo imaginario, pero gozarlo y ser influido por su manera de ver lo real pueden convertirse en fines añadidos por sí mismos. Iser investiga un caso emblemático de esta cuestión en el segundo capítulo del *Lo ficticio y lo imaginario*: el bucolismo renacentista entendido a la vez como crítica social y como placer de la lectura.

Lo que más cerca está, que yo sepa, de la idea de Iser de lo imaginario es el concepto de imaginario de Blanchot. Una lectura completa del concepto de lo imaginario blanchotiano nos ocuparía muchas páginas, seguro que un libro entero. Me limitaré a algunas breves observaciones. En lugar del término de «lo ficticio», visto sin problemas por Iser como nombre para la naturaleza del lenguaje literario, Blanchot introduce una sutil teoría de «la imagen» como esencia de lo imaginario encarnada en el lenguaje literario. Al comentar, por ejemplo, en un torrente característico de paradojas, los logros de Proust cuando dos sensaciones coincidían en un tiempo fuera del tiempo que hacían posible finalmente que pudiera convertirse en escritor, Blanchot explica: «Sí, en ese tiempo todo se vuelve imagen, y la esencia de la imagen es el estar toda fuera, sin intimidad y, no obstante, más misteriosa e inaccesible que el pensamiento más profundo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrevelada y sin embargo patente, revistiendo esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas» (Blanchot 1959: 14; 22). Opuesta a la gozosa celebración de las pragmatizaciones ficticias como realizaciones benignas de la plasticidad humana ilimitada, lo imaginario de Blanchot es un punto de fuga en el que uno puede ser absorbido y desaparecer. El peligro es mostrado en la amenaza del canto de las sirenas para Ulises. Blanchot tiende a identificar lo imaginario con la muerte, o con una muerte, agónica, sin fin. Lo imaginario también existe como «el relato» (*le récit*), por oposición a las evasiones de la novela (*le roman*). Los ejemplos de Blanchot que he citado son de Ulises cuando se acerca, o reusa acercarse, al canto real de las sirenas detrás de su canto infinitamente seductor; Marcel Proust en su búsqueda del (*recherche de*) tiempo perdido; y Ahab persiguiendo la ballena blanca en Moby Dick. Aquí dejo hablar a Blanchot, ahora, una voz sepulcral, el(lo) habla:

El relato (*récit*) comienza allí donde la novela (*roman*) no llega y, sin embargo, adonde conduce por sus mismos rechazos y su rica negligencia. El relato es heroico y pretenciosamente, la reseña de un solo episodio, el del encuentro de Ulises con el canto insuficiente y atractivo de las Sirenas. [Se podrían añadir como ejemplos el ambiguo final de la gran novela de Proust y el reencuentro mortal de Ahab con Moby Dick.–JHM] El relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse, acontecimiento aún por venir, por cuyo poder de atracción el relato puede también pretender realizarse (par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser)... El relato es el movimiento hacia un punto, no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer,

de antemano y fuera de este movimiento, realidad alguna, pero es, sin embargo, tan imperioso que de él sólo extrae el relato su atractivo, tanto así que no puede siquiera «comenzar» antes de alcanzarlo; pero, no obstante, sólo el relato y el movimiento imprevisible del relato proporcionan el espacio donde el punto se vuelve real, poderoso y atrayente. (Blanchot 1959: 12-3)

Podrán ver ustedes qué cerca está Blanchot de Iser, y al mismo tiempo qué lejanos el uno del otro. Lo que para Blanchot es una siniestra atracción hacia la desaparición que identifica con la muerte, para Iser es la feliz materialización de la plasticidad humana sin límites. Para ambos, la verdadera función de la literatura es poner al lector en relación con lo imaginario de Iser como un «potencial» «informe y difuso, inestable, y sin referencia objetiva»; «sin propiedades e inactivo» o con relación a lo desconocido en Blanchot, oscuro, extranjero, el peligroso punto en el que el *récit*⁹ empieza.

Sin embargo, los dos, Iser y Blanchot, a pesar de sus diferencias, muestran dos modos en los que la literatura *importa*. 1) La literatura da al lector una perspectiva crítica sobre lo real (incluyendo las realidades políticas y sociales más urgentes: la crisis económica y el catastrófico cambio climático, por ejemplo) al trasladar lo real a lo ficticio. 2) La literatura proporciona un placer insustituible, placer que Blanchot identifica con «la novela»: «Con la novela (le roman), el viaje es puesto en primer plano, lo que conduce a Ulises al punto de encuentro. Este viaje es una historia completamente humana (*histoire*); se ocupa del tiempo de los hombres, está vinculada a las pasiones de los hombres, [¡Sic! ¿Y qué pasa con la pasión de Penelopé?—JHM], realmente tiene lugar, y es muy rico y tan variado como para absorber toda la fuerza y toda la atención de los narradores» (Blanchot 1959: 11-12). La maravillosa singularidad de la *Odisea* de Homero es el ejemplo de Blanchot aquí. Podría bien haber citado yo mismo su invocación inicial a pesar de que difícilmente se puede considerar como un «libro escrito». Hoy en día todos, menos unos pocos afortunados, conocemos *La Odisea* por las traducciones impresas. Las apelaciones épicas del inicio de *La Odisea* y del *Paraíso perdido* son muestras evidentes de la manera de experimentar otra voz que habla a través del autor en los textos literarios. Así que aquí hay otro «¡Ábrete sésamo!». Homero abre *La Odisea*, en la traducción de Robert Fitzgerald, con estas palabras: «Canta en mí, Musa, y desde mí cuenta la historia/ de ese hombre capaz de afrontar todas las adversidades...».

⁹ En francés en el original. N.del T.

En *La Odisea* no es Homero quien habla. Es la musa la que habla a través de él, como un ventrílocuo, haciendo de él su *médium*.

Suscribo plenamente las triadas blanchotianas e iserianas, aunque reconociendo la escasa congruencia entre ellas. He destacado en este artículo los auténticos placeres de la lectura de la literatura, junto a los peligros presentes en la supervivencia de la literatura impresa. La literatura *importa* porque sirve para tres funciones humanas esenciales: la crítica social, el placer de la lectura, y la materialización de lo imaginario o una aproximación interminable a lo imaginario inabordable. Aunque la civilización humana no terminaría si la literatura, entendida a la antigua, como libros impresos, desapareciera en la época de lo que llamo «prestidigitalización», se perdería mucho más de lo que los videojuegos, las películas, la televisión y las canciones de moda podrán dejar en su lugar. Esto es así a pesar de que estos nuevos media son, sin embargo, formas alternativas de reunir en su dispersión, lo real, lo ficticio, y lo imaginario.

REFERENCIAS

AUSTEN, Jane

- 2011 «Pride and Prejudice». En *The Republic of Pemberley*. <<http://www.pemberley.com/janeinfo/ppv1n01.html>>. Consulta hecha en 16/9/2011.

BENJAMIN, Walter

- 1955 «Die Aufgabe des Übersetzers». En *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Ed. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 56-69.

BLANCHOT, Maurice

- 1955 «Les deux versions de l'imaginaire». En *L'espace littéraire*. París: Gallimard, pp. 266-277.
- 1959 «Le chant des Sirènes». En *Le livre à venir*. París: Gallimard, pp. 7-34.
- 1969 «La Voix narrative (le 'il' le neutre)». En *L'Entretien infini*. París: Gallimard, pp. 556-567.

DE MAN, Paul

- 1986 «Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'». En *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 73-105.
- 1996 «Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics». En *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 91-104.

DERRIDA, Jacques

- 1980 «Envois». En *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. París: Flammarion, pp. 5-273.
- 1986 «Forcener le subjectile». En THÉVININ, Paule y Jacques DERRIDA. *Antonin Artaud: Dessins et Portraits*. París: Gallimard, pp. 55-108.
- 1987 «Envois». En *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-256.
- 1992 «This Strange Institution Called Literature». *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Londres: Routledge, pp. 33-75.
- 1993 *Passions*. París: Galilée.

- 1995 «Passions: "An Oblique Offering"» Traducción de David Wood. En DUTOIT, Thomas (ed.). *On the Name*. Stanford, California: Stanford UP, pp. 3-31.
- 1998 «To Unsense the Subjectile». En Jacques DERRIDA y Paule THÉVENIN. *The Secret Art of Antonin Artaud*. Traducción y prefacio de Mary Ann Caws. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp. 59-157.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich

- 1979 «Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften». En *Werke in zwanzig Bänden*, vols. 8-10. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HOMER

- 1963 *The Odyssey*. Traducción de Robert Fitzgerald. Garden City, New York: Doubleday, Anchor Books.

HOUGHTON, Walter Edwards

- 1957 *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale UP.

ISER, Wolfgang

- 1991 *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarische Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1993 *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Traducción de Wolfgang Iser et al. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

KIM, John Namjun

- 2010 «Ethnic Irony: The Poetic Parabasis of the Promiscuous Personal Pronoun in Yoko Tawada's 'Eine leere Flasche' (A Vacuous Flask)». En *The German Quarterly*, vol. 83: N.3, pp. 333-52.

MELVILLE, Herman

- 2011 *Moby-Dick, or, The Whale*. En <<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=Mel2Mob.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

MILLER, Joseph Hillis

- 1991 «Temporal Topographies: Tennyson's Tears». En *EurAmerica*, vol. 21, N. 3, pp. 29-45.
- 2002 *On Literature*. Londres: Routledge.
- 2009 *The Medium is the Maker: Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies*. Brighton: Sussex Academic Press.
- 2010 «Anachronistic Reading». En *Derrida Today* 3 (mayo), pp. 75-91.

MILTON, John

- s. f. *Paradise Lost*. En <<http://www.literature.org/authors/milton-john/paradise-lost/chapter-01.html>>. Consulta hecha el 11/9/2011.

PROUST, Marcel

- 2011 *À la recherché du temps perdu*. En <<http://www.page2007.com/news/proust/0001-longtemps-je-me-suis-couche-de-bonne-heure>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

ROYLE, Nicholas

- 2003 «The 'telepathy effect'; notes toward a reconsideration of narrative fiction». En *The uncanny*. Manchester: Manchester UP, pp. 256-76.

SHAKESPEARE, William

- 2011 *Hamlet*. En <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

STEVENS, Wallace

- 2011 «Oak Leaves are Hands». En <http://www.geegaw.com/stories/oak_leaves_are_hands.shtml>. Consulta hecha el 16/9/2011.

TENNYSON, Alfred Lord

- 2011 «Tears, Idle Tears». En <<http://www.poemhunter.com/poem/tears-idle-tears/>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

TILLYARD, E. M. W.

1943 *The Elizabethan World Picture*. Londres: Chatto and Windus.

TROLLOPE, Anthony

2011 *The Last Chronicle of Barset*. En <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1939334&pageno=4>. Consulta hecha el 20/9/2011.

WORDSWORTH, William

2011 «A Slumber Did My Spirit Seal». En <<http://www.poetryfoundation.org/poem/174822>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

YEATS, William Butler

2011 «The Cold Heaven». En <<http://www.poetryfoundation.org/poem/172059>>. Consulta: 16/9/2011.

Celui-qui-ne- comprend-pas

La resistencia a la teoría de Mario Vargas Llosa¹

Julián Jiménez H.

ff1jihej@uco.es
Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: septiembre 2014

Fecha aceptación: octubre 2014

Resumen: La resistencia a la teoría es el nombre que el crítico belga Paul de Man diera a comienzos de los ochenta a una muy localizada disfunción intelectual, una dolencia que, de manera genérica, ahora cabe describir retrospectivamente como la mezcla de resentimiento y desprecio que un sector creciente del mundo académico sentía hacia el horizonte de alta teoría definido por la obra crítico-filosófica de pensadores franceses más o menos post estructuralistas como Louis Althusser,

¹ El presente ensayo se centra en un aspecto del libro de Mario Vargas Llosa titulado *La civilización del espectáculo*. No aspira, por lo tanto, a ser un análisis exhaustivo de este libro. El aspecto al que aludo es la *resistencia a la teoría*, un concepto acuñado por el crítico belga Paul de Man a comienzos de los años ochenta. El hecho de que pueda caracterizarse a Paul de Man de «antisemita» constituirá, a los ojos de muchos, y quizás del propio Vargas Llosa, argumento suficiente para cancelar de entrada los argumentos de mi ensayo. La mera posibilidad de dicha cancelación confirma, en cualquier caso, el sentido mismo de mis argumentos. *Celui-qui-ne comprend-pas* es el nombre que Rémy de Gourmont daba al burgués insensible a los avances artísticos del primer simbolismo francés. Rubén Darío recordó la ubicuidad del personaje en sus palabras liminares a *Prosas profanas*: «*Celui qui ne comprend pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*». Lo sigue siendo.

Jacques Derrida, Michel Foucault y Giles Deleuze. Dicha disfunción no es exclusiva de docentes y críticos académicos. Existen numerosos escritores que han contribuido por razones diversas aunque relacionadas a mantener viva dicha resistencia. Uno de estos escritores es el gran novelista peruano Mario Vargas Llosa, cuyo reciente libro de ensayos titulado *La civilización del espectáculo* sorprende por la virulencia con la que se ensaña, de manera tan gratuita como desinformada, con el legado de pensamiento teórico-crítico de autores como Derrida o Foucault. Cabe leer este ataque intempestivo como la sobre-reacción diferida de un resentimiento continuado hacia las fuentes culturales (Nietzsche, Marx) del post-estructuralismo, interpretado erróneamente por Vargas Llosa como la cuna de los males morales y culturales del presente. El humanismo liberal de Vargas Llosa, cómplice de extrañas transcendencias, ignora el valor real de sus presuntos enemigos.

Palabras clave: Resistencia, teoría, post-estructuralismo, Jacques Derrida, humanismo, novela, modernismo, Mario Vargas Llosa.

Celui-qui-ne-comprend-pas

Mario Vargas Llosa's resistance to theory

Abstract: The resistance to theory is the name the Belgian critic Paul de Man used in the early 1980s in order to identify a very specific intellectual dysfunction. With hindsight, this malaise can be generically described as the blending of resentment and disregard shown by an ever-expanding sector of the academic world towards the critico-philosophical oeuvre of French poststructuralist thinkers like Louis Althusser, Jacques Derrida, Michel Foucault and Giles Deleuze. Sadly, this dysfunction doesn't only affect academic teachers and critics. There are many creative writers who have in different ways contrived to keep this resistance alive. One such writer is the great Peruvian novelist Mario Vargas Llosa. His recent collection of essays titled *Notes on the Death of Culture: The Civilization of the Spectacle* shocks the reader because of the violence of its gratuitous and misinformed attack on the legacy of theoretico-critical thought handed down by authors like Derrida or Foucault. This untimely attack can be read as the delayed over-reaction of a continuous resentment against the cultural sources (Nietzsche, Marx) of post-structuralism, wrongly interpreted by Vargas Llosa as the cause of today's moral and cultural evils. Vargas Llosa's liberal humanism is complicit with an odd sense of transcendence and it misconstrues the real value of its alleged enemies.

Keywords: Resistance, theory, post-Structuralism, Jacques Derrida, humanism, novel, Mario Vargas Llosa.

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

Yo vi lo más notable de lo mío llevado del demonio, y

Dios ausente.

Miguel Hernández

En su reciente novela *La carte et le territoire* (2010), el escritor francés Michel Houellebecq incluye una divertida descripción del funeral de un amigo de Jed Martin, el artista conceptual, pintor y fotógrafo, que protagoniza la novela. Dicho amigo, como Jed un artista imprevisible, tierno, cínico y desencantado con el mundo cultural, no es otro que el novelista Michel Houellebecq. Con esta artimaña, el Houellebecq real inserta en su novela la escena ficticia de su propio entierro, y reclama para ella, con excelente humor, todo el peso exigible de la ceremonia católica:

Averti par mail, le cardinal archevêque de Paris donna avec enthousiasme son accord pour une messe, qui aura it lieu à onze heures. Il prit part lui-même à la rédaction de l'homélie, qui insistait sur la valeur humaine universelle de l'oeuvre du romancier, et n'évoquait que très discrètement, comme une coda, son baptême secret dans une église de Courtenay. (307-308)

La singular ironía de esta descripción no reside tanto en el dato, sin duda de por sí jugoso, de que el Houellebecq ficticio se hubiese bautizado en secreto unos tres meses antes de ser brutalmente descuartizado, como el hecho de que el arzobispo de París elogie en la homilía el «valor humano universal» de la obra de un novelista receloso de toda semántica cultural que pretenda fijar el sentido de términos tan volátiles y aleatorios como «valor, humano y universal». Al arzobispo de París, sospechamos, no le agrada *Les particules elementaires*. Pero que no desespere. Hay excelentes novelistas contemporáneos que le pueden deparar enormes satisfacciones. Yo le recomiendo el reciente ensayo de Mario Vargas Llosa titulado *La civilización del espectáculo*. Le encantará. Saboreará su defensa de una sociedad orgánica y jerarquizada como requisito para la existencia de una cultura real, así como su ataque a la trivialización del sexo y su apología de la religión como garante de toda articulación sociocultural.

Pero no solo gustará al arzobispo de París. El clero neohumanista secular infiltrado en la prensa cultural española ha reaccionado, en general, con entusiasmo ante la publicación del libro. Ha habido algunas honrosas excepciones como Jorge Volpi o Jordi Gracia, pero

en general ha prevalecido un sentimiento unánime de regocijo ante la reciente jeremiada del novelista peruano. A quien esto firma el librito de Vargas Llosa le parece en cambio formalmente deslavazado, intelectualmente insolvente y moralmente ineficaz. En lo formal, el esqueleto del libro está compuesto por nueve artículos ya publicados en el periódico español *El País* entre 1995 y 2011. La supuesta carne no es más que una prosa, predecible sílaba a sílaba, insuficientemente adherida a los ensayos con el fin de tratar de conferirles un fuste intelectual (argumental, probatorio, documental) del que los artículos carecen. El intento es vano. Y los artículos carecen de este fuste, porque no son ni más ni menos lo que son: artículos de *El País*, escritos para lectores de la prensa diaria por un escritor que, *velis nolis*, parece haber interiorizado la disciplina de inhibiciones mentales y connivencias expresivas propia de quien pretende ser (y seguir siendo) remunerado por un periódico a cambio de unas 2000 palabras en un archivo de Word. El vicio primero del libro reside en su errática concepción: pretender situar otro ladrillo (una re-redefinición) sobre el ladrillo (algunas notas para una redefinición de la cultura) que Steiner puso encima del ladrillo (notas para una definición de la cultura) colocado por T.S. Eliot sobre la piedra que Matthew Arnold fijara originalmente, en 1869, con su libro *Culture and Anarchy* resulta ambicioso y aventurado, especialmente cuando la nueva contribución a tan insigne diálogo se articula en torno a artículos publicados en un medio que, de manera un tanto milagrosa, parece eludir el descrédito que su autor atribuye al resto de los medios de comunicación, cómplices todos ellos (menos uno, se supone) del mal de la banalización de la cultura. El problema no es ya que Vargas Llosa no sea ni Eliot ni Steiner. En muchos sentidos, este aparente *handicap* resulta una ventaja. Vargas Llosa es un extraordinario novelista y un crítico literario valiente, culto, sagaz e intuitivo. Tiene (o tenía), además, un sentido del humor del que los otros dos carecen. Pero no puede esgrimir, sin embargo, las sólidas credenciales especulativas (teóricas, filosóficas) que respaldan muchas de las insostenibles opiniones a las que Eliot y Steiner pusieron firma. Carece asimismo (o carecía) de la apocalíptica arrogancia que eriza el estilo de ambos. El problema, pues, es que sin ser Eliot o Steiner, Vargas Llosa se haya atrevido a levantar la voz para entregarnos, según reza la contraportada del libro, «una durísima radiografía de nuestro tiempo y nuestra cultura». Los editores olvidaron añadir: «y, en la medida en que Vargas Llosa es un exponente capital de nuestro tiempo y nuestra cultura, el libro nos regala, además, una durísima radiografía de Vargas Llosa».

El ensayo se abre con una cita de Huidobro, «Las horas han perdido su reloj», un más que probable *rifacimento* creacionista de la célebre frase de Hamlet, «The time

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

isout of joint», frase a la que Jacques Derrida dedicó un libro memorable y Giles Deleuze un importante ensayo.² Pero da igual. Vargas Llosa, a quien parece interesarle Lipotevski, desprecia a Derrida y a Deleuze. El primer ensayo del libro, titulado «Metamorfosis de una palabra», no es más que una síntesis apresurada de las tesis sobre la cultura presentes en libros de T.S. Eliot (*Notes Towards a Definition of Culture*, 1948), George Steiner (*In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards a Redefinition of Culture*, 1971), Guy Debord, (*La société du spectacle*, 1967), Gilles Lipotevsky y Jean Serroy (*La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, 2010) y Frédéric Martel (*Culture-Mainstream*, 2010). Aunque Vargas Llosa se empeña en prescribir algunas distancias respecto a las tesis de estos autores, en general suscribe el diagnóstico conjunto que de estos libros emana.

Así, la tesis de Eliot en virtud de la cual la cultura es el patrimonio de una élite en el seno de una sociedad ordenada y jerarquizada cuya transmisión se realiza mediante instancias comunitarias como la familia y la iglesia no parece despertar objeción alguna en la mente de Vargas Llosa. La cultura, en esta visión, es siempre «alta cultura», «algo anterior al conocimiento, una propensión del espíritu» (16). En 1948, este desahogo tenía un pase: en 2014 este arrebato *New-Hegel-Age* resulta sencillamente preocupante. Del mismo modo, de Steiner acepta la idea de que «la voluntad que hace posible el gran arte y el pensamiento profundo nace de ‘una aspiración a la trascendencia’» (19). Más adelante, Vargas Llosa ratifica este argumento al estimar que la diferencia entre «la cultura del pasado» (*o tempora o mores*) y «el entretenimiento de hoy es que los productos de aquélla pretendían trascender el tiempo presente» (31). ¿La trascendencia? ¿Trascendencia de qué finitud, qué márgenes, qué límites, y hacia qué amnistía o permanencia? Uno se pregunta en qué aeropuerto abandonó Vargas Llosa sus credenciales materialistas, credenciales, por cierto —como demuestra la figura de Richard Rorty— perfectamente compatibles con el liberalismo. Con Steiner, Vargas Llosa lamenta la desaparición «de la seguridad que antes daban ciertas diferencias y jerarquías» (21) en el seno de la poscultura, es decir, de la no-cultura, ese espectacular hipermercado que los gurús de la globalización telemático-capitalista (entre ellos, Lipotevsky, Serroy, Martel, y el sorprendentemente denostado Baudrillard) han elevado a horizonte inescapable del presente.³

² Véase DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993; asimismo, DELEUZE Gilles; «Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne» en *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, pp. 40-49.

³ El libro de Vargas Llosa bien podría haberse abierto con la siguiente cita de Baudrillard, pues recoge el sentido global de su diagnóstico y lamentación: «Sexe, plage et montagne. Sexe et plage, plage et montagne. Montagne, et sexe. Quelques concepts. Sexe et concepts. Just a life. Tout est repris par la simulation. Les

El primer ensayo se abre, empero, con un vicio lógico: antes de argumentar, el diagnóstico ya está elaborado, y la prueba principal que luego se aduce no es más que una evocación autobiográfica. El autor busca «dejar constancia de la metamorfosis que ha experimentado lo que se entendía aún por cultura cuando mi generación entró a la escuela o a la universidad y la abigarrada materia que la ha sustituido» (13). Esta afirmación resulta sorprendente por dos motivos. Primero, si Vargas Llosa pretende convencernos de que la escuela o la universidad eran mejor antes que ahora, debería de especificar un poco más. Le recomiendo las páginas de Francisco Ayala sobre su desangelada experiencia universitaria en Madrid en la década de 1920. O, mejor aún, que relea sus propias páginas sobre su deprimente experiencia universitaria en Madrid en 1958.⁴ Ninguna de las dos se eleva, en términos de temblor intelectual, por encima de la vivida por Juanito Santa Cruz, estudiante de derecho, en la obra maestra de Galdós. Segundo, del diagnóstico arriba citado se infiere que, en el inconsciente del novelista, cultura se vincula de manera inexorable a disciplina educativa, una asociación que tanto Eliot como al parecer su escudero Vargas persiguen, con celo eminentemente liberal, desmentir: «La ingenua idea de que, a través de la educación, se puede transmitir la cultura a la totalidad de la sociedad, está destruyendo la ‘alta cultura’, pues la única manera de conseguir esa democratización universal de la cultura es empobreciéndola, volviéndola cada día más superficial» (15).⁵ ¿Quién escribe esta frase, Eliot, Vargas Llosa, o Eliot-Vargas-Llosa? Uno de los problemas de esta parte del ensayo reside precisamente en el modo en el que descuido estilístico y porosidad intelectual se alían para desdibujar la atribución precisa de las ideas. Cuando el novelista no se distancia expresamente de aquello que glosa, el lector se ve forzado a suponer que no lo hace porque asume el sentido de la idea glosada. Y ello es problemático.

En un momento de particular celeridad y confusión, Vargas Llosa trata de reproducir una idea desarrollada cuidadosamente por Steiner en las páginas 77-78 de su libro. Lo que nos regala es lo siguiente: «En un individuo, al igual que en la sociedad, llegan a coexistir la alta

paysages par la photographie, les femmes par le scénario sexuel, les pensées par l'écriture, le terrorisme par la mode et les medias, les événements par la télévision. Les choses semblent n'exister que par cette destination étrange. On peut se demander si le monde lui-même n'existe qu'en fonction de la publicité qui peut en être faite dans une autre monde» (*Amerique*, 35).

⁴ AYALA, Francisco. «A la Universidad», *Recuerdos y olvidos*, en *Autobiografía(s)*, pp. 114-115; Mario Vargas Llosa, «Madrid cuando era aldea», en *Contra viento y marea*, 9-13.

⁵ Véase ELIOT, Thomas Stearns. «Notes on Education and Culture: and Conclusion». En *Notes Towards a Definition of Culture*, pp. 95-109.

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

cultura, la sensibilidad, la inteligencia y el fanatismo del torturador y el asesino. Heidegger fue nazi “y su genio no se detuvo mientras el régimen nazi exterminaba millones de judíos en los campos de concentración” (21). En ningún momento dice Steiner que Heidegger fuese nazi. Steiner dice que el autor de una de las contribuciones más decisivas a la filosofía del lenguaje y a la interpretación de la obra de Hölderlin fue compuesta por una persona (Heidegger) que trabajaba, impertérrito, a poca distancia («within earshot») de un campo de concentración. Si el argumento de Steiner ya es de por sí deshonesto (¿sabía Heidegger antes de 1945 lo que estaba realmente ocurriendo en los campos de concentración?), el brochazo de Vargas Llosa («Heidegger fue nazi») resulta sencillamente insoportable en su complaciente estridencia mediática. Constituye un ejemplo perfecto de lo que Vargas Llosa califica más adelante de «periodismo irresponsable de la chismografía y el escándalo» (34). Posiblemente Vargas Llosa ha leído ecos en la prensa londinense, madrileña o parisina de la recepción del libro de Víctor Farías sobre *Heidegger y el nazismo*, originalmente publicado en francés en 1987. Pero no sé si ha leído dicho libro, o los diversos ensayos y libros que se han escrito antes y después sobre las relaciones entre Heidegger, su pensamiento y su tiempo político. Se lo recomiendo.

Una de las pocas cosas que uno saca en claro al hacerlo es que la reducción atributiva del tipo «Heidegger fue nazi» solo contribuye a la banalización de la cultura que él tanto se empeña en corregir.⁶ Cuando ya existen demasiadas excusas para no leer a un pensador tan excepcional como Heidegger es mejor no fabricar nuevas coartadas. Leer bien a Heidegger permite, entre otras cosas, corregir la idea equivocada, idea que, entre otros, Steiner se empeña

⁶ En una importante carta a Herbert Marcuse, que transcribe parcialmente Víctor Farías al final de su libro, Heidegger reconoce su estrecha vinculación con el partido nazi en 1933, una vinculación que interrumpe explícitamente en 1934, se defiende de quienes atacaron (entre ellos, Marcuse) su silencio posterior a 1945 en torno al Holocausto afirmando, y supongo que podemos creerle, que «es un hecho que el terror sangriento de los nazis se ocultó al pueblo alemán» (388). La modalidad argumental, tan cara a Steiner y otros, que se empeña en dibujar a un Heidegger especulando sobre el ser de Parménides mientras observa, a través de su ventana, el humo negro de los crematorios, es profundamente inmoral en sí misma. Vargas Llosa parece suscribirla con una ligereza alarmante. En otro momento del libro menciona a John Galiano, y, de nuevo *en passant*, entre inocentes paréntesis, dispara «antes de descubrirse que era antisemita» (38). Como si ser antisemita fuese una sustancia permanente, susceptible de ser revelada en sus destinos accidentales. Como si este suerte de comentario no contribuyese, y cómo, al «periodismo irresponsable de la chismografía y el escándalo» (34). Quizás convenga recordar que la acusación de antisemitismo ha pesado también sobre personas muy admiradas por Vargas Llosa como T.S. Eliot. Estas cuestiones delicadas exigen, de ser suscitadas, un tratamiento riguroso e informado. Véase, en este sentido, el exquisito análisis que hace Toni Judt de la compleja relación de Aron con su herencia personal judía. Consultar JUDT, Toni. *The Burden of Responsibility*, 175-77.

en propalar, de que el mejor Heidegger está en sus interpretaciones de Hölderlin. Esto es un error de bulto: el mejor Heidegger es siempre el lector obsesivo y exigente de filosofía griega (Parménides, Platón y Aristóteles) y alemana (Kant, Hegel, Nietzsche). A estas alturas del libro, este ataque *en passant* a Heidegger parece una mera anécdota, pero, como veremos, en el contexto de la sistemática impugnación del pensamiento especulativo y la teoría que yace en el sustrato moral del libro (un sustrato que no es otro que el resentimiento) dicho ataque cobra un sentido muy especial.

Una cosa es ser un novelista. Otra cosa distinta es ser un novelista periodista. Existe también el novelista periodista con intermitente docencia universitaria. Y otra especie, menos frecuente pero localizable, es la del brillante periodista novelista académico con ambiciones políticas. Existe una sociología que posibilita esta atribución compartida. Lo que resulta inmensamente difícil es ser todas esas cosas y pretender ser, además, un intelectual influyente. Arnold, Heidegger y Eliot fueron, en mayor o menor grado, intelectuales influyentes. Steiner, que solo fue académico, ha ejercido toda su vida de intelectual influyente, sin serlo. En este libro Vargas Llosa lo intenta, pero fracasa. No le habría perjudicado consultar un análisis templado y premonitorio de lo que llama «la civilización del espectáculo» en la sección 1.5.B, en especial el apartado 36 titulado «La avidez de novedades», de *Ser y tiempo* (186-199).

Cierto rigor intelectual es siempre aconsejable. Incluso en los gestos aparentemente menores, conviene cultivarlo. Cuando Vargas Llosa dice que el título del libro de Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), «se parece al de este libro», sospechamos que un cierto descuido le ha llevado a confundir el sujeto y el objeto de su frase: querría decir probablemente que el título de su libro se parece al de Debord. Pero cuando más adelante leemos que «el libro de Debord contiene hallazgos e intuiciones que coinciden con algunos temas subrayados en mi ensayo, como la idea de que remplazar el vivir por el representar, hacer de la vida una espectadora de sí misma, implica un empobrecimiento de lo humano» (25), nos invade la vergüenza ajena.

Vargas Llosa debería evitar esta mezcla de despiste y displicencia, especialmente cuando trata de defender un libro que no contiene una sola idea original: sin el análisis inicial de Debord, y las subsiguientes refundaciones analíticas de Baudrillard, la cobertura argumental del libro de Vargas Llosa sería ciertamente inexistente. Y el libro de Debord contiene argumentos precipitados y oportunistas, totalmente insostenibles, como aquel que afirma que en un determinado medio cultural y en un determinado momento histórico, «la

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

vida ha dejado de ser vivida para ser sólo representada» (26). ¿Cuándo se produjo exactamente dicha transición? ¿En el Egipto de los faraones, la Inglaterra isabelina, el Barroco hispano, la Francia de Luis XIV, la Inglaterra victoriana consumidora de prensa escrita y folletines, o fue con la hegemonía de la radio, o de la televisión, o de internet, cuando tuvo lugar la transición a una ontología de la mediación?

No hay peor sociología que la del «todo ha cambiado» y el «nada es como antes». Una mínima información histórica hará ver que esos pretendidos cortes bruscos (el antes y el después de la mediación) son meras réplicas de sacudidas graduales que vienen teniendo lugar desde hace siglos: ¿por qué, si no, sentía Platón tan agudamente la amenaza del simulacro? ¿Acaso Platón no suscribiría el diagnóstico tan contundente como prestado con que Vargas Llosa nos amenaza: «Hoy vivimos la primacía de las imágenes sobre las ideas» (46)?

Pero da igual. Como muchos otros escritores de su generación, Vargas Llosa confunde su percepción, empañada de nostalgias diversas, de los cambios que se han producido en el segmento cronológico de su vida consciente, con la realidad misma de la civilización occidental, lo cual es mucho confundir. Debería de saber que a las alturas de 1950, momento en el que el joven Mario comienza a construir su conciencia adulta, muchos artistas e intelectuales ya oficiaban responsos por la civilización occidental, y que otros, antes que esos, ya dictaminaron el declive, la degradación, la adulteración, la degeneración (la lista de sinónimos la puede uno hallar en el ensayo citado de Eliot) veinte años antes (¿qué fue el modernismo sino un acta de defunción?), y así prácticamente hasta Homero o el autor del *Eclesiastés*, quienes ya sentían que algo (la ciudad, el comercio, la mentira) había indefectiblemente contaminado los parajes de la autenticidad. Debería asimismo saber que el léxico de la adulteración y la degradación, en su inflexión tonal contraria a la «democratización de la cultura» (35), es el mismo que emplearon Ernst Jünger, Oswald Spengler o el propio Martin Heidegger, el pensador «nazi» que tan escaso entusiasmo le despierta.⁷ No tiene sentido afirmar, con Vargas Llosa, que la nueva cultura fomenta un periodismo superficial del escándalo y un mercado del entretenimiento frívolo mientras que la antigua, que él todavía considera viva en 1950, producía «intelectuales» (44) y «creadores» genuinos (47), concediendo «vigencia» real al «pensamiento» (46) con el fin de intentar «dar

⁷ Pierre Bourdieu analiza con sagacidad la proliferación de términos como desintegración (*Zersetzung*) o descomposición (*Dekomposition*) en el entorno profesional y cultural de Heidegger. Véase BOURDIEU, Pierre. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris: Minuit, 1988, pp. 22-24.

respuestas serias y no lúdicas a los grandes enigmas, interrogaciones y conflictos de que está rodeada la existencia humana» (43).

No solo se idealiza de manera hartamente inexacta la densidad intelectual de la cultura previa a la década de los cincuenta, sino que se propone, equivocadamente, una transición desde un horizonte de cultura pura hacia un horizonte de cultura impura o contaminada, como si antes de la década de los cincuenta la cultura no hubiese sido un compromiso o negociación constante entre prestigio y éxito, entre distinción intelectual y difusión mercantil, entre alta cultura y subcultura, siendo esta última la que hegemoniza realmente el mercado del que procede la segunda. Según Vargas Llosa, acierta Tomás Eloy Martínez al identificar como motor de esta nueva cultura adulterada el ansia de «saciar la curiosidad perversa de los consumidores del escándalo» (57). Pero ¿acaso el consumidor medio de la literatura occidental, el lector de obras maestras como *Il Decamerone*, *El Lazarillo*, *Manon Lescaut*, *Moll Flanders*, *La Cousine Bette*, *Nana*, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, *Lady Chatterley's Lover*, *Lolita*, *A Clockwork Orange* o *Die Klavierspielerin* ha sido algo distinto a un «consumidor del escándalo» ávido de «saciar su curiosidad perversa»? Por otro lado, Vargas Llosa parece ignorar que los textos arriba citados constituyen la punta más discernible de un iceberg sumergido de subliteratura popular (sentimental, folletinesca) que satura y totaliza el mercado. Defoe escribe *Moll Flanders*, y luego Thackeray *Catherine* y Dickens *Oliver Twist* porque paulatinamente (desde comienzos del siglo dieciocho hasta comienzos del diecinueve) la narración autobiográfica de experiencias carcelarias de criminales saturó un sector del mercado del libro londinense. Tratar de elaborar distinciones entre lo sumergido y lo emergido es vano, pues la línea de flotación del iceberg fluctúa constantemente.

¿Qué hacemos con Ann Radcliffe y Fanny Burney, las dos escritoras que literalmente, junto con Scott, hicieron posible a Jane Austen? ¿O qué hacemos con Lovecraft o Le Carré? ¿Son sus narraciones mero objeto de curiosidad perversa o son escritores que tratan de dar respuesta «no lúdica» a los «enigmas de que está rodeada la existencia humana»? Son, sin duda, ambas cosas a la vez, como lo es la extraordinaria novela *La tía Julia y el escribidor*, un libro en ocasiones indistinguible de la radio-literatura que los permite. ¿O es que la novela pastoril, el romance sentimental, la narración gótica, el culebrón carcelario, o la radio-novela no ironizan en multitud de ocasiones sobre el registro convencional que los hace posibles? Defensor a ultranza del *Tirant lo Blanch*, Vargas Llosa lo sabe.

Entonces, si uno pretende elaborar un diagnóstico sociológicamente fiel de la degradación cultural, no basta con aludir, nebulosamente, a «aquel periodo trágico en el

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

precio pasó a confundirse con el *valor* de una obra de arte» (38), pues dicha confusión orientaba ya la producción cultural en los siglos XVI y XVII, de autores tan insignes como Cervantes o Shakespeare. Como recordara Lope de Vega, la literatura (moderna, burguesa) sucede, originalmente, fundamentalmente, «si el vulgo paga». Bien lo saben Vargas Llosa y muchos otros novelistas insignes del presente (Philip Roth, Álvaro Pombo, Joyce Carol Oates, Peter Handke), pues no han tenido reparos en producir obra de muy escaso *valor* a cambio de un alto *precio*.

En su afán discriminador, Vargas Llosa se atreve incluso a sugerir un cambio en el modo en el que «antes» se consumían las drogas, como mecanismo de «exploración de nuevas sensaciones o visiones emprendida con propósitos artísticos o científicos», y el modo en el que «ahora» millones de personas consumen drogas con el fin de «aplar las dudas y perplejidades sobre la condición humana, la vida, la muerte, el más allá, el sentido o sinsentido de la existencia» (42). Claro, cuando miles de londinenses misérrimos, harapientos, explotados, se entregaron, en los siglos dieciocho y diecinueve, al consumo masivo de la ginebra, una droga que mató a miles de ellos, era para fomentar sus «propósitos artísticos o científicos».

En su breve exposición de las tesis de Lipotevsky y Serroy, Vargas Llosa vuelve a lamentar la progresiva desaparición de una cultura «elitista, erudita y excluyente» y su sustitución por una genuina ‘cultura de masas’ (27). Resulta sorprendente que nuestro intelectual peruano pierda aquí la ocasión de hacer un guiño a Ortega y Gasset. Ello es doblemente sorprendente si consideramos el hecho de que, en rigor, resulta inconcebible una circunscripción anglo-francesa del diálogo en torno a la definición de la cultura, siendo Ortega el autor de una de las contribuciones más contundentes y originales al horizonte sociológico de dicho diálogo: los ensayos de *La deshumanización del arte* (1925) y *La rebelión de las masas* (1930).

Más adelante, en una frase de sintaxis deficiente, Vargas Llosa asegura que Lipotevski y Serroy «dan por sentado» que, de un lado, una ópera de Wagner y la filosofía de Nietzsche, y, de otro lado, las películas de Hitchcock y de John Ford [...] y un anuncio de Coca-Cola, son esencialmente la misma cosa, es decir, «cultura». Vargas Llosa rechaza ese extremo, y arguye: «Pienso que entre ambas cosas ha habido una mutación o salto cualitativo hegeliano que ha convertido a lo segundo en algo diferente de lo primero» (28). Imagino que cuando, en un capítulo posterior del libro, el novelista arremete contra la «jerga esotérica, pretenciosa y muchas veces hueca y desprovista de originalidad y profundidad»

propia de lo que denomina «postmodernos» y «deconstruccionistas», etiquetas bajo las que confunde a pensadores como Foucault, Derrida, Lacan o Deleuze, se refiere también a esta rara perla que nos regala en su ensayo anterior: «mutación o salto cualitativo hegeliano».

Y Vargas Llosa sabrá a qué se refiere con esa idea del salto cualitativo entre dos ámbitos de realidad. Para Hegel solamente existen la necesidad positiva de la conciencia (Espíritu) y la contingencia negativa, aunque también necesaria, de la materia: las posibles discontinuidades que se dan en el despliegue, lógico y/o ontológico de ambos ámbitos, son menores si las comparamos con la discontinuidad mayor que supone el repliegue (la media rejada) de la auto-conciencia. Que yo sepa, por otro lado, Hegel nada sabía de mutaciones (Mendel descubrió esta realidad biológica en 1866). Si puede usarse esta metáfora científica en el ámbito del pensamiento filosófico, entonces ¿por qué se regocija tanto Vargas Llosa con el *affaire* Sokal? En cualquier caso, si efectivamente se ha producido eso que el novelista llama «un salto cualitativo», entonces tendrá que explicar cómo es posible que Faulkner, el novelista al que Vargas Llosa reiteradamente eleva a la cima del panteón de la alta cultura, fuese un estrecho colaborador, como guionista, de la industria de Hollywood, la misma que entronizara a Hitchcock y John Ford.

Con esta referencia a la idea de una cultura «elitista y erudita» nos aproximamos al meollo de lo que considero el problema fundamental del libro de Vargas Llosa. Lo diré de entrada: el problema reside en su doble rasero de medir. Mientras que al campo literario exige sin excepciones una comprensión de la alta cultura, «obligatoriamente minoritaria por la complejidad y a veces hermetismo de sus claves y códigos» (35), una exigencia que «aventuras literarias tan osadas como las de Joyce, Virginia Woolf, Rilke o Borges» (36) ilustran a la perfección, al campo estrictamente crítico o de pensamiento (teórico, sociológico, filosófico) le pide muy poco, casi nada. Los héroes intelectuales de Vargas Llosa en este librito son T.S. Eliot, George Steiner y Edmund Wilson.

Con el fin de demostrar el modo lamentable en el que la crítica ha «poco menos que desaparecido en nuestros medios de información y se [ha] refugiado en esos conventos de clausura que son los Facultades de Humanidades y, en especial, los Departamentos de Filología cuyos estudios son solo accesibles a los especialistas» (36), perdiendo de este modo el «papel central» que desempeñaba «en la época de nuestros abuelos y bisabuelos» (¡ah, los abuelos!), un papel de asesoramiento «a los ciudadanos en la difícil tarea de juzgar lo que oían, veían y leían» (37), Vargas Llosa menciona el nombre de Edmund Wilson: «Hace medio siglo, probablemente en los Estados Unidos era un Edmund Wilson, en sus artículos de *The New*

CELUI-QUI-NE-COMPREEND-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

Yorker o *The New Republic*, quien decidía el fracaso de un libro de poemas, una novela o un ensayo. Hoy son los programas televisivos de Oprah Winfrey» (37). Esto es sencillamente falso. La influencia efectiva de la labor crítica de Wilson sobre el mercado cultural se ejerció entre los años veinte y treinta del pasado siglo. Muchas novelas notables se abrieron paso en los cuarenta y cincuenta de espaldas a la crítica oficial.

Por otro lado, sin la intervención crítica, en medios como *The New Yorker* o *The New York Times*, de escritores como John Updike o Susan Sontag no se habría producido hace menos de diez años la entronización en la supuesta «alta cultura» de muchos novelistas mediocres, entre otros Roberto Bolaño. Mientras estos supuestos gurús de la crítica elaboraban conjuros de canonización para escritores menores, la estupenda periodista que es Oprah Winfrey entrevistaba al excelente escritor que es Cormac McCarthy. En otros escritos, el listado de pensadores eminentes se ciñe, casi de manera excluyente, a un conjunto de intelectuales liberales: Raymond Aron, Karl Popper, Friedrich Hayek, Friedman o Robert Nozick. Vargas Llosa ha relatado muchas veces el deslumbramiento que le produjo, en la década de los 80, la lectura de estos pensadores sin duda rigurosos e influyentes.⁸

Uno tiene la sensación, en cualquier caso, de que el novelista peruano exhibe este listado siempre que puede, como si fuese un certificado de buen comportamiento liberal, con el fin de distanciar sus credenciales intelectuales de las de muchos de sus coetáneos latinoamericanos, supuestamente instalados de manera infantil en una alianza retrógrada y letal de indigenismo revolucionario y totalitarismo marxista. Pero, a tenor de lo que luego afirma sobre intelectuales europeos de la escuela posheideggeriana, a uno le asaltan dudas sobre el grado de penetración real que el novelista alcanzó en los textos de estos apologetas de la sociedad abierta y el estado mínimo. Comparte, con algunos de ellos, eso que Todi Judt, en su ensayo sobre Aron, acertadamente califica de «distaste for grand theory» (152) pero no debemos olvidar que dicho desagrado, en el caso de Aron, se limitaba a quienes empleaban grandes explicaciones socio-históricas de manera holista y ajena a los contextos socio-políticos. Aron fue un gran lector de Hegel, Marx, Manheim o Weber y esa familiaridad con la crecientemente dialéctica de origen alemán, quizás más que ninguna otra cosa (erudición, penetración, templanza, valentía moral), le confirió autoridad intelectual. Conviene también recordar, por otro lado, que sin el esfuerzo *teórico* de Karl Manheim (en particular su libro

⁸ Raymond Williams alude a este episodio formativo en su ensayo «Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Vargas Llosa». Consultar VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*, pp. 28-31.

Mensch un Gesellschaft de 1935), la monserga impresionista de Eliot en *Notes Towards the Definition of Culture* no habría tenido lugar.

En la página 36 de su libro, Vargas Llosa insiste en conceder un valor distintivo a la «concentración intelectual intensa» que se le debe exigir tanto al autor de literatura exigente como al lector de la misma. Esta exigencia contrasta, contradictoriamente, me parece, con la exigua concentración intelectual que Vargas Llosa se exige y nos exige para otros campos de la cultura. Es en el tercer capítulo del libro, titulado «Prohibido prohibir» donde Vargas Llosa exhibe, de manera ostensible, este bajo umbral de auto-exigencia intelectual. Alarmado por la pérdida de *auctoritas* cultural y educativa que propiciarán los acontecimientos de mayo de 1968, el novelista comienza denunciando a «filósofos libertarios» como «Michel Foucault y sus inconscientes discípulos» (86). Es curioso que un pensador como Foucault empeñado en desautorizar la autonomía normativa (la soberanía) de la libertad o el deseo calificando a ambas de ilusiones humanistas pueda ser calificado de filósofo libertario. Foucault fue un pensador libre —de pedagogía tendencialmente libre— del sujeto inexorablemente atrapado.⁹ Libertarios son, en la lúcida raíz de su pensamiento compartido, Popper o Nozick. Pero da igual.

Vargas Llosa se ha embarcado en una nueva causa: desprestigiar, a toda costa, a la brillantísima generación de pensadores franceses que incluye a Lacan, Althusser, Derrida, Deleuze y el propio Foucault y que, de manera no siempre precisa, se identifica con la teoría en versión francesa, siendo la teoría en versión germana la que, procedente de la dialéctica, derivó en la teoría crítica de Horkheimer, Adorno, Marcuse, y en cierto modo Benjamin. Según el novelista, estos «pensadores de nuestro tiempo no [son] serios, [juegan] con las ideas como los malabaristas de los circos con los pañuelos y palitroques, que divierten y hasta maravillan pero no convencen» (87). Pero son, nos advierte, malabaristas

⁹ Es de justicia reconocer que Vargas Llosa hace un esfuerzo notable por salvarle la cara a un cierto Foucault, destacando el modo en el «ha contribuido de manera decisiva a dar a ciertas experiencias marginales y excéntricas (de la sexualidad, de la represión social, de la locura) un derecho de ciudad en la vida cultural» (91). Me temo, en cualquier caso, que: a) a Foucault lo que le preocupó fue analizar el proceso que condujo a dicha represión, siendo la concesión de derecho un efecto positivo pero secundario y no siempre (al menos en el espacio teórico) inicialmente buscado y b) eso de la «vida cultural», patrimonio de escritores, periodistas y políticos, es algo que a Foucault interesaba bien poco. Sobre la posición comprometida de Foucault con los movimientos estudiantiles de 1968, véase la «Conversation avec Michel Foucault» en *Dits et écrits I, 1954-1975*. 1050-1061. Un balance crítico del sentido genuino de la revuelta estudiantil de mayo de 1968 se puede encontrar en el ensayo de Alain Badiou, «Rancière. Savoir et pouvoir après la tempête». Véase BADIOU, Alain. *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*, pp.231-164.

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

peligrosos. En primer lugar, han producido una curiosa inversión de valores: la teoría, es decir la interpretación, llegó a sustituir a la obra de arte, a convertirse en su razón de ser (87). Parece claro que Vargas Llosa no ha leído ni *Tristram Shandy* ni *Le nouveau de Rameau*, por no hablar de *Ulysses* o *Doktor Faustus*, dos complejas teorizaciones narrativas sobre el arte. Pero sí debe de haber leído a estos teóricos, pues ataca su «jerga esotérica, pretenciosa y muchas veces hueca y desprovista de originalidad y profundidad» (88). Más adelante arremete contra «la prosa oscurantista y los asfixiantes análisis literarios o filosóficos de Jacques Derrida», ejercicios que se vuelcan «afanosamente a desmenuzar, a menudo con alardes intelectuales de inaguantable pretensión» textos literarios que el propio filósofo habría considerado «monumentos de palabras inútiles» (92).

Este primer ataque concierne el estilo expositivo de estos filósofos. Es evidente que al señor Vargas Llosa no le gustan. Y ello sorprende, si tenemos en cuenta que le gusta (o dice gustarle) Joyce, siendo Derrida, en su itinerante barroquismo expositivo, un heredero destacado de la prosa modernista que asociamos con Joyce. Y no me refiero al hecho de que Derrida haya elaborado, en dos ensayos vibrantes, un tributo reflexivo al narrador irlandés. Aludo a un hecho mucho más determinante: la obra global de Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Deleuze y Badiou sería incomprensible sin la sofisticada liberación estilística que tanto el modernismo (Rimbaud, Proust, Gide, Rilke, Mann, Joyce, Woolf, Pound) como el surrealismo propiciaron. Y lo que es más importante: dicha liberación estilística es indisociable de una violenta emancipación filosófica respecto de cierto humanismo terminal —apegado a nociones como realidad, sociedad, alma, espíritu, progreso, libertad— que condicionaba, todavía a fines del diecinueve, muchos productos culturales.

En un sentido estricto, el concepto de hombre que emerge de los textos de Joyce y Woolf es, en su opacidad, inercia, desgarramiento y nocturna imposibilidad, profundamente incompatible con el hombre transparente, agente, unificado y solar del liberalismo clásico. Conviene, pues, recordar que determinadas «aventuras literarias tan osadas» tienen consecuencias cuando su recepción es justa, es decir, cuando son genuinamente digeridas. Cuando son mera y defectuosamente consumidas con el fin de adornar las credenciales intelectuales del consumidor, entonces las consecuencias son menores. Es bonito saber que el espíritu libre de Vargas Llosa ha sobrevivido a su educación modernista. Sin duda su narrativa realista ha sobrevivido, mal que bien, a sus más radicales experimentos (*La casa verde*, *Conversación en La Catedral*). En muchos sentidos, por ejemplo, un libro estimable como *La fiesta del Chivo* es un *deja lu* de novelas mejor o más radicalmente escritas (por García Márquez o Carpentier).

Tampoco le gusta al escritor peruano lo que ha creído comprender de la obra de estos teóricos funambulistas. Sostienen, parece ser, que es falsa «la creencia según la cual el lenguaje expresa la realidad» (88). Según los «deconstruccionistas» (Vargas Llosa no aclara a quiénes se refiere con ese palabra y lo cierto es que Derrida jamás lo fue) «las palabras se expresan a sí mismas» en gran medida porque «la realidad no existe para el conocimiento», quedando reducida a «una maraña de discursos que, en vez de expresarla, la ocultan o disuelven en un tejido escurridizo e inaprensible de contradicciones y versiones que se relativizan y niegan unas a otras» (88-89). Los «posmodernistas» (89-91), una fauna que Vargas Llosa confunde de manera reiterada con la ya enigmática de los «deconstruccionistas», sostienen, para agravar aún más las cosas, que el poder controla la sociedad a través de sus discursos, socavando de este modo todo intento de «atajar en embrión los privilegios del sector dominante al que el poder sirve y representa» (89). A la luz de lo comentado anteriormente, resulta singular esta airada defensa, *contra* Foucault, de la capacidad libertaria del sujeto social frente a los privilegios del sector dominante. ¿En qué quedamos? Pero no nos equivoquemos. Vargas Llosa no es un maoísta, por mucho que su defensa «liberal» del progreso humano —la encarecida apología, en un comentario sobre Lionel Trilling, de «su fe en las ideas como motor del progreso y su convicción de que las grandes obras literarias enriquecen la vida, mejoran a los hombres y son el sustento de la civilización» (91)— contenga temblores hugolianos de discernible estirpe hegeliano-marxista. Recuerdo lo que escribía en 1986 en su «Respuesta a Günter Grass»:

Sé muy bien lo que hace el comunismo a favor de la literatura. He visto con mis ojos cómo se multiplican las bibliotecas y cómo los libros se abaratan y reeditan en ediciones masivas. Y he visto, sobre todo, cómo en los países comunistas la literatura que llega al gran público no se ha frivolidado como ocurre, por desgracia, en muchos países libres, donde el comunismo tiende a relegar la literatura de creación a auditorios minoritarios, en tanto que lo que lee el gran público suele ser una seudoliteratura conformista y adocenada. (398)

En su afán por concederle algo al novelista alemán, Vargas Llosa se acelera demasiado y se pasa de frenada. Los libros se abaratan y reeditan: ¿qué libros? La literatura que llega al gran público: ¿qué literatura?

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

Pero regresemos a ese progreso de la civilización que Vargas Llosa, recostado sobre el arco iris del pensamiento liberal, cree apreciar en el devenir de nuestra historia, un progreso que no sitúa nunca, a diferencia de su querido Popper, en ese «piece-meal engineering» que permite el cálculo técnico racional de los hospitales y las fábricas (la ciencia le importa un pimiento a nuestro civilizador), sino que ubica exclusivamente en el juego libre del espíritu imaginativo. Así, «nosotros, los afortunados ciudadanos de estos países a los que la democracia, la libertad, las ideas, los valores, el arte y la literatura de Occidente» hemos sabido transmutar «el entretenimiento pasajero en la aspiración suprema de la vida humana» (59). Houellebecq se partiría de risa. ¿De qué ideas y valores se trata? A un liberal puro le sobran tres dedos de una mano para responder: le basta con la libertad y el individuo. Ideas y valores, los justos, y cada uno los suyos; la democracia, de acuerdo, pero, para ellos, como mal necesario; y eso del arte y la literatura, por mucho que le pese a Arnold, Trilling, Wilson, y al propio Vargas Llosa, constituye un componente esencialmente superfluo en el imaginario liberal. Sabemos lo que molesta a Vargas Llosa: su librito lo deja claro. Lo que no aclara del todo es hacia dónde avanza (o regresa) su pensamiento. Intuimos un confortable paisaje pequeño-burgués salpicado con briznas de aventura —una mezcla del «Beato sillón» de Guillén y *La ventana indiscreta* de Hitchcock— pero abunda la indefinición utópica. Afortunadamente, su admirado Popper, en un ataque combinado a Platón y Marx, nos proporciona un dibujo más o menos exacto del utopismo disfuncional de Vargas Llosa:

It is the sweep of Utopianism, its attempt to deal with society as a whole, leaving no stone unturned. It is the conviction that one has to go to the root of social evil, that nothing short of a complete eradication of the offending social system will do if we wish to 'bring any decency into the world' (as Du Gard says). It is, in short, its uncompromising radicalism [...] This sweep, this extreme radicalism of the Platonic approach (and of the Marxian as well) is, I believe, connected with its aestheticism, i.e. with the desire to build a world which is not only a little better and more rational than ours, but which is free from all its ugliness.¹⁰(154)

Subsiste algo, me temo, de este radicalismo estetizante, enemigo de lo feo (lo banal, lo frívolo, lo embotado, lo superficial) en el utopismo airado de Vargas Llosa. Exigencias, supongo, del teleologismo redencionista. No es difícil que, en el arrobó exaltado de su utopía

¹⁰ POPPER, Karl. *The Open Society and its Enemies*. 1945. London: Routledge, 2002, 154.

radical-liberal, Vargas Llosa desdibuje los contornos precisos de la cultura. Matthew Arnold definía la cultura con una tensión platónica —«a study of perfection» (31)— activa aún en la definición, referida por el novelista, de la cultura como «brújula o guía» que permite a los seres humanos orientarse, enseñándoles a distinguir entre «lo que es importante y lo que no lo es» (70). Interesante: la cultura exige de una élite (una distinción social) que señale a las masas lo que es importante (una distinción axiológica), suponemos —Vargas Llosa no lo dice— con la intención oculta de perpetuar unas jerarquías que legitimen siempre a la élite en su sitio. El novelista parece obviar un problema decisivo que los liberales heredaron de sus padres utilitaristas. Robert Nozick, el filósofo que Vargas Llosa dice admirar, lo formula concisamente: «The best of possible worlds for me will not be that for you» (298). Ni lo perfecto, ni lo mejor, ni lo importante, son valores absolutos. Salvo, quizás, en *El país* de Vargas Llosa o *La República* de Platón. Por otro lado. ¿Es el *Ulises* de Joyce un estudio de la perfección, una brújula para el laberinto axiológico de la existencia? Quizás —afortunadamente— no precisamente eso. Tampoco, sin duda, un mero divertimento.

Pero volvamos al ataque a la alta teoría francesa de los años 60-80. Proclama Vargas Llosa, con un *vibrato* propio del censor totalitario que identifica la torsión escéptica del degenerado pequeño-burgués: «los deconstruccionistas subvierten de este modo nuestra confianza en toda verdad, en creer que existan verdades lógicas, éticas, culturales o políticas. En última instancia nada existe fuera del lenguaje» (88).¹¹ Dejaré a un lado la confusión evidente que subyace a algunas combinaciones del fraseado: ¿existen las *verdades éticas*, las *verdades culturales* y las *verdades políticas*? Si existe la verdad lógica, esta sería necesariamente impermeable a toda otra atribución. Si, con Lévinas, es la verdad ética la que existe, entonces esta es irreducible al régimen de consenso y compromiso propio de la política.

Un concepto como verdad política, que provocaría repulsa tanto en Platón como en Cicerón, solo tiene cabida en algunos sectores del imaginario situacionista revolucionario. Aunque ni siquiera Alain Badiou, parcialmente fiel a ese imaginario, lo aceptaría. En fin, qué sea una verdad cultural es algo que se me escapa totalmente: supongo que habrá que preguntar a los ministros de cultura o a los letrados a sueldo en la SGAE. Pero este no es

¹¹ Es imposible no apreciar un tono desafiante y censor en la siguiente frase: «Fui a escuchar a Jean Baudrillard porque el sociólogo y filósofo francés, uno de los héroes de la posmodernidad, tiene también su parte de responsabilidad en lo que está ocurriendo en nuestro tiempo con la vida de la cultura [...]. Y porque quería verle la cara, después de tantos años» (76-77). Vargas Llosa debería de saber que Baudrillard —un pensador mucho menos relevante de lo que el peruano supone— es el responsable del diagnóstico global de la cultura contemporánea como reino de la mediación y las imágenes efímeras que él mismo expone en su libro. Véase, más arriba, la nota 1.

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

el problema real. Lo grave, en la acusación arriba citada contra la posición supuestamente deconstruccionista en torno al lenguaje, la verdad y la realidad, es que Vargas Llosa no comprende bien a sus presuntos enemigos.

En la medida en que no cita ninguna fuente, no sabemos exactamente de dónde —burdo manual académico, corta y pega wikipédico, recuerdos de conversaciones con mesa de billar, moqueta y oporto con desengañados colegas en Princeton— ha sacado este refrito aceitoso de la tesis deconstruccionista. Da lo mismo: lo relevante es destacar que lo que ha sacado, amén de ser información de tercera mano, no ha sido comprendido. Cuando Derrida afirma en *De la grammatologie* que «il n'y a pas de hors-texte», la frase más descontextualizada de la teoría moderna, lo que quiere decir no es que no haya ninguna realidad fuera del texto, como a veces erróneamente se traduce, sino que no hay un afuera del (para el) texto, es decir, que el texto no precisa una exterioridad referencial. En otras palabras, no permite acceso transparente (mimético, referencial) a lo que hay (lo mucho que hay, lo todo que hay) fuera del texto.

Decir que un texto no tiene afuera es equivalente a decir que una partida de ajedrez no tiene afuera, o que un partido de fútbol no tiene afuera: en los tres casos (el texto, la partida de ajedrez, el partido de fútbol) estamos ante operaciones semióticas autónomas, reguladas por normas propias, que en ningún caso exigen para su recta conclusión (las operaciones) y aplicación (las normas) la intervención de una realidad externa que les confiera valor, sentido, eficacia. Un partido de fútbol entre Holanda e Inglaterra está obviamente condicionado por la mente y cuerpo de los jugadores de ambas selecciones, pero no por la turbia semántica nacional que da color y escudo a sus camisetas. De ahí que un partido de fútbol (una partida de ajedrez, un texto) no signifiquen nada. Y nada aquí quiere decir: nada referencial o racionalmente calculable.

Derrida ha defendido siempre el principio estructuralista de la autonomía semiótica de todo texto, tan solo sabotada en líneas de fuga imprevisibles de indeterminación retórica, con el fin de impugnar la creencia ilusoria en la transparencia mimética y la eficacia expresiva de la escritura. Pero ello no quiere decir que Derrida impugne la realidad. Todo lo contrario: la respeta tanto que se niega a aceptar el monopolio, a veces parcial y a veces total, que la escritura y los textos pretenden ejercer sobre ella. Derrida jamás ha dicho que los textos, filosóficos o literarios, no tengan «contacto posible con la realidad exterior» o que sean, como insiste Vargas Llosa, «inmunes a toda valoración y toda interrelación con el desenvolvimiento de la sociedad y el comportamiento individual» (92). Lo que sí ha dicho,

muy en especial desde los años ochenta en adelante, en ensayos crecientemente orientados hacia valores éticos-políticos, es que el contacto entre escritura y valor no es de contigüidad, reversibilidad, reflejo o equivalencia, sino más bien de discontinuidad e impermeabilidad. Que, por ejemplo, entre palabras como verdad, democracia o justicia y sus potenciales sentidos denotados existe una in-commensurabilidad neta y permanentemente diferible en sus efectos.¹² La indisponibilidad verbal de la justicia (su resistencia a habitar cómodamente horizontes discursivos diversos, legislativos, judiciales, racionales, deductivos) no convierte a la justicia en un valor menor. Todo lo contrario: le devuelve toda su necesidad real.

Afirma también Vargas Llosa que Derrida y sus secuaces proclaman «la ineptitud esencial de la literatura para influir sobre la vida» (92). Se confirma que Vargas Llosa no los ha leído. Pocos pensadores como Derrida, Lacan, Althusser, Foucault o Deleuze tan rabiamente sensibles al efecto total —la determinación devastadoramente creativa, metamórfica, destructiva en ocasiones— que la literatura (la obra de Shakespeare, Racine, Balzac, Proust, Kafka, Joyce, Mallarmé, Artaud...) tiene sobre la vida. Dicha determinación no es deducible, empero, de una operación hermenéutica higiénicamente cerrada sobre sí misma: no es, por lo tanto, ni previsible, ni calculable, ni evitable, sencillamente porque el sentido de estas obras literarias no es traducible a (formulable como) causa. Si no fuese así, si estos pensadores no fuesen radicalmente sensibles al poder real de la literatura, no se entendería el recelo inmenso que su obra ha generado —sigue generando: Vargas Llosa tiene amigos— en departamentos de literatura, tanto europeos como norteamericanos, poblados de filólogos más o menos persuadidos de la inalterable sustancia (a veces liberal, a veces escolástico-cristiana) de su yo. Conviene recordar que, pese a la valiente recepción que Edmund Wilson hiciera del *Ulysses* de Joyce, el crítico norteamericano no pudo ocultar su incomodidad con un resto oscuro que el texto no lograba elevar a la transparencia. Wilson lo argumentó en términos de estilo: «Joyce has improved it in making the texture denser, but this enrichment also obscures the main outlines and somewhat oversolidifies and impedes the dim ambiguous fluidity of the dream» (235). Pero en el fondo late una desconfianza hacia el escritor que, «with his characteristic disregard for the reader» (235), lo confía todo a la capacidad intelectual (y arrojo moral) de su lector. No está de más recordar que Wilson, el gran sacerdote del *belletrismo* norte-americano, fracasó en su intento de

¹² Incluso un enemigo tan acérrimo de Derrida como Steiner está dispuesto a aceptar este principio de *incommensurabilidad* entre texto (palabra) e interpretación (valor, uso). Véase STEINER, George. *Errata. An Examined Life*. New Haven: Yale University Press, 1997, p. 20.

CELUI-QUI-NE-COMPREND-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

entender cabalmente a Kant, Hegel y Marx, las condiciones que él mismo (sabiamente) se auto-impuso para redactar su estudio del linaje filosófico del marxismo, *To the Finland Station* (1940). Su comprensión de la dialéctica distaba mucho de ser fiel a las fuentes alemanas. En palabras poco piadosas de Louis Menand: «Wilson had no idea what he was talking about» (14). Wilson: *celui-qui-ne-comprend-pas*. Este episodio encierra una moraleja que Vargas Llosa no debería perder de vista.

La propia escritura de Derrida, sinuosa y abierta a la errancia retórica pese a su prodigiosa racionalidad argumental de fondo, es un efecto más tanto de su porosidad extrema a la escritura literaria, como de la impugnación del poder mimético-referencial del lenguaje. Vargas Llosa parece no comprender este extremo. Una de las frases más sonrojantes del libro es la siguiente: «Cada vez que me he enfrentado a la prosa oscurantista y a los asfixiantes análisis literarios o filosóficos de Jacques Derrida he tenido la sensación de perder miserablemente el tiempo» (92). Se me ocurren varios modos de responder a esta sonrojante *boutade*:

1. Nadie le ha pedido a Vargas Llosa que lea a Derrida. La prudencia que dicta el respeto a todo horizonte de construcción epistemológica, académicamente formalizado o no, debería desaconsejarle la lectura de Derrida. Por una razón muy sencilla: Derrida es un filósofo profesional cuya tarea central, desde los años cincuenta hasta el día de su muerte, no fue otra cosa que tratar de entender los textos, eminentemente complejos, de filósofos como Platón, Rousseau, Kant, Hegel, Marx, Nietzsche, Husserl o Heidegger. Ese ejercicio de comprensión tiene lugar en un marco, más o menos protocolario, de expectativas cognitivas, prevenciones metodológicas y exigencias argumentales. El hecho de que Derrida haya saboteado muchas de las convenciones canónicas que articulan dicho marco no significa que prescindiera del marco. Por decirlo de manera clara: si uno no puede o no sabe leer a Platón, Kant o Hegel, uno no debe leer a Derrida. El hecho de que Derrida haya atendido también a textos literarios, y el hecho añadido de que su mirada hermenéutica haya sido apropiada, casi siempre con torpeza y celeridad, por sectores académicos volcados en la crítica literaria, no quiere decir que Derrida sea un teórico literario, mucho menos un crítico literario disponible, como lo fueron cierto Eliot, Trilling o Wilson, para el consumo complaciente del lector y/o escritor ávido de alta cultura. Vargas Llosa no entiende que es un mero escrúpulo disciplinario —el de escribir

para quién puede entenderle cabalmente— y no tanto una voluntad subversiva o un fraudulenta impotencia lo que mueve a Derrida a ser no ya «oscurantista» sino sencillamente exacto: exacto, esto es, en relación con la anomalía constitutiva de toda escritura. En conclusión, así como Vargas Llosa no lee (supongo) tratados de álgebra, estudios de ingeniería naval, la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, ni manuales de biología molecular, lo mejor es que se abstenga de leer a Derrida.

2. ¿Por qué si Vargas Llosa siente que pierde el tiempo con los libros de Derrida se empeña en cambio en comprender otros textos de dificultad parecida? En sus amenas memorias tituladas *El pez en el agua* (1993), el escritor narra con humor el modo en que la tentación política que lo arrebató transitoriamente en julio de 1967 dio al traste con unos planes minuciosamente calculados: «aprender el endiablado alemán, vivir un tiempo en Berlín, intentar una vez más la lectura de libros que siempre me derrotaron, como el *Finnegans Wake* y *La muerte de Virgilio...*» (34). Lo relevante aquí no es que un filósofo profesional (y no un novelista, como parecería lógico) como Derrida sí se haya tomado la molestia de leer íntegramente *Finnegans Wake*, como demuestra su penetrante ensayo «Deux mots pour Joyce» de 1987. En el fondo, que a Derrida no lo haya derrotara Joyce demuestra la afinidad genética que hay entre los proyectos de escritura del novelista irlandés y el filósofo francés. No es de extrañar, por ello, que la jeremiada de Vargas Llosa contra la prosa del Derrida contenga una certera descripción del estilo que articula *Finnegans Wake*: «esos laboriosos esfuerzos de erudición, de arqueología retórica, esas arduas genealogías lingüísticas, aproximando o alejando un texto de otro hasta constituir esas artificiosas deconstrucciones intelectuales que son como vacíos animados» (92). Pero ¿no habíamos quedado en que Joyce era, junto con Woolf, Rilke y Borges, el artífice señero de aquellas «aventuras literarias tan osadas» que marcaron el tono lamentablemente difunto de la alta cultura, aventuras que exigían «una concentración intelectual casi tan intensa como las que las hizo posibles»? Como hiciera Ortega en *La deshumanización del arte*, Vargas Llosa debería de quitarse la máscara del ecumenismo y elegir: o tirar por la ventana los libros de Derrida & Cía junto con las obras maestras del alto-modernismo occidental o ponerlas todas juntas en la misma estantería y tratar de entenderlas.

CELUI-QUI-NE-COMPRIEND-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

3. Y es que el ecumenismo de salón le juega a Vargas Llosa muy malas pasadas. Es difícil simultáneamente nadar y salvar la ropa. En su intento denodado por conciliar un liberalismo reflexivo (Aron, Popper, Nozick) y un humanismo trascendente anclado en nociones de democracia y progreso, con el horizonte de heroísmo intelectual rematadamente materialista (en ocasiones antihumanista) de pensadores como Marx y Sartre y de escritores como Joyce, Woolf o Faulkner, el novelista peruano se sitúa en una posición hartamente ambigua. En sus memorias y en muchos otros escritos crítico-biográficos, menciona constantemente su familiaridad temprana con la obra de Sartre como un episodio formativo fundamental de su vida como escritor (*El pez en el agua*, 147). Es la lectura de Sartre lo que le sitúa, nos sugiere, en un horizonte superior respecto a sus compañeros de universidad en San Marcos (*Contra viento y marea*, 240, 463), en Madrid (*Contra viento y marea*, 10), de redacción de periódico (*El pez en el agua*, 246). Es la posibilidad de conocer personalmente a Sartre lo que le hace levitar poco antes de marchar a París a finales de los cincuenta (455). En el mecanismo de autoconstrucción que Vargas Llosa ha hecho de su personaje público (el de novelista intelectualizado pero comprometido), Sartre ha jugado un papel decisivo, por mucho que al menos desde 1983 ya no lo pueda releer (*Contra viento y marea*, 241). Este ejercicio de invocación nominal, que sin duda tiene mucho de exorcismo, constituye sin duda un intento de transferencia del prestigio que asociamos al heroísmo intelectual de figuras como Sartre hacia la figura del novelista que trata de abrirse paso y obtener distinción en el campo literario. Sartre no es el único héroe abandonado en el imaginario socio-biográfico de Vargas Llosa: Marx es el otro. En sus memorias asegura que «solo en los años sesenta, en Europa, haría un esfuerzo serio para leer a Marx, Lenin, Mao y a marxistas heterodoxos como Lukács, Gramsci y Goldmann o el superortodoxo Althusser» (250). Dejemos a un lado la infumable atribución de super-ortodoxia a Althusser: la única ortodoxia de Althusser reside en su rigurosa fidelidad a los textos originales de Marx, que leyó con una obcecación ejemplarmente anómala, pues solo desde dicho rigor hermenéutico pudo identificar la genuina contribución epistemológica de Marx. Pero ya vamos entendiendo que a Vargas Llosa el rigor epistemológico no es lo que más le preocupa. Le preocupaba y le preocupa emplear eslóganes culturalmente domesticados del alto pensamiento con fines de autoposicionamiento y, llegado el caso, de auto-promoción en el campo literario, y más recientemente, en el espacio

público *tout court*. Un síntoma adicional. En sus memorias narra cómo en los meses del verano de 1987 «que estuve en Europa [...] mientras garabateaba los borradores de mi novela *Elogio de la madrastra* bajo la cúpula con luceros del Reading Room del Museo Británico (a un paso del cubículo donde Marx escribió buena parte de *El capital*)...» (79) ¿A qué viene esta tópica evocación? Nos está tratando de decir que todavía a las alturas de 1987 atesoraba esperanzas revolucionarias de estirpe marxista, o está meramente dejando caer, inercialmente, un guiño de *connaissanceur* al titanismo intelectual de antaño? Entiendo que lo segundo, y huelga señalar que el guiño resulta patético en la medida en que provoca una homologación, transitoria, sí, juguetona, sí, pero insoportable, entre *El capital* y *El elogio de la madrastra*. En fin. ¿Ha leído Vargas Llosa *El capital*? No se sabe, pues solo contamos con indicios altamente contaminados. Derrida, Foucault, Lacan, Althusser y Deleuze sí lo han leído. ¿Y qué ha leído de Sartre? Nunca menciona títulos específicos de la amplia y diversa obra sartreana, ni por supuesto cita pasaje alguno de dicha obra. ¿Leyó Vargas Llosa ese denso e intricado *ensayo de fenomenología* que se titula *L'être et le néant*? ¿O se limitó a picotear del no menos complejo, pero aparentemente más asequible, *La critique de la raison dialectique*, lo suficiente como para poder distinguir, al menos nominalmente, entre materialismo histórico y materialismo dialéctico? ¿O leyó solo las novelas, narraciones y obras de teatro? En una conversación con David Grossman publicada en *Babelia (El País)*, el 31 de mayo de 2014, asegura que leyó los ensayos literarios de Sartre, pero no especifica. Supongo que resulta inelegante trufar unas memorias, ensayos, o artículos de prensa diaria con citas precisas y notas a pie de página. Ay, el fárrago académico, ay, la pedantería, ay la jerga profesional. Viva la transparencia de la prensa cultural.

En definitiva, si Vargas Llosa se autoimpone, aunque sea provisionalmente y con fines tácticos, una vinculación filial con el pensamiento fuerte de Marx y Sartre, debería ser totalmente consecuente. Ello supondría asumir el reto de comprender a pensadores fuertes como Merleau-Ponty, Aron, Canguillem, y, en otra generación Derrida, Foucault, Althusser, Lacan y Deleuze, pues son estos, y algunos otros (Castoriadis, Badiou, Starobinsky, Rancière, Ricoeur), los que pueden alardear de haber reactivado de manera genuina la oscura energía intelectual que alienta los escritos de Marx, Sartre y Nietzsche. Esta generación de pensadores sería inconcebible sin el precedente sobresaliente de Sartre, un fenomenólogo académico

CELUI-QUI-NE-COMPREND-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

que supo interpelar a Marx y Freud de manera profundamente creativa, generando un modo de discurso filosófico novedoso, denso y lírico a la vez, simultáneamente rapsódico y apodíctico, figural y argumental. La eléctrica tensión expositiva que anima las páginas que Sartre dedica, por ejemplo, a «L'existenced' autrui» en *L'être et le néant* (265-352) no difiere mucho de la que alienta en la exégesis husserliana de Derrida en *La voix et le phénomène*.

Iris Murdoch fue una novelista irlandesa que contribuyó, asimismo, a la filosofía profesional con un buen puñado de ensayos memorables. Un caso, en suma, de creadora con dotes para el pensamiento conceptual o teórico. No es un caso aislado. Por ceñir la reflexión al caso de los novelistas, cabría citar también a William H. Gass, novelista y filósofo, o J.M. Coetzee, novelista y crítico literario de altos vuelos teóricos. Iris Murdoch ha leído con provecho a Platón, Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Sartre y Adorno, William Gass a Hume, Kant, y Wittgenstein y Coetzee a Derrida, De Man o Foucault, y todos ellos sin excepción a Marx, Nietzsche y Freud. Estas lecturas no los convierten en mejores novelistas, pero ciertamente les vacuna contra la estupidez, la arrogancia y el cliché. Y, en la medida en que estas tres especies están muy difundidas entre la fauna contemporánea de novelistas, cabe concluir que una más eficaz aplicación de esta vacuna contribuiría de manera infalible al saneamiento intelectual de dicha fauna.

Mencionar a Marx, Nietzsche y Freud supone invocar el horizonte de discurso crítico en cuyo seno tuvo lugar un desmantelamiento profundamente informado de un buen puñado de certezas que la cultura occidental arrastraba desde su refundación dogmática en los ámbitos, primero del aristotelismo, y luego de los diversos racionalismos superpuestos que se sucedieron entre los siglos XVI y XVIII. Ese discurso crítico constituye pues un código intelectual. Dicho código pretende meramente redefinir al artefacto hombre, y para ello se emplean materiales de derribo conceptual obtenidos en las ruinas de la filosofía tradicional, al tiempo que se acuñan nuevos términos y se ensayan nuevas metodologías de análisis.

En un sentido tan genérico como inexacto, estos tres pensadores contribuyeron pues a la fundación de una nueva crítica antropológica de corte materialista. Por mucho que todos ellos pensaban ser otra cosa, Marx economista, Nietzsche filólogo, y Freud médico, ninguno de ellos contribuyó realmente a las ciencias económica, filológica y médica respectivamente. Se limitaron a sabotear el monopolio que la filosofía tradicional (Platón, Aristóteles, Descartes, Kant, Hegel) pretendía ejercer sobre el objeto hombre, y utilizaron, para dicho sabotaje, un arsenal heteróclito de armas conceptuales muchas de las cuales procedían de los discursos mismos que buscaban destruir. Dos razones determinantes para

que no pudieran ingresar en las filas crecientemente abultadas de las ciencias positivas fueron precisamente dichas heterogeneidad metodológica y eclecticismo conceptual.

Desde un punto de vista retrospectivo, este aislamiento hace dramáticamente visible la sincronización permanente entre el antidogmatismo empírico (el de las ciencias experimentales que comienza con Galileo y se refuerza en el siglo diecinueve) y el antidogmatismo crítico (el que comienza con Montaigne y se relanza también a finales del diecinueve). Algo de dicha libertad crítica, relativista, meta-racional y escéptica, atraviesa las decisiones metodológicas de los herederos de Marx, Nietzsche y Freud, la generación de pensadores franceses denostada por Vargas Llosa. Pero el hecho de que no hagan ni ciencia positiva (Sokal disparaba a enemigos imaginarios) ni tampoco, en algunos casos, filosofía escolarmente académica, no resta un ápice de consistencia epistemológica a lo que hacen.

Si la escritura de estos pensadores contiene residuos potenciados de figuración, digresiones etimológicas, extranjerismos reactivados, laderas líricas y hasta eso que Sartre llamara, recelosamente, «conjectures de romancier» (Sartre 1943: 296), no quiere decir que la estrategia argumental no sea perfectamente ortodoxa en su horizonte disciplinario. Las recusaciones antihegelianas o antihusserlianas de Derrida no se ven menoscabadas, se ven más bien potenciadas, por su atención casi patológica a esa cualidad del discurso —decisiva para Broch, Mann, Joyce, Woolf, Faulkner o García Márquez— que denomina «la texture du texte» (Derrida 1972: 73). Si realizan esas concesiones discursivas es sencillamente porque, al no creer ni en la racionalidad ni en la referencialidad originarias del lenguaje —en la medida en que «iln'y a pas d'origine absolu du sens en general» (Derrida 1967: 95)— se ven forzados a remover sus sedimentos relativos con el fin de eliminar estratos superfluos y recomponer aquellos restos que todavía atesoran eficacia o sentido (no significado).

El hecho, por otro lado, de que estos pensadores hayan sido saqueados escolarmente hasta la saciedad, domesticados en manuales triviales, diluidos en escuelas inexistentes, reclamados en debates triviales, falsamente entronizados por herederos no reconocidos, muy especialmente en el espacio invertebrado de los departamentos universitarios de humanidades, no es precisamente culpa suya. Ni Derrida ni Foucault ni Althusser son responsables de eso que Steiner llamara «the saturnalia of post-structuralist and deconstructionist literary theories» (Steiner 1997: 148), como Darwin no fue responsable del darwinismo social ni García Lorca del lorquismo. Las razones que mueven a Vargas Llosa a arremeter con tanta saña contra el prestigio nominal de los artífices del código intelectual mentado no son claras, pero no es difícil vislumbrar un resentimiento largamente larvado.

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

Resulta complicado estar a la altura del horizonte de pensamiento fuerte compartido por los herederos especulativos de Marx, Nietzsche y Freud, intelectuales que asociamos hoy día, con una designación algo inexacta, a la alta teoría. Resulta complicado, con ellos, asumir la prudencia epistemológica necesaria para evitar la tentación del diagnóstico sociológico de aliento falsamente hegeliano, propio del *tuttologo* televisivo o el columnista moralizante, que identifica los males del *hombre*, las amenazas al *espíritu*, los palos en las ruedas del *progreso*, el deceso de la *cultura*. Ninguno de ellos se permitió nunca hablar en nombre de la *cultura* o del *hombre* occidental, en gran medida porque ignoran el sentido preciso de esos términos. Algunos de sus herederos, como Terry Eagleton o Edward Said, fueron capaces durante un tiempo de mantenerse en guardia, pero luego cedieron a las tentaciones de la sociología generalista, el juicio apresurado, y el periodismo de salón. No es fácil habitar, insisto, eso que Vargas Llosa denomina, acertadamente, «concentración intelectual intensa». Y como no lo es, el novelista haría mejor en no exigirla tanto, especialmente cuando no está dispuesto (o preparado) para ponerla en práctica.

A Houellebecq, como vimos, le bastó con disponer ritualmente de sus restos en un funeral ficticio. Vargas Llosa, en cambio, parece haber perdido su sensacional sentido del humor. Siempre le cabe en todo caso el privilegio hegeliano de poder exhibirse, de proclamar, con el Sartre adolescente, «Le Progres, ce long chemin ardu qui mène jusqu'à moi». Y concluir: «cela montre ce que je suis au fond: un bien culturel» (35). Quien esto firma reconoce sentir una inmensa admiración por la figura de Vargas Llosa, reconoce que, de existir los bienes culturales, Vargas Llosa es uno de ellos. *La civilización del espectáculo*, un libro menor, mal calculado y peor perpetrado, no empaña en absoluto la admiración que siento hacia el autor de *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* y *La utopía arcaica*. Empaña, meramente, la escasa admiración que despiertan muchos de sus admiradores, oficinistas, oficiales y oficiantes de la religión de la cultura que jalean al profeta para que baje del monte y se pronuncie. Que Vargas Llosa haya decidido resistirse a la alta teoría resulta criticable en la medida en que dicha resistencia es, de una parte, el efecto de un contagio consentido que no ha hecho sino nutrir resentimientos difusos; de otra, la causa celebrada y publicitada de contagios por venir.

REFERENCIAS

ARNOLD, Matthew

1994 *Culture and Anarchy*. Ed. Samuel Lipman. New Haven: Yale University Press.

AYALA, Francisco

2007 *Autobiografía(s). Obras completas II*. Ed. Carolyn Richmond. Prólogo de Luis García Montero. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

BADIOU, Alain

2012 *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. Paris: La Fabrique.

BAUDRILLARD, Jean

1986 *Amérique*. Paris: Grasset.

BOURDIEU, Pierre

1988 *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris: Minuit.

DELEUZE, Gilles

1993 *Critique et clinique*. Paris: Minuit.

DERRIDA, Jacques

1967 *De la grammatologie*. Paris: Minuit.

1972 *La dissémination*. Paris: Seuil.

1987 *Ulysegramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée.

1993 *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.

ELIOT, Thomas Stearns

1948 *Notes Towards the Definitions of Culture*. London: Faber & Faber.

CELUI-QUI-NE-COMPRED-PAS
LA RESISTENCIA A LA TEORÍA DE MARIO VARGAS LLOSA

FARÍAS, Víctor

1989 *Heidegger y el nazismo*. Barcelona: Muchnik.

HEIDEGGER, Martin

1971 *Ser y tiempo*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.

HOUELLEBECQ, Michel

2010 *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion.

JUDT, Toni

1998 *The Burden of Responsibility. Blum, Camus, Aron, and the French Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

MENAND, Louis

2003 Prólogo «The Historical Romance». En WILSON, Edmund. *To the Finland Station*. New York: New York Review Book.

NOZICK, Robert

1974 *Anarchy, State, and Utopia*. Malden: Blackwell.

POPPER, Karl

2002 *The Open Society and its Enemies*. 1945. London: Routledge.

SARTRE, Jean-Paul

1943 *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.

1964 *Les mots*. Paris: Gallimard.

STEINER, George

1971 *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press.

1997 *Errata. An Examined Life*. New Haven: Yale University Press.

JULIÁN JIMÉNEZ H.

VARGAS LLOSA, Mario

- 1990 *Contra viento y marea* III. Barcelona: Seix Barral.
1993 *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
2001 *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
2012 *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

WILLIAMS, Raymond

- 2001 «Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa». En VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-38.

WILSON, Edmund

- 1948 «James Joyce». En *Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Charles Scribner's Sons.

Ambivalencia en la figura paterna: la conformación de una identidad relacional en la escritura autobiográfica de Paul Auster

Sandra Pinasco Espinosa

sandra.pinasco@uarm.pe
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: De acuerdo con el psicoanálisis relacional, la conformación de la identidad de una persona necesariamente está sostenida por los patrones de relación introyectados desde la primera infancia. A partir de esta aproximación teórica y algunos conceptos centrales de la teoría autobiográfica, se buscará profundizar en la conformación de la identidad relacional del escritor norteamericano Paul

Auster. Ello se logrará analizando su *patreoir* (memoria centrada en la figura paterna) titulada *La invención de la soledad* (1982) escrita justo después de la muerte imprevista de su progenitor, en contraste con la memoria *Diario de invierno* (2012) escrita treinta años después en la que regresa a la figura paterna, aunque de manera intermitente. Las divergencias al momento de aproximarse a la figura paterna, así como los diversos temas sujetos a una resignificación explícita por el autor serán desarrollados con detalle para proponer una posible versión de la identidad relacional del autor.

Palabras clave: *patreoir*, identidad relacional, reconocimiento, resignificación.

Ambivalence in the parental figure: The conformation of a relational identity in Paul Auster's autobiographic writing

Abstract: According to relational psychoanalysis, identity formation is necessarily sustained in the relational patterns developed in early childhood. From this theoretical point of view and some key concepts of lifewriting theory, this article seeks to deepen in the relational identity development of American writer Paul Auster. For that to be accomplish, we will analyze his *patreoir* (a *memoir* focused in a fatherly figure) *The Invention of Solitude* (1982) written just after his father's unforeseen death as well as *Winter's Diary* (2012), a *memoir* written thirty years after in which he goes back to his father figure but in a more detached manner. The divergences in form as well as the different themes subject to an explicit redefinition by the author will be approached in order to propose a possible version of the author's relational identity.

Keywords: *patreoir*, relational identity, recognition, redefinition.

En la segunda parte de su texto autobiográfico *La invención de la soledad* (1982), titulada «El libro de la memoria», el escritor Paul Auster juega con la figura de Pinocho salvando de la ballena a Gepetto para hablar del entusiasmo que su propio hijo Daniel siente frente a la perspectiva de poder «salvar al padre» (Auster 1982: 190). Dicho texto autobiográfico podría ser clasificado como una *patreoir*, término acuñado por el investigador André Gérard (2011) para hacer referencia a las memorias centradas en la figura del padre. Desde el punto de vista de este autor, al recordar su infancia, el hijo se convierte en padre del padre. Si se parte de esta premisa, surgen inmediatamente varias interrogantes: ¿querría el mismo Auster «salvar» a su padre de la familia que lo socializó hasta llegar a ser el padre que fue? Quizá recordando su propia infancia

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

logre apropiarse de la misma para convertir así la impotencia frente a la ausencia paterna en una explicación causal que le permita dejar de sentirse responsable de dicha distancia. Quizá si logra aclarar el pasado familiar con todos sus secretos pueda encontrar una explicación que le permita comprender la ausencia paterna y así tolerarla. De esta manera se convertiría en el creador de la historia vivida por su padre y le daría vida a lo tantas veces callado u oculto.

En el presente artículo, se buscará analizar la imagen paterna construida por Paul Auster (1947) en dos memorias escritas con treinta años de diferencia: *La invención de la soledad* (1982) escrita a los 35 años y *Diario de invierno* (2012) publicada a los 65 años. Ambas son producto de etapas muy distintas de la vida del autor, por lo que proveen miradas teñidas por los acontecimientos vividos al momento de escribirlas. Mientras en la primera el contexto inmediato es la repentina muerte de su padre; en el segundo caso, la narración de historias personales permite vislumbrar una reflexión a veces indirecta de esa misma figura.

Para poder hablar de individuos necesariamente se debe hablar de sus relaciones. Esta es la premisa básica del psicoanálisis relacional propuesta por Stephen Mitchell (1993) y seguida por Jessica Benjamin (1988, 1997), para quienes todo análisis del *self* o sí mismo y la conformación de este, necesariamente, implica el considerar el entretendido de relaciones presentes y pasadas, así como los patrones que han surgido a partir de estas. Así la mente es siempre relacional y está en búsqueda del contacto con otros (Mitchell 1993:15).

La definición de *self* o sí mismo de la que parte Mitchell se resume en la siguiente cita: «las personas tienen conciencia de *sí mismas*» (Mitchell 1993: 43).¹ Esta conciencia se adquiere a través de las imágenes que uno se forma de sí mismo y de la regulación de su autoestima. Además, esta conciencia posee un rol central en «la manera como experimentamos y registramos nuestros encuentros con el mundo externo y con otras personas, y en las elecciones que efectuamos en el transcurso de nuestras vidas» (Mitchell 1993: 43). No obstante, esta conciencia no se logra como parte del proceso de maduración,² sino que depende principalmente de las relaciones interpersonales. O en otras palabras, «when we do succeed in reaching that enhanced state of self-awareness, it is often in a context of sharpened awareness of others» (Benjamin 1988: 25).³ De

¹ Las cursivas son del original.

² En ese sentido, se debe evitar la confusión de *self* con la noción de 'identidad', pues existe una concepción que considera a la identidad como el logro de un individuo autónomo, precisamente la versión de sujeto que queremos rebatir.

³ «Cuando logramos alcanzar un elevado estado de autoconciencia, por lo general es en un contexto de aguda conciencia de los otros» (Benjamin 1988: 25).

ahí que otros teóricos relacionales, como Winnicott y Kohut, señalen el establecimiento y la conservación del sentido de identidad como el producto de una clase especial de relaciones interpersonales, específicamente las relaciones parentales.

Para el escritor Paul Auster una condición inherente al ser humano es el estar solos, entendiendo soledad no como aislamiento sino como vida interna; los individuos no podemos dejar de pensar, ello es lo que nos define, de ahí que incluso estando en compañía estemos finalmente solos con nuestros pensamiento. Sin embargo, Auster no considera a los seres humanos como entes aislados, todo lo contrario, en una entrevista brindada entre 1989 y 1990 señala: «aprendemos nuestra soledad de los demás» (Auster 2000: 188), pues llevamos a los otros dentro de nosotros mismos. Una persona aislada físicamente de los otros suele descubrir que «está habitado por otros» (Auster 2000:189) o como afirma en otra entrevista de 1987: «cuando uno está más solo, cuando penetra verdaderamente en un estado de soledad, es cuando deja de estar solo, cuando comienza a sentir su vínculo con los demás... En el proceso de escribir o pensar sobre uno mismo, uno se convierte en otro» (Auster 2000: 150). De hecho, para Auster todas las manifestaciones propiamente humanas son producto de sus vínculos. «El lenguaje, la memoria, incluso la sensación de soledad, todos los pensamiento que se forman en nuestra mente surgen de nuestra relación con los demás» (Auster 2000: 189).

Así si la memoria y el lenguaje son relacionales, producto del vínculo con los otros, toda reflexión autobiográfica necesariamente involucrará tanto una reflexión acerca de los otros con los que ese sujeto se ha relacionado y a partir de quienes se ha conformado buscando estabilidad y coherencia, como una comprensión de los otros en tanto sujetos autónomos con quienes el autor del texto ha establecido relaciones interpersonales buscando seguridad y sostén. Estas ideas se ven desarrolladas en el libro del experto en teoría autobiográfica Paul John Eakin, *How our lives become stories: Making Selves* (1999), específicamente en su capítulo «Relational Selves, Relational Lives»⁴ (43-98). En este Eakin postula, a partir de las ideas de Jessica Benjamin y otros autores centrados en la teoría social, la existencia de las «relational lives»,⁵ las mismas que define como textos autobiográficos que «feature the decisive impact on the autobiographer of either (1) an entire social environment [...] or (2)

⁴ *Cómo nuestras vidas se convierten en historias: creando individualidades*, capítulo «Seres relacionales, vidas relacionales». (traducción aproximada, no existente equivalente exacto para *self* en español).

⁵ «Vidas relacionales», no obstante el autor parece referirse más bien a 'autobiografías relacionales', término elegido para el presente artículo.

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

key other individuals, usually family members, especially parents» (Eakin 1999: 69).⁶

Precisamente los textos analizados de Paul Auster caerían en esta categoría de «autobiografía relacional» al centrarse básicamente en la reconstrucción de su infancia y juventud, tanto en el mundo familiar como en el externo, y en la explicación de cómo sus relaciones parentales conformaron su identidad. No obstante el propio autor describe el primero como un libro autobiográfico, pero que busca abordar aspectos comunes a todos los seres humanos, de ahí que el título sea *La invención de la soledad*, en referencia al origen del rasgo común a todos los seres humanos: la soledad o capacidad de reflexión a partir de la mirada del otro. Incluso describe su texto como una «obra colectiva» (Auster 2000: 189) debido a la multiplicidad de voces que hablan a través de ella que abarcan desde los autores citados hasta las voces de sus padres, hijo y abuelos hablando a través del impacto dejado en él mismo.

El primer libro de *La invención de la soledad* se titula «Retrato de un hombre invisible» y busca construir una versión de la figura paterna alrededor de un gran espacio vacío producto de la ausencia constante del padre. Este se encerraba en el ámbito laboral y, cuando en casa, asumía largas siestas aislado de la familia. Resulta interesante que en las cien páginas que componen el texto, Auster pase de una descripción cargada de resentimiento por la falta de presencia paterna y por la inseguridad que su ausencia generaba en él a una narración del pasado familiar de su padre buscando una explicación de la conformación de la personalidad del mismo. Así termina por conformar un retrato bastante completo y equilibrado de su padre, el mismo que le da sustancia temporalmente a un ser básicamente elusivo. No obstante, hacia el final, acepta y asume que una vez terminado el relato, los pocos objetos heredados de su padre (entre los que podríamos contar el mismo texto) pasarán a ser considerados posesiones suyas y «mi padre ya no estará presente en ellas, ha vuelto a convertirse en un ser invisible» (Auster 1982: 100).

El nivel de profundidad que alcanza este primer texto contrasta con la aproximación fragmentaria presente en *Diario de invierno* (2012). En este texto, el autor menciona a su padre solo en cinco ocasiones en sus casi 250 páginas, de las que resalta la mención directa al impacto que significó su muerte a la que califica de «mazazo» (Auster 2012: 101): «como siempre habías tenido la seguridad de que viviría muchos años, nunca hubo urgencia en

⁶ «Presentan el impacto decisivo en el escritor de la autobiografía de (1) todo un ambiente social [...] o (2) otros individuos centrales, usualmente miembros de la familia, especialmente padres» (Eakin 1999: 69).

disipar la niebla que siempre rondaba entre vosotros... te quedaste con una sensación de asunto inacabado, la hueca frustración de las palabras no dichas» (Auster 2012: 36-37). Esta memoria está más bien centrada en la figura materna a la que dedica largos pasajes, incluso reconstruyendo la biografía de su madre. En cierta medida, lleva a cabo la misma construcción de la figura parental que en *La invención de la soledad*, pero esta vez centrada en su madre. Sin embargo, resulta interesante que la última reflexión del texto esté dedicada nuevamente a su padre, al narrar un sueño recurrente en el que este aparece entablando una conversación con él, conversación de la que no puede recordar nada, excepto que lo trata «con amabilidad y buena voluntad, siempre escuchando con atención lo que tienes que decirle» (Auster 2012: 242). Esta actitud se diferencia enormemente de la vivida realmente, pero puede estar siendo creada a partir de un recuerdo recogido en su primera memoria. En uno de los pocos momentos en que su padre se expuso frente a su hijo, empezó a contarle una serie de aventuras inventadas a partir de los viajes que había efectuado de joven a Sudamérica, aventuras que el autor atesoró como ciertas buena parte de su vida, básicamente debido a la necesidad de explicaciones para la actitud ajena y distante que su padre mantenía para con él: si su padre era un personaje «romántico, un hombre con un pasado oscuro y emocionante» (Auster 1982: 36) se podía explicar la indiferencia que mostraba hacia todo lo que formaba parte de una pausa forzada en su aventurera vida. Esta narración inventada podría constituir el recuerdo a partir del cual surge el sueño recurrente de la conversación con su padre, pues en ambos casos lo que importa no es tanto el contenido de dicho intercambio sino la atención del padre centrada en él.

Es esta mirada del padre y de la madre la que permite al hijo reconocer su existencia como ser individual. En una entrevista de 1989-1990, Auster lo explica: la personalidad humana se forma «a partir de la experiencia de ser visto, [el niño] comienza a comprender que es un ser independiente de su madre, que es una persona por derecho propio» (Auster 2000: 188); es decir, «hemos sido creados por otros» (Auster 2000: 188). Así, solo en contacto con los otros, desarrollamos nuestro sentido de individualidad.

De la misma manera, Jessica Benjamin (1988) propone como noción central para su comprensión de las relaciones interpersonales la idea del ‘reconocimiento’, tomada de la filosofía de Hegel, la cual define como «that response from the other which makes meaningful the feelings, intentions, and actions of the self» (Benjamin 1988: 12)⁷ o del sí mismo; de

⁷ «Esa respuesta del otro que vuelve significativos los sentimientos, intenciones y acciones del *self*» (Benjamín 1988: 12).

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

esta manera, la realidad es siempre una realidad compartida. A partir de las investigaciones de Bowlby (1973-1980) y Stern (1992), así como del pensamiento de Winnicott (1982) y Mitchell (1993), Benjamin señala que el individuo desarrolla su identidad en y a través de sus relaciones con otros, los cuales a su vez son sujetos independientes. De ahí que Benjamin proponga la noción de «sujeto igual» como aquel sujeto que, a través de un vínculo, permite a otro reconocerse como individuo, sin dejar de sostener la independencia de cada uno; es decir, el reconocimiento del otro equivale a reconocer «their unique particularity and independent existence» (Benjamin 1988: 25);⁸ solo cuando ese otro reconoce al sujeto como individual, se puede hablar de un sujeto autónomo. Así, paradójicamente, el eje del desarrollo humano sería la relación mutua entre dos sujetos que se reconocen como inter —e in— dependientes entre sí.

De otro lado, en la mayoría de sus escritos de no ficción, Paul Auster contrasta su yo del pasado —«the self-narrated» o ‘yo narrado’— con el yo del momento en el que escribe el texto —«the self-narrator» o ‘yo narrador’ (Cf. Smith y Watson 2010: 71-73). Para él la influencia del momento vivido en cada etapa de la escritura es explícita. En la teoría autobiográfica, el ‘yo narrador’ es el agente creador del discurso autobiográfico, equivalente al narrador de cualquier texto de ficción; no obstante, se debe tener en cuenta que a pesar de coincidir con el autor del texto en algunos rasgos —como el nombre y las vivencias narradas— el ‘yo narrador’ solo habla de las experiencias que corresponden a la historia narrada y desde uno o algunos puntos de vista, por lo que nunca coincidirá con el autor del texto, es decir, nunca permitirá al lector conocer la imagen completa del autor real. De otro lado, el ‘yo narrado’ es el sujeto de la narración, es el yo del pasado recordado en el discurso del ‘yo narrador’ y estaría conformado únicamente por la versión o versiones que el ‘yo narrador’ ha decidido presentar.

No obstante, en el caso del primer texto autobiográfico de Auster, mientras el ‘yo narrador’ está viviendo la pérdida de su padre y todas las subsecuentes etapas del duelo, el ‘yo narrado’ abarca recuerdos de infancia, juventud e incluso de adultez a la vez que incluye el proceso mismo de producción del texto. Así, para Auster, el ‘yo narrado’ y el ‘yo narrador’ pueden confundirse, tal como confunde su propia identidad con la de sus personajes de ficción (el detective Paul Auster de *Ciudad de cristal*, por ejemplo). De hecho, en la entrevista antes citada, Auster afirma la necesidad de, además de crearla, formar parte de su propia narración, como se evidencia en la siguiente cita: «Creo que se debe a un deseo de introducirme a mí

⁸ «Su particularidad única y su existencia independiente» (Benjamin 1988: 25).

mismo en la dinámica del libro... Lo que en realidad deseaba hacer era quitar mi nombre de la cubierta e incluirlo en la narración... El ser que vive en el mundo —aquel cuyo nombre aparece en las cubiertas— no es el mismo que escribe el libro» (Auster 2000: 181).

En el caso de sus escritos autobiográficos, el autor que menciona Auster corresponde al 'yo narrador'. Este resulta inserto en el texto para determinar tanto la distancia como la cercanía entre este y el 'yo narrado', o sujeto de la narración.

De otro lado, en *Diario de invierno*, el autor escribe desde la quietud y la reflexividad de un escritor reconocido que ya ha atravesado todas las etapas vitales y es capaz de revivirlas con la memoria a partir de ejes temáticos por momentos explícitos. No obstante, también se produce la irrupción constante del autor convertido en 'yo narrador' cada vez que se producen comentarios o reflexiones sobre el proceso de redacción del texto. Por ejemplo, el segundo párrafo de *Diario de invierno*: «Tus pies descalzos en el suelo frío cuando te levantas de la cama y vas a la ventana. Tienes seis años. Afuera cae la nieve, y en el jardín las ramas de los árboles se están poniendo blancas» (Auster 2012: 7), en contraste con el antepenúltimo párrafo del mismo libro: «Tus pies descalzos en el suelo frío cuando te levantas de la cama y vas a la ventana. Tienes sesenta y cuatro años. Afuera la atmósfera es gris, casi blanca, no se ve el sol. Te preguntas: ¿Cuántas mañanas quedan?» (Auster 2012: 243).⁹ La primera cita correspondería al 'yo narrado', el autor a los seis años, mientras la segunda corresponde al 'yo narrado' del autor a los sesenta y cuatro años; sin embargo, en este segundo caso, ese 'yo narrado' corresponde también al 'yo narrador' en el proceso mismo de producción del texto. De hecho resulta interesante que ambos párrafos, a pesar de referirse a *selves* distintos, inicien de idéntica manera, ello sirve para señalar lo estable, aquello que permanece a lo largo de una vida que en este caso corresponde a las sensaciones físicas, corporales, eje transversal del texto, vividas tanto por el 'yo narrado' como por el 'yo narrador' o «autor», entendido desde el punto de vista de Auster. No obstante, se remarca la diferencia de edad, la misma que servirá para guiar la lectura de la descripción siguiente que si bien se centra en el paisaje, vale para el paisaje interno también. En el primer caso el color es el blanco y se mencionan los árboles como símbolo de la naturaleza que en la primavera reverdecerá; en el segundo, la atmósfera, es decir, todo lo que lo envuelve es color gris y el blanco ahora enceguece, no permite ver el sol que renueva, que devuelve la vida. Esa ceguera también podría dar cuenta de los problemas de visión que el autor padece por desprendimientos de

⁹ Los subrayados son propios.

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

córnea producto de la edad mencionados un par de veces en el libro. A todo esto se agrega la pregunta final en el segundo párrafo, la pregunta por la muerte, solo omnipresente en el último tramo de la vida.

Debido a la distancia que existe entre las dos entidades anteriormente mencionadas y al proceso que supone pensar un recuerdo, ser consciente de él y luego representarlo mediante un discurso, el pasado cambia y cobra nuevos significados cada vez que es recordado; o en otras palabras, «the passage, in memory, of the effective experience to consciousness accomplishes a kind of repetition of that same experience and helps change its meaning» (Birrento 2007: 65)¹⁰ o la resignifica. De ahí que se puedan analizar dos versiones de una autobiografía separadas por un determinado número de años para contrastar la elaboración de los recuerdos presentes en cada escrito; así como para señalar el nivel de integración o las resignificaciones que el autor ha realizado en el tiempo transcurrido entre la primera y la segunda versión. Esto se debe no solo a la distancia en el tiempo y a la diferente reconstrucción del pasado efectuada por el 'yo narrador', sino también a que el recuerdo de una vivencia del pasado difiere por la influencia del momento presente desde el que uno se encuentre recordando.

Estas ideas se relacionan cercanamente con las de Karl Weintraub (1991). Este señaló que la autobiografía es una mirada en retrospectiva del proceso de desarrollo de una identidad desde algún momento definido, hasta cierto punto estable, del presente del autor, por lo que permite reflexionar *a posteriori* sobre vivencias pasadas. Así se podría describir la escritura autobiográfica como «a story we weave out of the tangled threads we believe to be responsible for the texture of our lives» (Birrento 2007: 62).¹¹

Siguiendo en esta línea, Birrento (2007) señala que todo texto autobiográfico es una construcción imaginativa, selectiva y literaria de quién ha sido el autor en el pasado, es decir, del 'yo narrado', y de quién es al momento de escribir dicho texto o el 'yo narrador'. Para la investigadora, «in the process of rewriting the self we tell a story, by definition not a recounting of experience as it was, but a fiction of the self» (Birrento 2007: 62).¹² Estas

¹⁰ «El paso de la experiencia efectiva a la conciencia de la misma logra una suerte de repetición de esa misma experiencia pero a la vez la resignifica» (Birrento 2007: 65).

¹¹ «Un cuento / un relato que tejemos a partir de los hilos enredados que creemos responsables de la textura de nuestras vidas» (Birrento 2007: 62).

¹² «En el proceso de auto-reescritura, contamos un cuento / un relato, por definición no es un recuento de las experiencias tal como sucedieron, sino una ficción de uno mismo» (Birrento 2007: 62).

ideas están basadas en el clásico libro de Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self Invention* (1985),¹³ para quien la escritura autobiográfica presenta siempre elementos de ficción, que además suelen ser los que causan mayor confusión a los lectores. Estos, al enfrentarse a un texto presentado como autobiográfico, por lo general esperan una narración de hechos puramente históricos o «reales». En cambio, para Eakin, la ficción es el elemento central en el proceso narrativo autobiográfico, pues permite reunir, relacionar y organizar mejor las diferentes dimensiones de uno hasta ese momento dispersas, sin articular o perdidas; en otras palabras, permite efectuar la labor de construcción de uno mismo.

De igual manera, Auster, en una entrevista de 1992, reflexiona sobre la función de la memoria: «Comienzas a explorar el pasado, e invariablemente te encuentras con una nueva lectura de ese pasado, con una nueva comprensión, y, por ello, eres capaz de enfrentarte al presente de manera nueva» (Auster 2000: 203-204). Se refiere precisamente a la noción de resignificación antes explicada: el pasado es comprendido de una manera diferente cada vez que es recordado y esa nueva comprensión sirve para enfrentarse al pasado, pero también al presente desde el que se recuerda. O como afirma Auster en la entrevista de 1989-90 sobre su intención al escribir *La invención de la soledad*: «El libro no fue escrito como una forma de terapia: fue un intento de volverme al revés para descubrir de qué material estaba hecho» (Auster 2000: 180), otra forma de entender la resignificación esta vez como un intento de autoanálisis, aunque el autor reniegue del término «terapia».

Entre varias otras, una primera resignificación presente en la construcción de la figura paterna en ambos textos autobiográficos es la motivación que da origen a tal escritura. En *La invención de la soledad*, Auster busca comprender y explicar el comportamiento de su padre, el grado de desconexión que mostró en relación a él, mediante una reconstrucción detallada de dicha figura a la par de un análisis de las dinámicas presentes en la familia paterna. A continuación, en las diversas entrevistas recopiladas en el libro *Experimentos con la verdad* (2000), reinterpreta la escritura de su primera memoria como una «exploración del acto de hablar sobre otra persona y de si esto es o no posible» (149) o como una reflexión sobre «la factibilidad de que una persona hable sobre otra» (180). No obstante, también acepta que dicha escritura le sirvió para tratar de comprenderse y enfrentar y «ordenar mis conflictos y contradicciones» (177) aunque no haga referencia directa a la muerte paterna en este pasaje. En cambio, al momento de acometer la redacción de *Diario de invierno*, pareciera que la

¹³ El título en español podría ser *Ficciones en la autobiografía: Estudios en el arte de la autoinvención*.

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

figura paterna ha sido procesada y lo que aún le duele, por lo menos explícitamente, es que la repentina muerte del padre impidió que lo viera como un autor consolidado:

Treinta y dos años hace hoy, y has seguido lamentando su pérdida desde entonces, porque tu padre no vivió lo suficiente para ver que su atolondrado hijo, falto de sentido práctico, no ha acabado en el asilo de los pobres tal como él siempre había temido... y te entristece el hecho de que cuando tu padre murió a los sesenta y seis años en los brazos de su novia, tú seguías luchando en todos los frentes, mordiendo aún el polvo del fracaso. (Auster 2012: 37)

Al parecer el tiempo transcurrido entre uno y otro texto autobiográfico le ha permitido al autor tomar distancia y asumir como inevitable el no haber podido resolver ciertos aspectos de su relación con su padre (de ahí quizá los sueños recurrentes en los que conversa con él). De ahí que la motivación de *Diario de invierno* no esté centrada en la figura del padre sino en la recopilación de experiencias vinculadas al cuerpo y en la figura materna.

Otro de los temas resignificados a partir de la escritura de sus memorias, y uno de los que más conflicto generó en el autor al momento de acometer la redacción de su primera memoria, fue la historia de su familia paterna y del asesinato de su abuelo a manos de su abuela, como se anota a continuación:

Ahora que ha llegado el momento de escribir sobre ellos, me sorprende encontrarme a mí mismo haciendo cualquier cosa para posponerlo... No es que tenga miedo de la verdad ni tampoco que tenga miedo de contarla... Lo difícil es verlos impresos, desenterrarlos del ámbito de lo secreto, por así decirlo, y convertirlos en un suceso público. (Auster 1985: 54-55)

No obstante, eso que ocasionó tanta desazón en el primer texto es mencionado en *Diario de invierno* sin mayor detenimiento, quizá porque treinta años más tarde esos hechos ya están divulgados y asumidos. Más bien en lo que se explora es en los conflictos que la publicación de su primera memoria y el desvelamiento de los secretos familiares le produjeron especialmente con una tía segunda, prima de su padre, que funge de portavoz del malestar de toda la familia. Tan conflictiva es la relación de su familia paterna con él y, en especial, con su madre, que el autor opta por cremar y enterrar el cuerpo de su madre sin comunicarlo a ese

lado de la familia.

De otro lado, la valoración que hace de la personalidad de su padre también sufre una resignificación al pasar de un texto autobiográfico a otro. Aunque en la primera memoria el balance final del análisis de la figura paterna resulte aparentemente equilibrado, los aspectos que perduran y se resaltan —aunque sea de manera indirecta— en el segundo texto son los negativos. Así en un pasaje en el que se refiere a su suegro (asumido hasta cierto punto como figura paterna), su padre emerge negativamente por contraste, como se señala en la siguiente cita: «aunque en muchos aspectos sea una persona distante y retraída, casi como tu padre... es más accesible de lo que nunca fue tu padre, ... es miembro de la raza humana de forma más plena» (Auster 2012: 219).¹⁴ De hecho, la diferencia más clara al describir al padre está centrada en la emoción que acompaña dichos comentarios: mientras en el primer texto el rencor se percibe en gran parte del conjunto de la obra, por ejemplo: «yo nací, me convertí en su hijo y crecí, como una sombra más que aparecía y desaparecía en el oscuro ámbito de su conciencia» (Auster 1982: 38), la emoción primordial en el segundo texto es la resignación o aceptación.

Finalmente, tanto en las entrevistas como en ambas memorias, otro tema central que termina siendo resignificado es el impacto que la muerte paterna ocasionó en el autor. Es un tema sobre el que también se puede aplicar la noción de resignificación, pues es aproximado de manera diversa según la memoria que se esté analizando y el contexto en el que se encuentre inmerso. Desde el punto de vista de *La invención de la soledad*, la muerte del padre generó «una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esa herida abierta... estas palabras lo han mantenido vivo, tal vez mucho más que antes... está aquí invadiendo mis pensamientos, metiéndose en mí a hurtadillas y de improviso» (Auster 1982, 50). La muerte del padre se encuentra aún demasiado cerca, falta tomar distancia del hecho para poder pensarlo; por el momento, la escritura es una forma de mantenerlo con vida un tiempo mientras se intenta comprenderlo, así el intento esté condenado al fracaso porque tal como señala el autor «el camino hacia mi objetivo no existe» (Auster 1982: 49).

En cambio, en *Diario de invierno*, describe escuetamente la muerte de su padre como un «mazazo» (Auster 2012: 101). Asimismo, señala solo en una ocasión la herida abierta que le dejó dicha muerte. Incluso, lo indica hasta ese momento, treinta años más tarde.

¹⁴ Los subrayados son propios.

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

De otro lado, en las entrevistas la muerte paterna se resignifica como una salvación debido a la herencia recibida. Este aspecto es retomado luego en *Diario de invierno*: la herencia paterna le permitió dedicarse exclusivamente a la escritura por unos años y lograr obtener el renombre que luego le permitió vivir de su arte. En diversos momentos de este texto, Auster recuerda la difícil situación que vivió cuando su primer matrimonio se deshizo mientras atravesaba una de sus peores crisis económicas, llegando al extremo de estar más de un año sin escribir dedicándose exclusivamente a traducciones y vanos intentos por superar sus problemas financieros. El autor relata en *Diario de invierno* cómo una experiencia casi epifánica al observar una coreografía de danza lo salvo y le permitió superar este bloqueo. A partir de esa experiencia escribió el texto en prosa *White Spaces*, de género inclasificable, un comentario a los movimientos de danza observados. Es precisamente ese texto el que Auster considera su renacimiento como escritor de prosa en vez de poeta, proceso que devino a través de los años. Ahora bien la misma noche que terminó ese texto en prosa, un 14 de febrero de 1982, su padre moría de un infarto fulminante, como se constata en la siguiente cita: «Justo cuando estabas volviendo a la vida, la vida de tu padre tocaba a su fin» (Auster 2012: 237).

Siguiendo las palabras del propio Auster, creemos que la muerte del padre efectivamente salvó al hijo: «Pensar que la muerte de mi padre salvó mi vida» (Auster 2012: 176), pero no solo en el sentido económico, sino en un sentido más existencial. Esto debido a que una vez fallecido el padre, Auster necesita explicarse ese vínculo y el rol que tuvo en la conformación de sí mismo. Es en estos intentos que rescata del olvido la perversa vida familiar experimentada por su padre y logra «salvarlo» de un recuerdo únicamente negativo; es precisamente este recuento de los secretos familiares el que le permite equilibrar la figura paterna para luego concentrarse en los recuerdos que matizan la imagen del padre y lo presentan como un ser, por momentos, aunque sean escasos, cercano. Tal como cuando recuerda el haberse manchado de alquitrán trabajando con los reparadores de techos contratados por su padre y este, en vez de burlarse, lo llevó a comprarse ropa limpia: «Entonces sentí que todavía era posible acercarse a él» (Auster 1982: 87). Así logra comprender que la figura de su padre es contradictoria, que nunca llegará a explicarlo por completo debido precisamente a la ambivalencia que le genera el referirse a él.

Ahora comprendo que cada hecho es invalidado por el siguiente, que cada idea engendra una idea equivalente y opuesta. Es imposible decir algo sin reservas: era bueno o malo, era esto o aquello. Todas las contradicciones son ciertas. A veces tengo

SANDRA PINASCO ESPINOSA

la sensación de que estoy escribiendo sobre dos o tres personas diferentes, distintas entre sí, cada una en contradicción con las otras. Fragmentos. (Auster 1982: 91)

De ahí que en las entrevistas y la memoria posterior haya logrado convivir con la pérdida paterna y presentar dicha ambivalencia solo de manera indirecta.

AMBIVALENCIA EN LA FIGURA PATERNA:
LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL EN LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA DE PAUL AUSTER

REFERENCIAS

AUSTER, Paul

- 1982 *La invención de la soledad*. Barcelona: Seix Barral.
2000 *Experimentos con la verdad*. Barcelona: Anagrama.
2012 *Diario de invierno*. Barcelona: Anagrama.

BENJAMIN, Jessica

- 1988 *The bonds of love. Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*.
New York: Pantheon Books.
1997 *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Buenos Aires: Paidós.

BENSTOCK, Shari (ed.)

- 1988 *The private self. Theory and practice of women's autobiographical writings*.
Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

BIRRENTO, Ana Clara

- 2007 «Virginia Woolf – Moments of being». En ZAMITH, Maria Cândida y Luísa FLORA (eds.). *Virginia Woolf: three centenary celebrations*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 61-72.

BOWLBY, John

- 1973-1980 *Attachment and loss*. Tres volúmenes. London: Hogarth Press.

COUSER, Thomas G.

- 2014 «Paper Orphans: Writer's Children write their Lives». *Life Writing*, vol. 11,
N. 1, pp. 21-37.

EAKIN, Paul John

- 1985 *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton:
Princeton University Press.
1999 *How our lives become stories: making selves*. Ithaca: Cornell University Press.

EGAN, Susanna

1999 *Mirror talk: genres of crisis in contemporary autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

LEJEUNE, Phillip

1971 *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.

MILLER, Nancy

1994 «Representing others: gender and the subjects of autobiography». *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, N.1, pp. 1-27.

MITCHELL, Stephen

1993 *Conceptos relacionales en el psicoanálisis: una integración*. México: Siglo XXI.

SMITH, Sidonie y Julia WATSON (eds.)

2010 *Reading autobiography*. 2ª edición. Minneapolis: University of Minnesota Press.

STERN, Daniel

1992 *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós.

WEINTRAUB, Karl

1991 «Autobiografía y conciencia histórica». *Suplementos Anthropos*, 29. (Texto escrito originalmente en 1975).

WINNICOTT, Donald

1982 [1968] «El uso de un objeto y la relación por medio de identificaciones». En *Juego y Realidad*. Buenos Aires: Gedisa, pp. 117-127.

1999 «La agresión en relación con el desarrollo emocional (1950-1955)». En *Escritos de pediatría y psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, pp. 275-293.

Ritmos horizontales, océanos de salsa, espacios místicos. El ritmo musical en la obra de Andrés Caicedo

Camilo Del Valle Lattanzio

camilodvlatt@gmail.com

Freie Universität Berlin/ Universität Wien

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: El presente análisis propone un nuevo acercamiento a la novela de Andrés Caicedo *¿Qué viva la música!* tratando de apartarse del método biográfico. Comienza analizando la figura del quiebre y todas aquellas imágenes alrededor de esta (la calle, el río, la selva, el espejo, etc.), para así situar al ritmo musical, la figura de la rumba y el lenguaje poético como los principales elementos de la novela. Algunos conceptos de la filosofía de Spinoza, Octavio Paz, Gilles Deleuze y Félix Guattari funcionan como puntos de partida para una nueva lectura de la obra de Caicedo. El análisis logra mostrar que el método *close reading* es más adecuado para apreciar el valor literario de la novela, que es mucho mayor que el de un mero documento biográfico.

Palabras clave: A. Caicedo, música, quiebre, poesía, ritmo, cuerpo sin órganos, O. Paz, G. Deleuze, B. Spinoza.

Horizontal rhythms, oceans of salsa, mystic spaces. Musical rhythm in the work of Andrés Caicedo

Abstract: The present analysis proposes a new way to approach the novel of Andrés Caicedo *¡Qué viva la música!* trying to move away from a biographistic analysis. It begins by exploring the figure of the break and its surrounding images (such as the street, the river, the jungle, the mirror, etc.), in order to position the musical rhythm, the figure of the 'rumba' (party) and the poetic language as the main elements of the novel. The analysis uses concepts of the philosophy of Spinoza, of Octavio Paz and of Gilles Deleuze and Félix Guattari as starting points for a new lecture of the Caicedo's oeuvre. It shows that the method of *close reading* is more appropriate to appreciate the novel's real literary value, which is a lot greater than that of a mere biographical document.

Keywords: A. Caicedo, music, break, poetry, rhythm, body without organs, O. Paz, G. Deleuze, B. Spinoza.

1. El evento Caicedo

El presente análisis se puede entender como reacción a un nuevo fenómeno literario, al renacimiento de un escritor, a lo que algunos se han atrevido a llamar *Evento Caicedo* (Cf. Duchesne Winter 2009). El *Evento Caicedo* es el inesperado eco y buena acogida que ha recibido la literatura del escritor colombiano Andrés Caicedo en las nuevas generaciones de escritores y lectores en América Latina. Todo se ha originado tal vez a raíz de la gran atención que le brindó el escritor chileno Alberto Fuguet,¹ lo que llevó a este a publicar textos inéditos del escritor colombiano (Cf. Caicedo 2008). La obsesión de Fuguet ha sido un fenómeno que se ha transmitido a grandes masas y hoy en día Caicedo es leído mucho más que durante la época en la que vivió. Ha conseguido pues lo que el periodista Eduardo Arias llama como «el lugar que merece» (2008). Lo importante de la atención que le brindó el escritor chileno es que este mismo representa una de las figuras principales de la nueva narrativa latinoamericana, encabezando el así denominado movimiento de «McOndo». Fuguet habla sobre Caicedo como aquel «eslabón perdido de McOndo. Su padre o hermano mayor» (Fuguet y García 2008). Esto es tal vez lo más importante cuando se habla hoy en

¹ El escritor chileno dice: «Caicedo salva personas, Caicedo es un autor de primera, urgente. Caicedo no puede esperar. Ya hemos esperado demasiado» (Fuguet 2007).

día sobre Caicedo, ya que se trata de un escritor que para su época era un adelantado y cuya literatura hoy leemos como la de un escritor contemporáneo.

Caicedo es un poeta de los nuestros, de nuestra generación, porque supo anticipar nuestra forma de pensar y de movernos. Caicedo no es un poeta inmaduro o infantil, como se han atrevido a llamarlo algunos críticos; Caicedo ha afectado (y esto en mayor parte por su impacto en la literatura contemporánea) directamente la literatura, la ha innovado, ha significado un quiebre en ella. Mientras el mundo esperaba de Latinoamérica historias sobre Aurelianos Buendía, Caicedo estaba hablando la lengua de los jóvenes, es decir, de aquellos que hoy en día son portavoces del mercado literario latinoamericano. Puede ser que el escritor caleño sea solamente un inconsciente colectivo, que la literatura latinoamericana contemporánea no tenga sus raíces directas en la literatura caicediana y que su literatura haya aparecido sin valor en una época que no le pertenecía, pero es justamente por esto que vale la pena darle importancia hoy en el contexto de una sociedad que se siente comprendida y tocada por él.

Es un hecho que Andrés Caicedo ha pasado de ser una persona no grata a formar parte del repertorio de análisis en la academia (Cf. Caicedo 2009: 23). Pero habría que preguntarse lo siguiente: ¿qué hace de la literatura de Caicedo digna de un análisis literario formal? ¿Qué hace de Caicedo un tema de interés académico? El presente análisis es una respuesta a este interrogante, ya que se propone hacer un bosquejo de algunos aspectos profundamente literarios que deben ser observados más de cerca.

La obra de Caicedo por más que es pequeña es un pozo hondo, un océano inmenso, un terreno inabarcable que vale la pena recorrer, así como nos faltan las palabras para hablar sobre la pequeñísima obra de Juan Rulfo. Si bien la literatura de Caicedo no es una literatura inmadura, el lenguaje es llevado en ella a su infancia, a su libertad inicial. Andrés Caicedo siempre tuvo preferencia por sus amistades infantiles (como los precoces hermanos Lemos: Clarisol, amiga a la que dedica su única novela, y su hermano Guillermo) y, queriendo morir antes de llegar a la vejez, dejó en claro que había divisado el valor de la infancia, es decir, supo descubrir lo poético de la juventud.

Aquí se parte del hecho que la literatura caicediana y más precisamente su novela *¡Qué viva la música!* se aparta de lo discursivo o bien de lo narrativo, y debe ser más bien considerada como expresión puramente poética. Esta novela es pues lo que llamaríamos una «novela poética», ya que la novela como suceso lingüístico, es decir, la transformación y la crisis a la que es llevada el lenguaje, es el aspecto principal de la obra. La novela no pretende más

que lo que presenta: la expresión de un suceso por medio de un lenguaje performativo, el cual tratamos de agarrar inútilmente, ya que habiendo pasado un segundo se ha esfumado nuevamente.

El lenguaje es transgredido y llevado hasta un límite extremo, haciendo de él la materia principal para moldear un ritmo frenético, un ritmo meramente corporal, vivo, latente. Tal vez la novela esté más cerca de la música que de la misma literatura, y ese es tal vez el mayor valor literario de la literatura caicediana: Caicedo llegó más allá de los límites de las artes y llevó con su poca obra todo a un límite; su obra es la expresión misma de ese deseo casi fantasmal de todas las nuevas generaciones de saturar, de llegar hasta lo último, de estallar. Para poder llegar al límite se tiene pues que transgredir, romper estructuras, sacar chispa. Muy en contra de lo que formula Duchesne Winter en la introducción a su libro *La Estela de Caicedo*, Andrés Caicedo modifica y entra como un intruso subversivo a innovar las técnicas narrativas. La literatura es reevaluada completamente y se presenta pues como práctica y se despoja por completo de su calidad comercial. Comienzan los nuevos aires del Post-Boom, del querer apartarse de la tradición para conseguir la fama, del querer labrar un camino nuevo, y Caicedo intuyó esto desde el comienzo, encontrándose bajo la sombra del monstruoso Boom garciamarquiano. El leer y el escribir es, para Caicedo, bailar; es performar el ritmo, vivir. Para mostrar esto se analizarán ciertos aspectos importantes de la obra, en los que se muestra una cara auténtica, una técnica original que hacen de Caicedo algo más que un evento comercial, un poeta de los nuestros.

¡Qué viva la música! es el comienzo y el final formal de la carrera literaria de Caicedo. Habiendo recibido la primera copia de la publicación de la novela, el autor decide suicidarse con sesenta pastillas de Seconal (barbitúricos). Esta tal vez fue la razón de su «consagración literaria» (Van der Huck 2009) haciendo de su vida la vida de un poeta maldito, la de un mártir. Su muerte ha sido ese necesario «patetismo» para la gloria literaria, que le atribuye Borges a la obra de Quevedo (Cf. Borges 2007: 46). El hecho de su suicidio ha sido siempre una sombra en su obra, el inicio y el punto de convergencia de toda la literatura secundaria. Los críticos se han dejado deslumbrar por su vida telenovelesca, pero es tiempo de alejarse de este biografismo ciego que no deja ver el valor intrínseco de la obra literaria por más que su vida hoy en día (y más que todo a raíz del texto publicado por Fuguet) ya juega un papel de mito, de intertexto con sus textos. Su vida se ha vuelto un texto paralelo, casi como si él hubiera sido el Dédalo de su laberinto de desgracia.

No obstante, esto debe importar poco en este análisis. ¿De qué trata la novela de Caicedo? Su tema es el quiebre de un orden, de la rutina, el sumergimiento de la heroína María del Carmen Huerta en la noche de la música, en el océano del ritmo musical que la arranca de la vida normal burguesa. María del Carmen escribe su historia desde el final, algo así como una pícara reevaluando la historia de sus bellaquerías, reevaluando toda su historia desde el día en que faltó a su rutina. El hecho de que la novela esté narrada en primera persona es lo que deja que el lenguaje se arrastre libremente, y así mismo que la narradora no solo describa sus bailes, sino que baile con su lenguaje. La novela se articula a distintas velocidades, siempre halada por ese ritmo frenético que es su ritmo de fuga a una música que va succionando cada vez más a la protagonista:

Música que se alimenta de carne viva, música que no deja sino llagas, música recién estrenada, me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas si sos capaz, confunde mis valores, húndeme de frente, abandóname en la criminalidad, porque ya no sé nada y de nada puedo estar segura [...]. (Caicedo 2009: 127)

2. El quiebre, el punto de fuga, la interferencia musical: la deterritorialización de la noche

Cada vida depende del rumbo que se tomó en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del Paco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que yo esté aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra. (Caicedo 2009: 40)

El punto de fuga es la música, la música es el quiebre de la estructura, de la rutina. La narradora aclara que se ha liberado, se ha liberado de una moral que se basa en la espera de la muerte y ha encontrado por ende el camino de la vida. Las consecuencias es que se encuentre al final desclasada pero al mismo tiempo libre: la narradora paga el precio por haber faltado a la ley de llevar una vida normal terminando en un prostíbulo, precio que se paga por haber optado por una vida libre. La libertad es entonces entendida como aquella facultad de tomar un rumbo, de pasar la calle y de llegar a otros horizontes.

El primer aspecto importante sería el *quiebre*, el cual aparece explícitamente en un espejo viejo que la narradora tiene en su cuarto burgués y el cual no vuelve a encontrar al final cuando, ya habiendo sobrevivido al quiebre de la rumba, vuelve a visitar su casa. El quiebre aparece entonces como elemento que le da inicio a la novela, pero así mismo, como se verá más adelante, como un aspecto que se va desvaneciendo apenas la narración avanza. El quiebre más inmediato es el de la rutina (María del Carmen falta por primera vez a su círculo de lectura marxista el día de su descarrilamiento) que aparece implícito en muchos otros elementos metafóricos importantes como el cruzar la calle. Se trata entonces de un cambio de territorio, de una deterritorialización que se efectúa por un deseo, el deseo de incorporarse al terreno de la música.²

María del Carmen cruza la calle con deseos de llegar más allá de la otra orilla, hasta traspasar los cerros; tiene deseos de llegar hasta el sur más profundo, el cual está asimismo cargado de una connotación de clase baja, de pobreza, lo que hace del quiebre algo muchísimo más explícito. No solamente se quiebra la rutina sino la clase, las barreras sociales. Una niña de clase alta caleña emprende el rumbo moralmente equivocado, el rumbo del placer que inevitablemente la lleva a las clases bajas. Y este quiebre se muestra en términos espaciales con el sur, lo cual viene a jugar un papel muy importante respecto a aquella organización espacial urbana de las clases que en Colombia marca fronteras históricas, patéticas y hasta ácidas. El sur es bajar, es caerse, y asimismo, como un ángel de las alturas, María del Carmen desciende a lo bajo de la sociedad en busca de la vida, desciende al infierno de la moral cristiana y con esto se destruye; rompe con el dualismo y bebe de la fuente original de la libertad, donde estamos desnudos y somos solamente intensidad. Al final de la novela, habiendo terminado el viaje, aclara la narradora:

Supongo que los marxistas ven las fotografías y pensarán: «Observen ustedes lo bajo que puede llegar la burguesía». Qué bajo pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio, yo estoy más allá de todo juicio y salgo divina, fabulosa en cada foto. Fuerzas tengo. Yo me he puesto un nombre: SIEMPREVIVA. (Caicedo 2009: 171)

² Son bastantes los aspectos deleuzianos que se pueden encontrar en la literatura caicediana (así como las similitudes entre esta y la *Beatlitecture* son bastantes), los cuales serán analizados más adelante.

El descenso ocurre paulatinamente. Primero se interesa por el *rock*, interés que comparte con su amigo melancólico e intelectual de la infancia (Ricardito el Miserable), el cual sirve de puente lingüístico a la música en inglés. Pasando por el *rock* (música que inundaba las fiestas de clase alta) llega a la salsa que es justamente donde la narración se acelera, alcanza el sur y, tocándolo, se acerca más a la naturaleza, a su fuente original. Se parte del territorio del hogar (cuna de la buena moral y de la civilización) y se quiere llegar por la rumba a la clase baja, y de allí hasta la naturaleza, allá donde no se puede llegar más bajo: el devenir animal. La escena en Jamundí (Cf. Caicedo 2009: 140-155), ya llegando al final del libro, donde la narración llega inevitablemente a una explosión, el lenguaje colapsa y la novela alcanza su límite y todo esto ocurre en medio de una naturaleza salvaje. Se describe un acto sexual descarnado y no convencional, acompañado (como en un concierto a dúo) de una escena de violencia extrema, de un asesinato. Cruzando la calle inicialmente llega entonces, al final, al corazón de la naturaleza, al salvajismo. Pero mucho antes de esta escena violenta, después de haber incursionado en la salsa, es decir, justo en el momento del quiebre con el *rock*, se puede ver fácilmente este acercamiento a la animalidad. Después de una rumba de salsa salvaje, María del Carmen y sus nuevos amigos se encuentran en un potrero donde tienen sexo de forma salvaje:

Una cuadro más tuve *deseos de hambre*, y ellos dijeron: «Más rápido llegamos si nos vamos por los lotes»; [...] un poco enojadita estaba pensando en esto cuando vi que ellos se detenían, me esperaban. Yo pensé: «¿Quiéren comerme aquí?», y de alguna parte, porque casas había cerquita, me llegó el olor a desayuno [...]; algo en el orden que sostenía la espera de ellos, devorándome toda, me llenó mucho más de urgencia; los abracé por turno, les dije papitos por turno, les desabroché cada bragueta y me tendí en un lugar clarito con mirada de débil mental. [...] Cuando él se me vaciaba todo, yo me puse a mirar las casas que bordeaban el cielo, y paseando la mirada vine a descubrir a un grupo de muchachos [...] apoyados en el muro del balcón contemplaban todo y aullaban como demonios. (Caicedo 2009: 93)

Este quiebre que, como se puede ver, es también una fuga a una animalidad perdida, se articula en términos espaciales (el norte y el sur, la ciudad y la selva, etc.), pero es también representado por la tensión entre dos personajes. Se trata de aquella tensión que carga y encarna el quiebre iniciador. Me refiero a la tensión entre Ricardito, que representa el pasado melancólico o muerto, el mundo del *rock* y de la infancia, y Mariángela que es, como

su nombre lo dice, un ángel caído de la fiesta, una mujer desclasada y, por esto mismo, ídolo de nuestra heroína. María del Carmen se aleja de estos dos, como se aleja del *rock*, el mismo que le sirvió de quiebre inicial para emprender su nuevo rumbo de vida. Ella se mueve de Ricardito a Mariángela y estos dos personajes juegan el papel de puntos gestadores del vector que lleva al climax y que converge en ese punto de vida al que nunca se termina de llegar, es decir, a la música. La novela debe ser entendida entonces como *suceso*, y se concibe como un devenir vida que tiene mucho que ver con un devenir animal o un devenir cuerpo.

El vector estructural se expresa entre estos dos puntos, los cuales desaparecen; ya que al final no queda ningún tipo de estructura, sino puro movimiento, devenir, música, baile. No se trata de llegar a ninguna parte sino de una convergencia hacia el infinito, así como convergemos en la muerte sin llegar nunca a estar en ella. El vector lanza entonces a la protagonista a la *noche*, esa noche infinita que nunca termina, y la noche es ese otro factor importante que hay que señalar en cuanto a la metáfora del quiebre.

La noche es ese sur salvaje, en el que la protagonista se sumerge paulatinamente. La noche podría ser la muerte, pero una que se celebra y a la que nunca se llega. Esa noche nunca se alcanza, como se muestra al preguntarse la narradora después del clímax de la escena en Jamundí: «¿Nos cogería la noche?» (159). Mariángela es ese punto nocturno que hala a la protagonista para desvanecerse después. Es el punto de fuga, la energía de activación, la fuerza succionante de la noche. María del Carmen recuerda después a su amiga como a aquel único personaje capaz de comprender el nuevo rumbo de su vida; la recuerda porque Mariángela se suicida, es decir, se desvanece en la noche y por consiguiente fracasa no logrando desprenderse del todo de su historia en el Norte de los ricos, en aquel «norte de suicidas» (31). El personaje de Mariángela necesita o es dependiente del personaje de Ricardito, como los antagonistas se necesitan inevitablemente para existir. Mariángela se va quedando vacía, porque no es como María del Carmen un todo afirmativo sino dependiente y por eso carece de intensidad propia.

Ni qué decir que me le fui pareciendo a Mariángela. Ojeras, ni hablar; ya las tenía. [...] Así fui notando el terrible proceso de descenso y de desgaste: [...]. Mi baile, mi permanente movimiento y mi canto [...] eran siempre un desafío y a la larga una ofensa. Empecé a tartamudear, como Mariángela en los momentos críticos. Cuando caminaba con ella conversábamos, tanto era ese sabernos progresivamente idénticas. (Caicedo 2009: 81)

Este paulatinamente acercarse a la noche, a la naturaleza y en consecuencia a la música aparece explícitamente en la recurrente idea de estarse *enredando*. El punto de fuga es el inicio, la puntica en la cual la protagonista se comenzará a enredar, un vector demente que la llevará a ese océano del ritmo frenético de la salsa. La protagonista se enreda en la música, la que siempre aparece análoga a la noche, así se constata en la siguiente cita: «[...] obedeciendo una emoción pura le respondo su llamado a la noche, porque no me traga, me sacude nada más, y me acuesto con el cuerpo lleno de morados. [...] Soy una fanática de la noche. Soy una nochera. No está en mí»(26).

La noche no está en ella, ella es más bien la que corteja la noche, la que quiere sumergirse en ella, copular con ella. El vector es un símbolo de luz. De la dicotomía entre Ricardito (oscuridad, negatividad positiva) y Mariángela (luz, positividad relativa) se expande María del Carmen que es devenir intenso de adolescente, de la sombra a la luz. El símbolo que utiliza para mostrar su luz y su vida es su *pelo rubio*, el cual siempre se encuentra amenazado en sucumbir a las sombras, como lo hace Mariángela, y el cual aparece desde el puro principio y va marcando una especie de termómetro del ritmo, como se anota en la siguiente cita: «Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: “Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa”. No era sombra sino muerte lo que le cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo» (14).

Mariángela sucumbe a las sombras y es eso mismo lo que marca lo heroico de María del Carmen. Su brillo no se apaga. María del Carmen sigue con la cabeza en alto enredándose en la música, avanzando hacia la noche. El heroísmo es su fuerza, esa facultad para soportar el quiebre, el devenir, la tensión entre dos fuerzas, como se afirma en la cita siguiente: «Mi talento es una fuerza y una gracia de la vida, y es al mismo tiempo el agradecimiento» (55). Y la fuerza es la fuerza de ese otro motivo que aparece: el Río con mayúscula, así como ella lo introduce: «Ni más ni menos descubrí el Río» (17). Lo que se origina a partir de ese quiebre es un devenir, un movimiento constante, una afirmación de esa búsqueda espinosista de crecimiento de actividad que es simbolizada con el río. La experiencia del cuerpo y del tiempo en la música, ese tal vez sea el tema de la novela,³ como se afirma a continuación:

No era sino cuestión de dejarme ir, abrir los brazos, todo es mío, todo me ayudaba, toma y dame, los muchachos que salían a tomar aire y era a mí a quien tomaban, me

³ Este aspecto del río aparece en otras narraciones de Caicedo como en «Besacalles» relato incorporado en *Calicalabo*.

veían y no podían respirar, era un río y no una calle lo que yo cruzaba, a donde tomen el aire que les faltaba se me llevan es el río, entraban sofocadísimos a su fiesta, pasando el dato: «Viene pelada extraña». (Caicedo 2009: 87)

María del Carmen encuentra en la salsa también su destino final musical porque se puede incorporar en el río semántico de su letra. Ya no necesita de Ricardito, su traductor del inglés al español, ni de la tensión entre él y Mariángela, y en la salsa encuentra su libertad. Por fin se puede afirmar a ella sola: ha encontrado su caudal y en él se vierte como en un orgasmo místico, así se anota en la siguiente cita: «Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro nace un sol, [...] Hecha un río de pensamientos urgentes, felices todos, caminé con ellos montaña arriba» (92).

En conclusión, se trata de un quiebre territorial, espacial, animal, rítmico, místico, nocturno, mortal, amoral, intenso. Ese es el comienzo de la obra y lo que se trata de expresar con ella. El quiebre es la reacción exotérmica que posibilita la expresión del ritmo: se quiebra una estructura y de esta se gestan chispas intensas. Y como la narradora es la misma que vive este quiebre, sus palabras encarnan en sí la experiencia intensa. Para esto la narración se aleja de lo discursivo (lo estructural) o más bien lo rompe, lo destruye y deja germinar de esto una narración performativa, poética, musical. La narración encuentra en su forma poética la forma adecuada para bailar con el lenguaje. El lenguaje llega a un límite, es llevado a incorporar el ritmo frenético de la salsa. De pronto la narración y la música se mezclan, ya no hay más puntos de referencia, se está bailando en el lenguaje. El texto tiene que ser leído o tal vez cantado, y al leerlo vivirlo. No hay métrica detrás, solo hay palabras en constante fricción como cuerpos sobre una pista de baile.

3. Novela poética: ritmo y lenguaje. El ritmo salsero en la literatura

Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. [...] Pero todos, alguna vez, así haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un místico para rozar esa certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres. [...] Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí. (Paz 2010: 24-25)

Se parte de la estructura y de su quiebre para llegar a la poesía. El lenguaje discursivo se rompe y se llega al ritmo inicial de las palabras, las palabras en su libertad. El esquema que une las palabras con funciones preestablecidas colapsa dando paso a un rizoma. «Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Estas líneas remiten constantemente unas a otras» (Deleuze y Guattari 2004: 15). El rizoma deja que toda palabra se una con cualquiera, que de una piedra lleguemos inevitablemente a las alas de un pájaro. Nos exorcizamos pues de la estructura para llegar a nuestra lengua como órgano que canta, y que se rige por energías distintas, que para Paz son primitivas, las originales, las cuales encontró Caicedo en la salsa. Y este núcleo poético, este punto desde el cual se canta, es el ritmo: «El idioma ha llegado, sin esfuerzo, a su extrema tensión. El verso dice lo indecible. Es un tartamudeo que lo dice todo sin decir nada, ardiente repetición de un pobre sonido: ritmo puro» (Paz 2010: 90).

Tal vez Paz entendió que la poesía estaba muy cerca de la música y esa perspectiva es justamente la que nos ayuda a aproximarnos a la literatura de Caicedo. La música desconoce antónimos y sinónimos, y por medio de la intensidad sonora se celebra el tono, el suceso lingüístico. La poesía, según Paz, se basa en la imagen, que es la que sirve para unir los quiebre discursivos del lenguaje, llevando a este a su origen, despojándolo de su utilidad; el origen que es ese silencio que no es falta de sonido sino un sonido infinito: el mar, océano de posibilidades.

La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambiableidad. Los vocablos se vuelven insustituibles, irreparables. Han dejado de ser instrumentos. El lenguaje cesa de ser un útil. El ingreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el fin último, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. (Paz 2010: 110-111)

Por medio de la poesía la lengua es descuartizada con violencia para darle vida a lo que se dice, sin decir mucho solamente como si estuviera cantando. En la novela el ritmo de la salsa se incrusta en el lenguaje y lo quiebra dándole vida frenética. Y este ritmo lingüístico que se origina por medio del tartamudeo musical está muy cerca de un lenguaje cinematográfico y poético. La narración se acerca a sus imágenes como una película articula sus fotogramas: las frases son cortas y por medio de la lectura se llega a un movimiento:

Yo le digo a mi gente que está escuchando, y abría los ojos, bueno que está, baila conmigo, me paraba, le daba al parque una mirada de 360 grados, cójelo suave, rito de clave, detenía mis ensoñaciones para caminar hasta las gradas traseras, bajar agitada y feliz, moviendo los bracitos, riéndome sola, ya se darían los borbotones del crepúsculo, la hora precisa para volver sobre mis pasos y esta vez encarar las gradas, subirlas muy lentamente, y uno en uno 23 escalones para que sea, de pronto tan de repente, semejante amplitud, semejante anchura, luces de los autos trazando líneas de un extremo a otro, cuadrículado de personas, olor a trópico alebrestado, cielo tan zapote, montañas negras, bongó sabroso: subir esas gradas es la más fiel imitación del movimiento llamado «de grúa» (que uno ve en el cine). (Caicedo 2009: 100)

Es por eso que me atrevería a definir la poesía caicediana como una poesía cinematográfica. Caicedo lleva al lenguaje a ese origen cinematográfico de nuestro imaginario común. En cierto sentido, si en el ritmo está el mito original, el cine hace parte pues de nuestro mito; las nuevas tecnologías que son indiscutiblemente nuestra forma esquizofrénica de pensar. ¿Será tal vez esta la raíz del ya nombrado Evento Caicedo? Indudablemente Caicedo nos toca los intestinos con una lengua que se mueve a la velocidad de nuestro pensamiento (y también es la velocidad en la que el cinéfilo Fuguet debe pensar). Y es que por medio del montaje se puede llevar todo a una unidad en la que todo es posible, en la que de una imagen-palabra podemos llegar a otra como en un rizoma, algo así como el ritmo en la poesía: la imagen cinematográfica se despoja de su estructura contextual del tiempo y del espacio y encuentra su libertad, articula nuevas formas, nuevos cuerpos, es libre, pura poiesis. Respecto a este aspecto cabría preguntarse lo siguiente: ¿Por qué habla Paz de imagen y no de símbolos? ¿Por qué recurrir a lo visual y no a lo lingüístico para aclarar la revelación poética?

La música es expresión de unión, de comunión. Los opuestos se acercan y el quiebre de su división trae consigo el sonido poético. Y es que la rumba es una comunión entre cuerpos, es el conformar un todo en el que las fronteras se suprimen, es una unión corporal física que es mística y sexual. Por eso la poética de Paz está cargada tanto de misticismo y cabe preguntarse ¿cómo poder hablar sobre la música sino en términos místicos? Caicedo muestra en su novela esta comunión rumbera que de cierta forma se expresa también por medio de las drogas. Las drogas, como la comida en general en nuestra cultura occidental, es motivo de comunión, de reunión, de amistad. Juntos, en medio de un grupo de «unos pocos buenos amigos», llegan a un estado distinto, cruzan la calle, buscan el sur. El quiebre

extremo de la poesía caicediana radica también en un quiebre moral de la posición de la sociedad ante las drogas, es decir, se plantea entre líneas que para llegar a ese tartamudeo poético es posible apoyarse en los psicoactivos. Y eso lo muestra Caicedo con su obra. Su literatura es subversiva también en este sentido, porque ve más allá de los prejuicios morales y trata de hablar sobre lo que muchos no se han atrevido y habla como muchos tampoco lo han hecho. El resultado es sorprendente y desgarrador, un resultado infinitamente positivo.

Es importante que la crítica literaria, entonces, vaya más allá y no defienda principios morales, hay que dejarse nutrir por los que se han atrevido a traspasarlos, hay que hablar la lengua de la novela para poder entenderla, y por eso es importante verla como novela madura, su quiebre es algo serio. Caicedo tampoco pretende hacer una apología de las drogas, muy por el contrario. Los cuerpos vacíos de muchos personajes son un tema y también denuncia de la decadencia de toda una generación; sin embargo, se pone el tema sobre la mesa y abre fronteras nunca antes exploradas.

El lenguaje se arrastra entonces hasta el canto y se deja en muchas partes cautivar por las letras ya escritas. Caicedo cita canciones y el lector se ve en dificultad extrema para discernir qué es original del autor y qué no. Estas partes, no obstante, son pocas y se limitan casi exclusivamente a citas de Ricardo Ray y Bobbie Cruz. Sin embargo, esto hace parte de los aportes de Caicedo a la técnica narrativa. Las citas musicales muestran puntos de fuga internos en el texto que llevan a las canciones y rompen así con las fronteras de género. María del Carmen canta y de pronto su voz se pierde en la noche de la rumba. El organismo se deshace y su boca deviene en la de la multitud halada por la voz de Richie Ray y Bobbie Cruz. Es pues un devenir océano, un devenir amplitud, devenir ritmo, devenir comunidad. Para Paz la palabra encuentra en la poesía su libertad, y en *¡Qué viva la música!* el cuerpo se despegas de su organismo y se diluye en la comunidad y encuentra (con un poco de ayuda de las drogas) su libertad. María del Carmen se incorpora en un cuerpo común, encuentra su agenciamiento del deseo y su Cuerpo sin órganos a la Deleuze y Guattari.

4. El ritmo, la máquina: desarticulación del organismo, misticismo inorgánico

La fuga a la noche es la fuga a un territorio de nadie, es decir, a un territorio donde el sujeto se deshace para formar parte de un todo: la rumba. La rumba es un cuerpo homogéneo, es

una fusión de placer en el sentido espinosista; es decir, el cambio a una perfección (*perfectio*) mayor. El afecto del placer (*laetia*), en la filosofía de Spinoza, implica un cambio de estado de uno menor a uno mayor en comparación con el afecto del no placer (o displicencia, *tristitia*) que es de uno mayor a uno menor. El placer es el resultado de una afinidad entre cuerpos en cuanto a su velocidad, ya que los cuerpos solo se diferencian en cuanto a su proporción interna de movimiento y quietud; es decir, a sus estados afectivos, cinéticos. Los cuerpos se aceleran y se frenan constantemente. Cuando dos cuerpos se encuentran y se crea una afinidad entre sus estados cinéticos, estos vienen a formar un cuerpo mayor, como el encuentro entre dos bailarines. Esto es básicamente lo que ocurre en una rumba. En la novela el cuerpo de la rumba es descrito explícitamente en la escena en la que Rubén Paces, después de haber consumido barbitúricos, se escabulle entre las piernas de ese todo homogéneo de la rumba salsera que se origina en un concierto de Richie Ray, buscando desafortadamente una salida, como quien busca la boca o el ano de este cuerpo energético:

Al abrirlos [los ojos], se encontró a la altura de las rodillas de sus semejantes, porción de humanidad la más movable y la más sensible a ese ritmo, [...]. Sí, las miles de rodillas y de muslos formaban una especie de pasadizo con huesos y cojines de carne. Un restallante solo de trompetas color whisky lo lanzó a su nueva empresa: se metería por ese túnel cavado por la salsa hasta llegar a cualquier amplitud mínima donde pudiera vomitar tranquilo. [...] ‘Lo importante es que este pulmón por el que avanzo se ensanche apenas yo saque la cabezota’. (Caicedo 2009: 120)

Este sería el resultado: una cantidad de individuos que por medio de ese río de música sintonizan de tal forma que sus proporciones cinéticas hacen que se fundan en un todo donde las fronteras de los sujetos se diluyen. Todos se encuentran ahora en un mismo campo magnético, en un mismo todo, un océano liso, sin sujetos. En cuanto a la substancia de los cuerpos en la filosofía espinosista estos son concebidos como infinitos (ya que todo lo que se deriva de la naturaleza infinita de Dios se deriva necesariamente de forma infinita), por eso asegura Spinoza que no sabemos con certeza de qué es capaz nuestro cuerpo, ya que ese conocimiento es infinito. Es decir, de base cada cuerpo está abierto y puede entrar en comunión con otros cuerpos ya que en la infinitud de cada uno están incorporados todos los cuerpos. Lo que diferencia a los individuos es esa mera proporción de velocidad, es una proporción afectiva, la cual lleva a una fusión cuando existe una sintonización, así

como ocurre en la rumba. Es como si dos rostros se miraran y convergieran en una sonrisa compartida. En la fiesta todas las energías sintonizan como miles de radios que de repente se encuentran y conforman un mismo cuerpo, una misma mega-máquina. Hay frecuencias que se repelen, otras que son vivificantes y se aglutinan, es una selección afectiva, una aglutinación de cuerpos por el afecto del placer, lo cual se asemeja mucho a la sintonización radial:

El radio, en su inconstancia, cambió de *Rock* pesado a *Llegó borracho el borracho*, que yo mutilé en el acto (Tico también), para que se diera una sinfonía de rasguídos y chillidos buscando la mejor estación, el acuerdo. [...] Tico le subió el volumen a su poderosísimo receptor, disgustado. Yo miré feo a Ricardito y le dije: «*Please*, ¿no? Sintonízalo donde es. Somos un grupo». Ya había uno que le quería pegar: «O ponés algo en inglés o te sacudo». Cortó por el camino más directo: apagó el radio. (Caicedo 2009: 33)

De aquí se deriva mi tesis, que la filosofía espinosista es una filosofía del cuerpo como máquina y con máquina no me refiero a un simple objeto técnico, sino a la máquina como fuente de actividad, a la máquina que está abierta y lábil a la conjunción con otros cuerpos. Se trata de esa máquina que aparece constantemente en la filosofía de Félix Guattari, un objeto afectivo, expresión del devenir. Como se puede ver, en el libro de Caicedo está implícita, tal vez inconscientemente, una concepción espinosista de los cuerpos. Otro ejemplo del cómo de esta conjunción de cuerpos desde su primer estadio (el primer acercamiento entre dos cuerpos) se muestra explícitamente en la escena en la que María del Carmen y Rubén Paces sintonizan sin música bailando por la calle. Las máquinas sintonizan por medio de la gesticulación corporal, uniéndose. Nuestra heroína comienza a bailar y Rubén Paces la iguala y después de esto se juntan, formando un cuerpo mayor:

Pequeño amaño encima de 5 agujeros cavados en el puro cemento por los niños para jugar a las monedas, disparito de tacón y luego ida cortica, ininterrumpida, y aquí oigo un cuchicheo y después un ronronear de pies que se venían, corticos, hacia mí, el jala jala queño jala pallá, [...] y siento que el cercano zapateo, el que no es mío, levanta la rodilla contraria, que castigan con suavidad y tino, y yo le retrocedí, de espaldas, culona entera, para ver si me topaba con el Seguidor, [...]. Pero seguí trazando perfecto zig-zag hacia atrás [...]. Acuerdo, entendimiento mutuo, astucia polar. [...] No pude más me voltié. [...] No nos separamos, penitas de roce de hombros y caderas, ¿roce no más? Vente ya, termina. Al lado, gente que manotiaba o aplaudía o insultaba, no lo sé; los observadores

más vivos harían esfuerzos por adivinar el nombre del ritmo que teníamos adentro, y con Richie namá, apreté un poco más aquel hombro, le miré fijo la cara, aunque difícil es, porque con tanto bajonazo la visión se borrona, brincante [...]. (Caicedo 2009: 101-102)

Los pies se acercan, ya no pertenecen a un cuerpo, sino a un ritmo. La corriente, el afecto, las partes corporales se rozan y se incorporan. Forman un cuerpo sin órganos, es decir un cuerpo sin organismo, sin estructura dada. La corriente, que para Deleuze y Guattari parece ser lo esencial, es lo que recorre esa aglutinación corporal del ritmo:

Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuito, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y deterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensur. (Deleuze y Guattari 2004: 164-165)

Eso es lo que es el baile: un agenciamiento del placer. Ya no hay árboles, sino pura amplitud, océano, conjunción corporal con la masa. El cuerpo no es más unidad, sino que se vuelve plano, espacio infinito y es por eso que aquí se propone la imagen del océano que es la figura que más se asemeja al rizoma, el cual también está incluido en este pensar espacial que en el libro de Caicedo se vuelve explícito. María del Carmen quiere unirse al pueblo, devenir masa, untarse y deshacerse entre su gente y lograr sintonizar con el ritmo musical de la salsa, en el ritmo de la comunidad. El compartir pues el cuerpo, el estar desbordado y ese desbordamiento es realmente el acto místico del baile. Bailando formamos un cuerpo, un cuerpo que ya no es propio sino comunal. Y lo que fundamenta esta falta de organismo es el hecho de la fragmentación: María del Carmen deviene manos, pies, cola, boca, deviene hasta Rubén, deviene todos. María del Carmen se riega y se recoge (porque solamente se puede compartir dejando un poco de lo propio) a la velocidad de la rumba. Y en el estilo, este estilo de la poesía cinematográfica la cual ya se ha mencionado arriba, es donde podemos ver que la lengua de la narración se incorpora así mismo al ritmo frenético de la rumba. La narración es deterritorializada y por eso llega a veces a citar las mismas canciones, no pudiendo definir más cuáles palabras le pertenecen y cuáles no.⁴ En la escena anteriormente citada los pies

⁴ Como en una carta de Caicedo a Luis Ospina donde aclara: «Esto ya se está pareciendo a una letra de un tango» (Caicedo 2008: 35).

no le pertenecen más sino que hacen parte de ese todo, volviendo después a ser de ella. Y es que nunca se llega completamente a la noche, al sur, lo importante es ese converger, el devenir como un vector o un limes al infinito. Es un compartir desbordado, ya que todo desbordamiento necesita una frontera, la frontera de lo propio. Por eso Deleuze y Guattari hablan de una *prudencia* al formar un Cuerpo sin Órganos, ya que siempre se parte de una estructura para llegar a lo intenso, al plan de inmanencia, a la intensidad. Se necesita un organismo para desbordarlo:

La prudencia es el arte común a las tres; y si a veces se roza la muerte deshaciendo el organismo, también se roza lo falso, lo ilusorio, lo alucinatorio, la muerte psíquica evitando la significancia y la sujeción. [...] Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; [...]. Liberáadlo [el Cuerpo sin Órganos] con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar el plan. (Deleuze y Guattari 2004: 165)

Allí radica la parte negativa de las drogas. Si bien la novela es el resultado de la productividad experimental que se puede derivar de ellas, la falta de prudencia en su uso puede llevar a lo que llaman Deleuze y Guattari como un *cuerpo vacío*. Pero la visión de las drogas de Caicedo es una visión imparcial, amoral, ya que se trata de rescatar lo productivo sin ignorar los abusos, los quiebres de un límite:

[...] anulación del sentido de escogencia, difuminación de la concentración hasta no poder recordar ni la forma correcta de agarrar una cuchara, hilaridad general, [...] quiebres y ardores y alquitrán en la garganta, dolor *blanco* y angostura y vacío del corazón, imposibilidad de descanso, digestiones prolongadísimas, equis y zetas, [...] sensación de astillamiento y descascaramiento del cerebro, pinzas apretando el bulbo, el asiento, sangrientas telarañas en los ojos, brotes y erupciones en la piel, perpetuo borrón de sueños. (Caicedo 2009: 74)

Ninguna de las dos perspectivas, ni una positiva ni una negativa, triunfa aunque se puede sentir un claro triste sinsabor en la novela a pesar de su final energético y feliz. La novela debe ser concebida entonces como un ente con vida propia con sus altibajos, alejada de la vida de Caicedo, ya que si nos basamos en los ya trillados análisis biografísticos de la obra, podemos ver la novela tanto como expresión melancólica así como expresión

de felicidad desbordada, anhelo de una inyección positiva antes del suicidio. Como se ha podido ver es un libro que debe ser visto como un ser vivo, con palpitaciones que vale la pena ver de cerca.

La música se expresa en todo, es llevada a su límite desde las figuras espinosistas de los cuerpos, pasando por la novela como prosa poética revelando el ritmo, hasta la expresión misma del pensamiento frenético de una generación radial. El libro hace, como el título lo muestra, un profundísimo tributo a la música. El libro es, pues, aquello que se reúne en la exclamación del título, pero cabe aclarar que no se celebra la música como género artístico, es decir, no se trata de darle a la música un lugar privilegiado por encima de las otras artes (ya que se ha visto que tanto el cine como la poesía juegan un papel en la novela igual de importante); se trata más bien de ver lo musical como aquella salida principal, como aquel plan de intensidad que se busca. Lo musical es ese lugar donde podemos vivir, allí donde podemos hacernos a un verdadero y prudente cuerpo sin órganos. María del Carmen huye del norte de suicidas y después de su odisea musical termina en un prostíbulo, pero no termina solamente en el prostíbulo como espacio moralmente mal connotado, sino en una isla de salsa, en una isla musical.

¿Dónde pueden estar aquellos sujetos que deciden vivir distinto, vivir una vida intensa? ¿Adónde los lleva ese impulso que los hizo cruzar la calle? ¿Dónde están aquellos espacios despojados de moral? ¿No es pues solamente allí, detrás de la frontera, donde está el espacio destinado para los pecadores? Nuestra heroína está destinada pues desde el quiebre inicial de la trama a llegar a un lugar destinado para los desclasados, es decir, al prostíbulo. Sin embargo, María del Carmen termina en una isla interior de música, allí donde viviría sin miedo, feliz, no esperando la llegada de la muerte, sino más bien celebrándola.

REFERENCIAS

ARIAS, Eduardo

- 2008 «El lugar que merece». En *Semana*. Bogotá: Ediciones Semana <<http://www.semana.com/cultura/lugar-merece/118207-3.aspx>>. Consulta hecha el 29/03/12.

BORGES, Jorge Luis

- 2007 [1952] «Quevedo». En *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Bando II. Bogotá: Emecé, pp. 46-57.

CAICEDO, Andrés

- 2007 *Calicalabozo*. Bogotá: Norma (Edición «Cara y Cruz»).
- 2008 *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía*. Dirección y montaje por Alberto Fuguet. Bogotá: Norma (Colección «La otra orilla»).
- 2009 *¡Qué viva la música!* Bogotá: Norma (Edición «Cara y Cruz»).
- 2009 «A mi hermano le gustaba ir al cine». En DUCHESNE WINTER, Juan y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 21-26.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

- 2004 «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?». En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, pp. 155-171.

DUCHESNE WINTER, Juan

- 2009 «Cali-drama: Guillermo Lemos sobre Andrés Caicedo». En DUCHESNE WINTER, Juan y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 63-94.

2009 «Introducción». En *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 9-13.

FUGUET, Alberto

2007 «Caicedo: Conocido en su casa». En *Alberto Fuguet: escritor-lector* (Blog) <<http://albertofuguet.blogspot.com/2007/04/caicedo-conocido-en-su-casa.html>>. Consulta hecha el 02/04/2012.

GARCÍA, Rodolfo

2008 «Fuguet: en las zapatillas de Andrés Caicedo». En *paula.cl*. <<http://www.paula.cl/blog/libros/2008/12/04/fuguet-en-las-zapatillas-de-andres-caicedo/>>. Consulta hecha el 26/03/ 2012.

GÓMEZ GUTIÉRREZ, Felipe

2009 «Andrés Caicedo: Historia debida —un reporte clínico—». En DUCHERSNE WINTER, Juan y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ, (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 27-59.

JARAMILLO-ZULUAGA, J. Eduardo

1993 «Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80». En *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, N. 164-165, julio-diciembre, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 627-644

KOHUT, Karl

1994 «Imaginación contra barbarie». En *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. FránCfort/Madrid: Vervuert, pp. 9-24.

PACHÓN PADILLA, Eduardo

1984 «El nuevo cuento colombiano. Generación de 1970; nacidos de 1940 a 1954». En *Revista Iberoamericana*, vol. L, N. 128-129, julio-diciembre, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 883-901.

RITMOS HORIZONTALES, OCÉANOS DE SALSA, ESPACIOS MÍSTICOS
EL RITMO MUSICAL EN LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO

PAZ, Octavio

2010 *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia.* México DF:
Fondo de Cultura Económica.

QUINTANA, Pilar

2008 «Leer a Andrés Caicedo». En CAICEDO, Andrés. *¡Qué viva la música!*
(Colección «Cara y Cruz») Bogotá: Norma, pp. 11-15.

RAMÍREZ LAMUS, Sergio

2009 «Metáfora del adolescente desclasado». En DUCHERSNE WINTER, Juan y
Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas.*
Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura
Iberoamericana, pp. 97-109.

VAN DER HUCK, Felipe

2009 «Andrés Caicedo: Suicidio y consagración». En DUCHERSNE WINTER, Juan
y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas.*
Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura
Iberoamericana, pp. 111-134.

VOLPI, Jorge

2009 *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América
Latina del siglo XXI.* Barcelona: Debate-R. H. M.

La imagen adolescente del mundo en *Angelitos empantanados* de Andrés Caicedo

Patricia Vilcapuma Vincés

pvilcapuma@ucss.edu.pe
Universidad Católica Sedes Sapientiae

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: En este trabajo se analizará la imagen «adolescente» del mundo propuesta en la obra *Angelitos empantanados* (1977) de Andrés Caicedo mediante la visión de los personajes adolescentes. Esta imagen adolescente del mundo que proyectan sus personajes es una respuesta a lo que «reciben» del mundo adulto, por lo que las acciones que se ven obligados a realizar finalmente se vuelven expresiones antiadultas frente a lo que les pide ese mundo «adolescente» que subyace a la realidad que ellos perciben. Absortos ante una ciudad, Cali, que se les presenta como un espacio que no termina por consolidarse totalmente y que los condiciona incluso en su libertad, estos angelitos se sumergen cada día en el submundo. Así, la trilogía que compone esta obra propone el conflicto adolescente como el preludio a un permanente estado en el ser humano que se caracterizará por lo siguiente: (a) la automarginación y la autodestrucción; (b) la búsqueda del placer vinculada a la transgresión del amor y del cuerpo; (c) la ausencia y desprestigio de la autoridad familiar; (d) la imposibilidad del entendimiento mutuo de los grupos humanos y sus respectivas culturas, ya que ambos siguen su destino: condenados por sus circunstancias; y (e) la fatalidad como condición de la existencia.

Palabras clave: Andrés Caicedo, personaje adolescente, ciudad, literatura colombiana, literatura juvenil.

The adolescent view of the world in Andrés Caicedo's *Angelitos Empantanados*

Abstract: In this work an “adolescent” image of the world in Andres Caicedo's *Angelitos empantanados* (1977) book will be analyzed through the view of adolescent characters. This adolescent opinion of the world that the characters project is a response to what they “receive” from the adult world. That is why the actions they are finally forced to perform become anti-adult expressions in relation to what the “adolescent” world in which the underlying reality they perceive exists. Absorbed in the city, Cali is a place that is still consolidating and yet constrains them from their freedom. These little angels are immersed in the underworld. Thus, the trilogy that constitutes this writing regards the adolescent conflict as the prelude to a permanent state in the human being that will be characterized by the following: (a) self-exclusion and self-destruction; (b) the search of pleasure associated to love and body transgression; (c) absence and disrepute of family authority; (d) lack of mutual understanding among human beings and cultures since they follow their destiny: they are sentenced by the circumstances; (e) fatality as an existence condition.

Keywords: Andres Caicedo, adolescent character, city, Colombian literature, youth literature.

A André Buckcghuer

1. Introducción

En este trabajo se expondrá acerca de la imagen adolescente del mundo creada por Andrés Caicedo mediante la visión de sus personajes adolescentes. Se analizará y comentará la obra del colombiano titulada *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)* (1977), compuesta por los relatos «El Pretendiente», «Angelita y Miguel Ángel» y «El tiempo de la ciénaga», en la que los jóvenes que la protagonizan parecen estar condenados al desarraigo y la degradación en la ciudad de Cali, escenario de sus historias. Esta ciudad, representada por una compleja sociedad colombiana de la década del 60 e inicios de la del 70, se les rebela como un espacio que no termina por delimitarse o asentarse totalmente, y los condiciona incluso en su libertad,

que no les da derecho ni a una identidad singular ni relacional. Por ello, estos *angelitos* caminan por los márgenes o se sumergen cada día en un submundo como una forma de evasión de una realidad en la que de cualquier forma, según expresan dichos personajes, les aguarda un destino fatal.

Paradójicamente, este autoexilio físico y mental al que se someten los personajes caicedianos, se convierte en un «furibundo silencio» que representa y proyecta una visión de mundo. Se trata de una visión que, más allá de testimoniar la época convulsa política y cultural que vivía la juventud colombiana y latinoamericana (Cf. Echeverry 1978; Henao Restrepo 1982; Ospina 1988; Martí, Martínez y Sánchez 2012), denuncia y augura de alguna manera la situación del hombre actual: un optimismo «pesimista» ante el extravío del significado de su existencia y, a la vez, un reclamo urgente por encontrar un nexo con la realidad. En otras palabras, la desazón o el desencanto que manifiestan en la forma que tienen estos personajes de asumir la existencia en el mundo narrativo recreado por el colombiano es un ensayo y premonición de la realidad de la juventud actual: desamparo espiritual de los jóvenes (Cf. Echeverry 1978), proceso de lumpenización (Cf. Henao Restrepo 1982), apelo a la autodestrucción (Cf. Ospina 1988), entre otros.

La obra de Caicedo, en este sentido, como dirían sus críticos, «es un recurso narracional acusador y denunciante despiadado, con el papel exclusivo de arreglar un mundo mostrando sus llagas con el dedo... [Caicedo] es un apolítico pero crítico de su régimen social» (Echeverry 1978: 7). Asimismo, Caicedo fue representante de «esa inteligente e inconforme juventud caleña que quisieron por medio del arte crear conciencia sobre la realidad nacional» (Carvajal Córdova 2007: 86). Así, «no cabe duda que su insatisfacción e inconformidad lo convierten en un ser que trabaja en el arte y para el arte con el fin de manifestar todo el peso y la desesperanza que le oprimía en una época de rupturas, de liberación juvenil y estudiantil de los años 60 y 70» (Carvajal Córdova 2007: 85).

2. El «Atravesado» Caicedo

El joven escritor colombiano, a quien vivir más de 25 años le parecía un absurdo, será una especie de bomba de tiempo en su ciudad. Como ya mencionamos, sus relatos testimonian la corrosión del mundo y la indiferencia con un sector vulnerable, pero importante en tránsito hacia el mundo adulto. Los críticos Sandro Romero Rey y Luis Ospina (2008), editores de su obra, la mayoría póstuma —Caicedo acabó él mismo con su vida—, manifiestan

claramente acerca del universo narrativo del colombiano que «la incertidumbre de las nuevas generaciones es como cualquier párrafo que describe a los angustiados personajes caicedianos. Por esta razón, los textos inéditos de Andrés salen a la luz, no solamente por capricho generacional, sino por una necesidad histórica» (2008: 23).

En efecto, el joven Caicedo es él mismo casi un personaje de toda su obra, víctima y condenado a perderse sin punto de arraigo, de espalda al porvenir porque la ciudad, el mundo, que recibe a sus nuevos habitantes le da la más brutal de sus bienvenidas: tiene que ser útil a la sociedad según sus costumbres y tradiciones. ¡Y a qué sociedad! Él ha recibido una buena educación, su familia de clase media lo procuró, como el mismo declara, de «gustos y favores». Sin embargo, el sistema social (la familia, el trabajo, la subsistencia...) no ofrecía un soporte al deseo de la propia humanidad, sino que condicionaba por todos lados la manera de vivir. En el volumen *El cuento de mi vida* (2008), compilación de muchas de sus reflexiones personales, Caicedo lo reafirmará; primero, respecto a su familia:

[...] Anda y te buscas una vida, sé como tus hermanos, cástate, procrea, sé útil a la sociedad. Ellos nunca me han tomado en serio una vez que fui creciendo y fui descubriendo los motivos por los cuales tenía que rechazar su cuidado, ese que ahora no digamos necesito, ese que ahora añoro porque en él está la clave de cómo comencé a perderme. (Caicedo 2008a: 52)

Segundo, respecto al trabajo, el de su padre:

¡Pero si ya tiene cincuenta años, es lo que digo yo! Y tener que trabajarle todavía a unos ricos, esto es lo que le seguiré criticando siempre, haber vendido su fuerza de trabajo hasta el agotamiento y ser tan conformista; está tan del lado de los que han andado con él, digo, han hecho vida social con él y su esposa, pero nunca le han ofrecido otra oportunidad distinta a la explotación. Es el dilema, la agria tragedia de la clase media. (Caicedo 2008a: 53-54)

Tercero, y de manera concluyente de la experiencia que tiene en su corta vida: «Ahora sé que la originalidad está prohibida, que hay que hacer las cosas según el patrón, mientras más establecido, mejor» (Caicedo 2008a: 82-283). A partir de estas vivencias, Caicedo refundará su propio universo mediante la literatura en respuesta a todo lo que desdeña de su ciudad y lo que esta representa.

Es así que toda su obra tiene como contexto la ciudad de Cali. Dicho espacio es asumido, según sus críticos:

Como una especie de metáfora de su propia vida, entendiéndola como una excepción, como una salida por la puerta trasera, como un reto. La capital del departamento del Valle del Cauca ha sido un medio donde la vida cultural se ha arrastrado para tratar de imponerse, y las expresiones juveniles [...] han tenido una salvaje, agresiva e inteligente manera de cuestionar las normas establecidas, a través de todos los excesos posibles, llámese cinefilia, erudición, drogas, pasiones irrefrenables o soluciones radicales. (Romero Rey 2007: 35)

3. Cali, el mundo de Caicedo

Cali, capital del Valle del Cauca, siempre ha sido un espacio en el que las manifestaciones juveniles han irrumpido agresiva e inteligentemente para cuestionar las reglas mediante todos los excesos posibles (Cf. Romero Rey y Ospina 2008b); una ciudad solo para adolescentes, según afirmación del propio Caicedo (Romero Rey y Ospina, 2008b); escenario del auge de los movimientos estudiantiles (Martá, Martínez y Sánchez, 2012); una ciudad de «festivales de arte, música *go-go* y *ye-ye*, nadaistas y estudiantes que tiraban piedra» (Romero Rey 2007: 22).

La década del 70 estuvo marcada para los habitantes de Cali y para toda Colombia. El 26 de febrero de 1971, a pocos meses de la inauguración de los VI Juegos Panamericanos —y por lo que se bautizó a Cali «Ciudad de América»—, la policía caleña responde con beligerancia a una manifestación estudiantil. El resultado fue un reguero de muertos y heridos en las calles; entre ellos un universitario, Eduardo Mejía, apodado Jalisco, quien pasa a convertirse en el símbolo de un movimiento contestatario contra una sociedad incapaz de comprender los interrogantes de la época.

Y así lo sintió Caicedo:

Con todo, los Juegos se celebran y dejan una imagen de bienestar, lujo y bonanza [...] Con 20 años, Andrés Caicedo amigo de [los cineastas] [Luis] Ospina y [Carlos] Mayolo, con quienes abanderaría una de las más lúcidas vanguardias contestatarias que diera Colombia en los setenta, recoge el espíritu de los tiempos y escribe: “[...] Que di piedra y me contestaron con metralla [...] Que no hay caso, mi conciencia es la tranquilidad en pasta, por eso soy el que tira la primera piedra”. (Patiño Millán 2008: 10-11)

En efecto, una muestra es su obra *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*. Esta es hasta ahora una piedra lanzada por Caicedo a la cara de una ciudad que parece condenar a sus habitantes más jóvenes a un submundo de profundas contradicciones y confusiones acerca de lo que es ser humano. Esta contiene una imagen adolescente del mundo que proyectan sus personajes en respuesta a lo que «reciben» del mundo adulto, por lo que las acciones que se ven obligados a realizar son expresiones antiadultas frente a lo que les pide ese mundo adolescente que subyace o se subyuga a la realidad que ellos perciben.

4. El mundo empantanado de los angelitos

La ciudad de Cali, *tomada* por la narrativa de Caicedo, ve transitar por sus calles a unos jóvenes «empantanados», arrojados al mundo y condenados por ello a un orden ya establecido. A estos jovencitos, Caicedo les da voz, les da «la piedra» para lanzar; estos «angelitos» rechazan el éxito burgués y su estructura familiar, cuya falta para algunos constituiría la principal causa de perdición. Sin embargo, las comodidades, el orden del mundo adulto que los rodea no tienen un atractivo para estos adolescentes, porque no hace más que exponerlos a una sobredosis de hipocresía y orfandad moral:

La locura, la soledad el hastío, la nostalgia, la embriaguez [...] de varios personajes [...] representan de algún modo una forma de evasión de la realidad; ellos no quieren aceptar ni menos compartir las costumbres y tradiciones de su medio social; parece ser que la postura indiferente que asumen frente a los adultos no es la solución y por ello deciden desaparecer ya sea física o mentalmente de ese mundo que no toleran. (Martá, Martínez y Sánchez 2012: 138)

El pretendiente, Angelita Rodante, Miguel Ángel, así como otros personajes del universo narrativo caicediano en *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, tratan de delimitar sus espacios en una ciudad que cada día inaugura autopistas o construye edificios, y va despojando de su mundo adolescente los pocos paisajes naturales que han podido conocer en su corta vida. Así como la ciudad va perdiendo su naturaleza, ellos también van perdiendo la propia, al abandonarse o a sus emociones o al tedio de una vida sin sentido, «como únicos sobrevivientes de la gran tragedia», (Caicedo 2008c: 48), a decir de El Pretendiente; o ante la gratuidad de la vida, responder con una especie de parálisis

que les impide abrazar la belleza de la realidad y mucho menos trascenderla. Y cito en este punto a uno de sus personajes, Antonio Rodante: «Esta exuberante vegetación, esta libertad [...] no hacen más que recordarme mi mortandad, hasta el punto que mis días son una interminable espera de la vejez» (Caicedo 2008c: 56-57).

Podemos decir, asimismo, que más que una respuesta rebelde ante lo que no tienen al alcance, en esta obra, los personajes adolescentes asumen una especie de optimismo «pesimista». Valga el oxímoron para ilustrar su postura ante el extravío del significado de su existencia y que, a la vez, constituye un reclamo urgente por encontrar un nexo que los una a la positividad de la vida, que intuyen, pero que apenas pueden entender, ya que se encuentran inmersos en una imagen del mundo negativa que los arroja a la desolación y a la violencia. Así, este reclamo, por ejemplo, se refleja en el pensamiento de otro personaje, Mico, que si bien no pertenece al grupo privilegiado, al involucrarse con este, también acaba aceptando el papel en el que se le ha ubicado y, por lo que, a pesar de las simpatías, termina, ayudado por sus amigos, asesinando a los personajes principales de esta historia. El narrador refiere sobre él: «Se imaginó un estado de cosas en donde la gente fuera invulnerable al dinero, en donde la gente no tuviera dinero para derrochar, para ofrecer semejante recompensa, para que la gente buena [como él] perdiera por ella su valor, su dignidad» (Caicedo 2008c: 138).

Por otro lado, la ideología burguesa que rodea su ambiente hace que respondan con hastío a una situación heredada de un sistema familiar-social que es irracional a sus ojos. Lo sostendrá el personaje-narrador del tercer relato titulado «El tiempo de la ciénaga», el tiempo pantanoso. «Lo que pasa es que tengo que acomodarme a la tristeza, o aceptar que la desesperación es la única vía de acceso a todo en este nuevo día» (Caicedo 2008c: 119).

Las tres historias de *Angelitos empantanados* parecen responder al intento de su autor de ensayar posibilidades de salida y sobrevivencia en un mundo sin encanto. Son historias de jovencitos: la historia de «El Pretendiente», «Angelita y Miguel Ángel», y «El tiempo de la ciénaga» se resume a enamoramientos, amistad, rebeldía, incapacidad para admitir la vida. Ninguno se salva de la devastación real de la imagen del mundo que se proyecta.

Todo ello tan solo sirve de escenario para el planteamiento de fondo del autor, la deshumanización progresiva, la caída de los «angelitos». La trilogía que compone esta obra propone el conflicto adolescente como el preludio a un permanente estado en el ser humano que se caracterizaría por lo siguiente:

- La automarginación y la autodestrucción. El Pretendiente adopta esta actitud en respuesta a su imposibilidad de ser aceptado por otro, en este caso, se corrompe en la medida que acepta el rechazo amoroso de Angelita.
- La búsqueda del placer vinculada a la transgresión del amor y del cuerpo. La relación pasional de Miguel Ángel hacia la prostituta Berenice, que comparte con sus compañeros de escuela, y su apropiación de esta mediante la muerte y la conservación de partes de su cuerpo.
- La ausencia y desprestigio de la autoridad familiar como se muestra en las referencias que hacen los personajes a sus padres.
- La imposibilidad del entendimiento mutuo de los grupos humanos y sus respectivas culturas, ya que ambos siguen su destino: condenados por sus circunstancias. En «El tiempo de la ciénaga», los personajes se desplazan del norte, la zona acomodada, al sureste, espacio marginal y entablan allí relaciones con tres adolescentes. A pesar de que se produce un aparente entendimiento, los jóvenes pobres asesinan a los jóvenes del barrio acomodado sin más explicación que la del personaje-narrador, quien los califica como «raza de perdedores» (Caicedo 2008c: 140).
- La fatalidad como condición de la existencia. Además de lo que sucede en cada personaje, esto se ve, por ejemplo, en el personaje Angelita, que aparece en los tres relatos. Sea cual sea su historia termina o sufriendo por amor, o asesinada, o muerta por decisión propia.

5. Conclusiones

En esta lectura se partió de la premonición que representa la obra de Caicedo acerca de una situación presente en la sociedad actual: un autoexilio que concluye con la progresiva deshumanización frente a la posibilidad de encontrar un nexo con la realidad. Su obra es un recurso que denuncia mediante los personajes adolescentes de *Angelitos empantanados* la visión de un mundo «adolescente» desconcertante. Asimismo, construye una narrativa antiadulta con un fondo de sobreexposición del vacío de la juventud. «Ese vacío es el presente, el eterno presente, que ha de vivirse cuando no hay alternativas ni hacia el pasado ni hacia el futuro, para lo cual hay que combatir al adulto en todas sus manifestaciones» (Cárdenas Páez 2006: 14).

Caicedo adopta Cali como fondo para sus historias. Presenta a sus personajes inmersos en una ciudad en crecimiento, y estos padecen las consecuencias de su modernización. Aunque por momentos la ciudad que habitan les ofrece retazos de un espacio en el que aparentemente superan la búsqueda de su inhallable identidad, al final esta termina creando su soledad. Los personajes del colombiano «son muchachos *incrustados en su juventud*, pasmados en esa época en que se tiene los años frescos y los cuerpos ágiles pero en una felicidad desgarradora» (Valencia 1985: 17, las cursivas son nuestras).

Sin embargo, es posible que su obra como tal establezca un nexo positivo con la realidad, en el sentido que se constituye una llamada de atención sobre lo que el mundo adulto ofrece, sostenido en el sistema social al que todos deben pertenecer —el de la madurez, el orden, el crecimiento—, pero que no resulta atractivo. Los adolescentes de Caicedo intuyen la necesidad de mirar adelante, de frente, de querer vivir dignamente. El Pretendiente, personaje caicediano de *Angelitos empantanados*, permite mantener esa aseveración:

¿Qué me llevó a caminar hasta bien al norte por la autopista nueva? [...] Puede que haya sido la desesperación ante un crepúsculo terrible cuando yo no pretendía otra cosa que hacer durar el día. [...] Miré a lado y lado de la pileta y me provocó el verde. Caminé al Oeste porque prefiero las montañas. Al encontrarme aquel camino de ciruelos me doblé (y casi me desplomo) ante *una punzada de cariño*: hacía mucho que no veía un árbol tan cerca de la ciudad; me abandoné al impulso que un instante antes me reprimiera [...]. (Caicedo 2008c: 46)

Las *punzadas de cariño* todavía son posibles sentir las en medio de la desolación que deja la pérdida de lo esencial; en este pasaje —como en otros del volumen— vemos una vez más que los espacios de confort de los adolescentes de Caicedo son los pocos del campo que quedan en la ciudad, y que se van contaminando o destruyendo por las nuevas edificaciones. Así también, simbólicamente, sucede en su «espacio» interior que se va contaminando con lo que representa para ellos su ingreso al mundo adulto. Sin embargo, estas reflexiones y actitudes contemplativas hacia el paisaje por parte de los personajes (El Pretendiente, Mico, el adolescente de «El tiempo de la ciénaga», Angelita, Antonio Rodante, entre otros) pueden ser indicios de un deseo interior por no desarraigarse del todo, porque hay una posibilidad de ser y desarrollarse. Es decir, puede haber otros caminos, aquellos mediante los cuales es

posible que el adolescente confronte sus circunstancias con lo que verdaderamente anhela, y que pueden sacarlo de la oscuridad, de su imposibilidad para ser hombre, «adulto».

Por otro lado, la obra de Caicedo en sí misma testimonia la tarea del escritor y su compromiso con el mundo. Su escritura refleja lo que sostiene Sábato en relación de la naturaleza de creación artística: «La tarea del escritor sería el entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar [...] Pues si es profundo, el artista inevitablemente está ofreciendo testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y de su circunstancia» (Sábato 1984: 81).

El compromiso de un autor puede ser explícito o implícito. Este último es el caso de Caicedo, ya que desde el momento que se da el proceso de creación artística es una voz que interpela a la realidad: se adhiere a ella, la niega, o se rebela contra ella. La imagen adolescente del mundo que las obras de Caicedo nos representan corresponden justamente a un sentir, de un contexto muy propio, pero que por la fuerza de su denuncia el lector no puede quedar indiferente.

Desde que un autor se propusiera denunciar lo que todos parecemos reconocer, pero que nos es indiferente por vivir al refugio de sistemas, ideologías, en las que no tenemos la responsabilidad de ver implicado lo que somos como seres humanos (Cf. Giussani 1990), nos devuelve la esperanza de encontrar un sentido. Si estamos atolondrados por el bullicio de la ciudad o adormecidos por una sobreexposición a la cultura dominante, la narrativa de Caicedo testimonia, aunque parezca lo contrario, que «[...] el hombre desde siempre, y más profundamente de cuando ha advertido sus otras necesidades, ha vivido la urgencia de interrogarse y no dejar sin respuesta la pregunta sobre el fin último de su caminar» (Giussani 1990: 12).

Finalmente, Caicedo decidió salir por la puerta trasera, se suicidó a los 25 años. Tuvo una vida agitada, hasta desequilibrada; su sensibilidad lo hizo más aprehensivo a la violencia de su sociedad. «Sus textos son excesivos, desmesurados, histéricos, comprometidos y tercos, pero allí hay cuenta de una época y sobre todo, de un ser humano irrepitible» (Romero Rey 2007: 29). Desanimado de la vida sí, pero no por ello se negó la oportunidad de buscar ese algo que por momentos le permite una conexión sintónica con el mundo. Sus obras lo demuestran, y sus «angelitos empantanados» lo acompañaron.

REFERENCIAS

CAICEDO, Andrés

- 2008a *El cuento de mi vida*. Bogotá: Norma.
2008b *Calicalabo*. Bogotá: Norma.
2008c [1977] *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*. Bogotá: Norma.

CARVAJAL CÓRDOVA, Edwin

- 2007 *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, España. Disponible en <<http://www.tdx.cat/handle/10803/16104>>.

CÁRDENAS PÁEZ, Alfonso

- 2006 Prólogo. En JIMÉNEZ CAMARGO, Camilo. *Literatura, juventud y cultura posmoderna. La narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*. Bogotá: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Nacional, pp. 9-16.

EACHEVERRY, Ana Cecilia

- 1978 *Andrés Caicedo: literatura de música y droga*. Tesis de licenciatura. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

GIUSSANI, Luigi

- 1990 *La conciencia religiosa del hombre moderno*. Madrid: Encuentro.

HENAO RESTREPO, Darío

- 1982 *El lumpen de la literatura. Análisis de «Bomba Camará» de Umberto Valverde y «Que viva la música de Andrés Caicedo»*. Tesis de licenciatura. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

MARTÁ, Diana; MARTÍNEZ, Carlos, y Carolina SÁNCHEZ

- 2012 *El teatro de Andrés Caicedo, expresión de su conflicto psíquico*. Tesis doctoral, Universidad de La Sabana, Bogotá, Colombia. Disponible en <<http://intellectum.unisabana.edu.co:8080/jspui/handle/10818/4578>>.

OSPINA SILVA, Barney

1988 *Aspectos sociales de la obra de Andrés Caicedo*. Tesis de licenciatura. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

PATIÑO MILLÁN, Carlos

2008 «Una hermosa modelo que se convirtió en vampiro». En CAICEDO, A. *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*. Bogotá: Norma, pp. 9-18.

ROMERO REY, Sandro

2007 *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma.

ROMERO REY, Sandro y Luis OSPINA

2008 «Invitación a la noche». En CAICEDO, A. *Calicalabozo*. Bogotá: Norma, pp. 7-37.

SÁBATO, Ernesto

1984 *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral.

VALENCIA, Rodrigo

1985 *Cine, música y droga en la narrativa de Andrés Caicedo*. Tesis de licenciatura. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

«*Ella*» fracasa en la novela de Jennifer Thorndike: proceso de individuación y psicopatología

Barbara Beatriz Yulissa Ramos Arce

barbara.ramos@pucp.pe
Pontificia Universidad Católica del Perú

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: Este trabajo tiene como tema central el desarrollo del proceso de individuación, estudiado por Carl Jung, en la protagonista de la novela (*Ella*) de Jennifer Thorndike con una orientación hacia el enfrentamiento de la sombra. La hipótesis sostiene que esta figura se encuentra representada en la madre y el hermano gemelo del personaje principal, quien a pesar de sus intentos, no consigue vencerlos, fracasando en el proceso ya mencionado. El estudio está dividido en el análisis de la relación de madre e hija desde el psicoanálisis, para lo cual se menciona la opresión que sufre la mujer en la sociedad y cómo esta se transmite en la familia, causando desórdenes mentales, como en el presente caso. Finalmente, se estudia el aspecto psicológico de la gemelidad y la simbiosis de personalidad entre la protagonista y su hermano. Este trabajo pretende demostrar que el fracaso del proceso de individuación produce algo más profundo que es la frustración de la existencia misma de la protagonista, transformándola en un ente condenado a la parálisis y la ausencia de un futuro, repitiendo el destino de su madre. En otras palabras, una *muerta en vida*.

Palabras clave: Proceso de individuación, gemelidad, arquetipo de la sombra, psicopatología.

«Ella» fails in Jennifer Thorndike's novel: individuation process and psychopathology

Abstract: The central subject of this paper is the development of Jung's individuation process in the protagonist of Jennifer Thorndike's novel «Ella», with an orientation towards the facing of the shadow archetype. The hypothesis suggests that it's represented in her mother and twin brother, characters that she fails to defeat, leading to the failure of the above-mentioned process. The first part of the investigation reveals the study of the relationship between mother and daughter from a psychoanalytic perspective with a necessary comment of social oppression against women and how it is transmitted inside the family, causing mental disorders, as in the present case. Finally, there is an analysis of the psychological aspect of «twinship» and the personality symbiosis between the protagonist and her brother. This work tries to demonstrate that the failure of the individuation process actually means the loss of the principal character's very existence, transforming her into a paralyzed futureless person, repeating the fate of her mother. In other words, a *living-dead*.

Keywords: Individuation process, twinship, shadow archetype, psychopathology.

1. Introducción

Desde la puerta observa los pies del cadáver. La anciana ha muerto después de innumerables infecciones invisibles. En la habitación apenas se puede respirar, está llena de figuras de santos mutilados y velas. Hay un olor a incienso y muerte fresca. Mira las paredes cubiertas con recortes de noticias violentas y recuerda a su madre explicándole lo perverso del mundo exterior y lo afortunada que era por estar protegida. Sin embargo, no hay nada de agradecimiento en su interior, sino un espasmo de odio y horror mientras sacude el cadáver de la anciana: « ¡Te odio!» grita (Thorndike 2012: 15-17).

La primera novela de la joven escritora Jennifer Thorndike se desarrolla en una ciudad anónima y que parece estar paralizada en el tiempo, aunque sus personajes envejecen con dolorosa lentitud. «El relato se desarrolla entonces bajo el esquema de un thriller psicológico, lleno de meditaciones y sueños que siempre son pesadillas» (El Comercio: 2012). Esta es una historia de tres individuos que forman un núcleo mórbido en donde la protagonista es el personaje que absorbe la neurosis de una familia disfuncional.

«*ELLA*» FRACASA EN LA NOVELA DE JENNIFER THORNDIKE:
PROCESO DE INDIVIDUACIÓN Y PSICOPATOLOGÍA

Este trabajo tiene como propósito el análisis psicoanalítico de la protagonista de la novela (*Ella*) con un énfasis en su proceso de individuación (concepto propuesto por el psicoanalista Carl Gustav Jung). Dentro de dicho proceso encontramos el arquetipo de la sombra, utilizado para definir todas aquellas características «ariscas a inexploradas» de nuestra personalidad (Zweig y Abrams 2008: 15) y es el que permitirá demostrar cómo la protagonista de la historia no culmina su proceso de individuación. Ella posee dos sombras: una representada por la figura materna y otra por su hermano gemelo. Cada una se manifiesta de manera diferente pero ambas afectan la existencia de la protagonista a tal grado que para esta se vuelve imposible el comenzar una vida independiente y alejada de todos sus demonios internos.

En primer lugar, se analizará la relación entre madre e hija, así como la estructura mental de cada una. Habrá una explicación de la neurosis y la crisis mental que la protagonista desarrolla a raíz del comportamiento de su madre, quien la ha visto como un envase en donde depositar sus complejos y carencias emocionales. La segunda parte del trabajo estará dedicada a analizar al hermano de la protagonista como lo que en la teoría jungiana se conoce como la *sombra como figura positiva* (Cf. Jacobi 1963: 169). La protagonista ve en su gemelo una fracción de su propio inconsciente en donde se encuentra el coraje para enfrentar a la figura materna y seguir sus propias ideas, así como los aspectos de la rebeldía y la libertad sexual (el hermano gemelo es el único que consigue escapar y formar una vida en pareja junto con otro hombre).

Cabe recordar que todas las fuentes utilizadas son de naturaleza psicológica y psicoanalítica, desde manuales sobre la teoría jungiana hasta estudios recientes sobre los complejos y la psicología familiar. Sin embargo, hubo algunas limitaciones debido a que la gemelidad y la relación entre madres e hijas son temas poco explorados.

Esta investigación pretende presentar un análisis objetivo y prudente sobre cómo, mediante procesos psicológicos y orientados más hacia la patología, la madre y el hermano de la protagonista representan una sombra invencible y que la lleva no solo a fracasar su enfrentamiento, sino que también impide su completo desarrollo como persona, transformándola en un ente sin futuro, un personaje paralizado en el tiempo y que ha perdido todo rastro de individualidad. El proceso de individuación no solo se ha visto interrumpido: se ha hecho pedazos por completo, reduciendo al sujeto en cuestión a un espectro solitario y arrastrando el fracaso de su propia existencia.

2. Un cadáver sobre la cama: madre y oscuridad

Nociones sobre la opresión y femineidad

Tras despertar de una pesadilla, la protagonista descubre que su madre finalmente ha muerto. Antes de presenciar el cadáver de la anciana que descansa sobre la cama, cruza un aterrador pasadizo decorado con imágenes de santos, inciensos y velas. Esta escena resulta trascendental al momento de comprender el posible origen de la familia.

La opresión de la mujer por parte de la sociedad depende del contexto en el que esta se ha desarrollado y la novela (*Ella*) tiene la particularidad de tener personajes anónimos y que viven en un país sin nombre. Empero, se presentan ciertos rasgos como la fuerte religiosidad católica de la madre, su pensamiento altamente conservador y determinados ritos funerarios, que demuestran que la historia pudo haberse desarrollado en alguna ciudad de América Latina.

Durante los siglos XVIII y XIX aparecen diversos cambios ideológicos que afectan la visión que se tenía sobre las familias y los roles de género. En nuestro continente pronto se difundió el papel del hombre como la cabeza del hogar y de la mujer como aquella que «se define por su dedicación exclusiva a la procreación, crianza y educación de los hijos» (Lombardi 1990: 21). La idea de la mujer como naturalmente «programada» para ser madre y única encargada de estas tareas fue estudiada y hasta fundamentada por la ciencia y la filosofía; un ejemplo es el discurso modernizante de Rousseau y el discurso médico de Freud, sosteniendo el primero que la mujer es madre por naturaleza y el segundo que esta resuelve su situación edípica mediante la maternidad (Cf. Badinter: 1980). Aunque la estructura familiar-patriarcal se fue desintegrando con el paso del tiempo, la gran presión sobre los supuestos deberes de la mujer se mantuvo presente. En el caso de América Latina, el hecho que la mujer fuera madre y se sacrificara por su familia tuvo tal importancia que no solo fue una cuestión social sino incluso política. «Este tipo de mujer era una mujer correcta, fiel a su Patria y útil: Una mujer de acción es la que triunfa por los demás... La felicidad de la mujer no es su felicidad sino la de los otros. El problema de la mujer es siempre, en todas partes, el hondo y fundamental problema del hogar. Es su gran destino [...]!» (Boulding, 1950). En el siglo XXI el panorama no ha cambiado demasiado. En América Latina la cultura aún plantea a la maternidad como elemento fundamental de la identidad femenina; el hecho que una mujer decida abstenerse de la tradicional vida familiar todavía es percibido por la sociedad como algo extraño.

Desequilibrio en la madre: el complejo de abandono

Las ideas mencionadas anteriormente no existen de manera independiente al estado mental de las mujeres de hoy. A lo largo de estos años se ha producido un efecto en cadena en donde la madre oprimida por la sociedad ha transmitido inseguridades y miedos a sus hijas, quienes suelen desarrollar las mismas incertidumbres y al momento de asumir la maternidad se adhieren al círculo vicioso. Después de describir el discurso que se ha dado sobre la mujer en los últimos años, quedará claro que en la novela (*Ella*), la madre de la protagonista encaja en la mujer que se obtiene después de tanto tiempo de marginación social.

Lo que a primera vista parece ser una madre nerviosa y dedicada, va transformándose en una clara víctima de desequilibrio mental que la psicología llama *complejo de abandono*. El complejo puede definirse como un sistema de emociones y conductas que existen dentro de un individuo de manera independiente, casi como parásitos, y que «surge como respuesta a una situación real [...] es una reacción afectiva y de comportamiento a un género de situación» (Mucchielli 1984: 43). ¿Por qué aparece en la madre? El discurso occidental que planteaba a la mujer que decidía abstenerse de la maternidad como infértil, seca, incompleta y no realizada (Cf. Ávila 2005: 51) le fue transmitido por su propia familia y al momento de crecer encontró a una sociedad que se mantenía firme a este razonamiento. Por otra parte, durante su infancia y juventud, ella tuvo que seguir con la antigua tradición de cuidar de la madre hasta la muerte y dejar de lado sus aspiraciones y deseos.¹ El complejo aparece como una respuesta emocional intensa e inmediata. Roger Mucchielli, para evitar confusiones con otra clase de reacciones emocionales, advierte que un complejo siempre se caracteriza por ser excesivo y desmesurado, estalla al mínimo detalle y siempre acaba en una reacción garrafal y la dramatización de los eventos que han ocurrido (Cf. Mucchielli 1984: 48). La protagonista recuerda a su madre como una figura enfermiza y siempre alerta a la presencia o ausencia de su esposo e hijos.

El complejo de abandono es una «sensibilidad extrema a la carencia de amor o de manifestaciones de afecto, una obsesión enfermiza al alejamiento afectivo, a fortiori de la ruptura» (Mucchielli 1984: 67). La madre se siente desamparada por el estado deplorable de su matrimonio y, aterrorizada por la soledad, decide aferrarse a sus hijos. En el último

¹ «Ellas [madre y hermana] se habían quedado con su madre hasta su muerte. Quizá solo en ese momento se enfrentaron a la certeza de que si no tenían hijos podían morirse solas [...] Pero tuvieron suerte: su madre murió cuando eran relativamente jóvenes y eso les permitió planificar sus vidas y calcular cuánto tiempo les quedaba para formar una familia» (Thorndike 2012: 55).

arranque, poco antes de que su esposo decidiera abandonarla junto con los gemelos, la mujer araña las paredes, llora y grita: «Ya no me quieres. Es por ellos ¿verdad? ¿Porque los quiero más a ellos que a ti? ¿Porque ya no podría vivir sin ellos? ¿Por qué ellos son más importantes? Ellos nunca me van a dejar, van a ser míos por siempre» (Thorndike 2012: 20). Una vez que solo quedaron los tres en casa, la protagonista recuerda cómo su madre decidió sustituir la figura del esposo con la de ella y su hermano gemelo, volviéndolos a ambos una sola entidad encargada de soportar y aguantar sus exigencias.

El escenario empeora tras el escape del hermano gemelo: mientras la madre envejece, los recordatorios sobre su débil naturaleza y su insaciable hambre de cariño y atención se hacen cada vez más fuertes e insoportables. El complejo evoluciona hasta cambiar a una «forma supercompensada»:

[...] el complejo de abandono se convierte en un deseo irrefrenable de darse a los otros, de ser la Madre, de sacrificarse, de «alimentar», material, intelectual o espiritualmente, de hacerse cargo, incluso a pesar de los otros, de todos aquellos con los que se ha relacionado, y todo ello con un insaciable apetito de afecto..., «para sentir el amor de los demás dirigido hacia él», encarcelándolos preferentemente a nivel de dependencia afectiva total. (Mucchielli 1984: 70)

Tradicional, atormentada por su propia condición de madre, este personaje representa la esterilidad, la castración y la caída. Siguiendo la orientación de Becker, la pesadilla de la protagonista durante la primera escena que ofrece la novela, se vuelve una especie de predicción y resumen de la relación entre ella y su madre: la imagen del abismo es el inframundo, el símbolo de la personalidad que se disuelve en la muerte, la infancia basada en la incertidumbre y los procesos no culminados, huecos, incompletos (Becker, 2009).

Locura y Parálisis: el papel de la hija en la patología materna

En su obra *Entre madres e hijas: Acerca de la opresión psicológica*, la psicoanalista Alicia Lombardi intenta explicar con detalle el enredo de enfrentamiento, penitencia y confusión que crece alrededor de esta relación. Llevando encima toda la opresión social respecto a la maternidad y teniendo al otro lado el terror a la soledad, la mujer opta por ser madre y mediante la vida en familia mantiene el anhelo que su pensamiento individual, los sueños que alguna vez tuvo

y no pudo culminar, sean transmitidos a los hijos. Es así como en ellos se depositan el cariño, la dedicación y los planes de vida que pueda tener (Cf. Lombardi 1990: 33). No obstante, esta dedicación extrema al matrimonio y los niños es un arma de doble filo vista desde el psicoanálisis.

Las hijas comprometidas en «la trampa del sacrificio»

La visión romántica de la maternidad como una decisión que llevaría a la mujer a su máximo estado de realización personal se estrelló violentamente contra la realidad. Hay una ambivalencia respecto a la maternidad, pues por un lado presenta la maravilla de la crianza y por otro, la molestia del embarazo, el dolor del parto, el sacrificio de las aventuras y planes personales en nombre de la concepción. Toda madre carga con este sentimiento de duda respecto a la decisión tomada: «Ser madre podía ser tanto una maravilla, lo más gratificante del mundo, como lo más esclavizador y frustrante. Todo fue transmitido en secreto por las madres hacia sus hijas» (Lombardi 1990: 34).

El concepto de trampa del sacrificio supone a una madre victimizándose constantemente. Adherida a la imagen de mártir frente a su hija para poder transmitirle de manera indirecta todo el dolor y angustia que su nacimiento le ha ocasionado, dejando que aflore así el lado más oscuro de la usual duda que llega junto con la maternidad. La madre de esta historia se caracteriza por difundir una apariencia de madre consagrada y aquella que pasa por toda clase de desgracias por el bien de su familia sin obtener un reconocimiento en la sociedad ni por algún agente externo y que por lo tanto, se ve obligada a hacerse notar de las maneras más extremas.

Durante un tiempo, debido a las constantes peleas, la madre comenzó a comunicarse con la protagonista mediante notas que pasaba por debajo de su puerta. Durante el velorio, ella recuerda una de las más largas que dice: «Yo siempre he sido una madre sacrificada y ustedes no lo han sabido valorar. Quedará en tu consciencia si lees estas notas [...]. Que Dios, la Virgen y sus ángeles te bendigan y te hagan reflexionar sobre tu comportamiento» (Thorndike 2012: 52).

La madre recalca aquello que se perdió (el amor del padre) por culpa de la maternidad y manifiesta el poco o nulo reconocimiento que se tiene hacia su esfuerzo. Su hija, expuesta por años enteros a los discursos de la anciana, desarrolla automáticamente una sensación de culpabilidad. La idea del sacrificio en sí, se basa en que haya un personaje que se consagre por el beneficio de otra persona; el beneficiario carga entonces con la culpa del sacrificio del primero y por lo tanto, adquiere una deuda moral (Cf. Lombardi 1990: 35).

La trampa del sacrificio se activa automáticamente: la hija se vuelve incapaz de contradecir o hacer algo que atente contra la ideología materna porque tiene el deber moral de ser sumisa y obediente, después de todo, ha sido esa mujer la que se ha sacrificado por su bienestar durante todos estos años. El daño que la maternidad ha ocasionado solo puede ser sanado siendo una buena hija,² devolviendo el cariño con la misma intensidad con la que ha sido recibido. Una cosa lleva a la otra: la hija está comprometida a saldar esta deuda que la ata fuertemente con su madre y mientras reflexiona sobre esta culpa por haber ocasionado tantos dolores y malestares, aspectos elementales de su formación personal son descuidados. Las hijas culpables de hoy que no consiguen arreglar el conflicto que surge entre sus propios deseos y la presencia materna, acaban transformándose en las madres victimizadas del mañana.

«No hay vida después de la madre»: el fracaso del encuentro con la sombra

Sobre la individualización y la sombra

«El territorio arisco e inexplorado para la mayoría de nosotros es conocido en psicología como sombra personal» (Zweig y Abrams 2008: 15). El psiquiatra y psicoterapeuta Carl Gustav Jung utiliza el término *sombra* para referirse a una suerte de “*otro*” que habita dentro de cada uno y que encierra todas las actitudes y características que causan vergüenza y que el sujeto decide reprimir y esconder desde la temprana infancia. «El desarrollo de la sombra va paralelo con el del yo; cualidades que el yo necesita o de las cuales no puede hacer uso, son dejadas de lado o reprimidas de tal modo que forman poca o ninguna parte de la vida consciente del individuo» (Jacobi 1963: 168).

El hecho de elegir qué aspectos deben de ser manifestados hacia nuestros familiares y amigos y qué acciones permanecerán ocultas a lo largo de los años depende mucho del contexto. Cada cultura posee sus propias normas sobre lo correcto y lo inaceptable. El conocido ensayista Robert Bly sostiene que durante la infancia tenemos contacto directo con los aspectos que son más valorados que otros dentro de la familia y por lo tanto, nos dedicamos a «fabricar una personalidad que resulta más aceptable para nuestros padres» (Zweig y Abrams 2008: 39).

² «La madre debe ser sumisa, dócil, aguantadora y conciliadora. Cumplir con estos requisitos, obviamente, hace muy difícil el despliegue de la hostilidad, con libertad y sin culpas [...] Ser “buena” para las mujeres es un gran valor. No sólo lo fue para nuestras madres: también para nosotras es un ideal en cuya búsqueda podemos dejar por el camino nuestros más preciados deseos» (Lombardi 1990: 41).

Todo aquello que se oculte en la sombra adquiere un carácter violento y hostil por los largos periodos de tiempo que ha sido reprimido en el inconsciente. Sin embargo, Sigmund Freud destaca que la sombra no está vinculada a la inmoralidad ni se vuelve inconciliable con la personalidad, sino que tiene cualidades que ayudarán al desarrollo moral del individuo cuando sean enfrentadas por él (Cf. Zweig y Abrams 2008: 34). Debido a que uno no puede naturalmente reconocer su propia oscuridad, la sombra pasa por una enajenación, una separación del “lado libre” del portador y comienza a manifestarse a través de su entorno, en las creencias y acciones de las demás personas.

Lo ya mencionado es la pieza elemental de un procedimiento complejo que Jung llama *el curso (o proceso) de individuación* y que se divide en dos partes: la adaptación al mundo y el encuentro con uno mismo. La figura de la sombra aparece durante la primera etapa (Jacobi 1963: 165-168). La meta de este proceso es que el individuo consiga conocerse a sí mismo a profundidad y que tenga la capacidad de reflexionar acerca de sus propias características.

Análisis del encuentro y fracaso con la madre como sombra

Ella —la protagonista— se acerca a los sesenta años, no tiene hijos, nunca ha tenido una pareja ni se ha enamorado de nadie, lo que conoce por familia está reducido a su hermano gemelo que la abandonó durante la pubertad, un padre ausente y finalmente, la figura materna, omnipotente y sofocante que la ha acompañado durante toda la vida.

Para ella, el estudio y el hecho de tener una profesión y trabajar, era un elemento fundamental para poder observarse como una mujer realizada y al mismo tiempo, era una oportunidad para escapar de un hogar opresivo que no le ofrecía ninguna posibilidad de progreso. Por otra parte, su madre ni siquiera consideró la formación profesional ni aspiró a un futuro que cumpliría sus expectativas personales. Absorbe el discurso de la maternidad como elemento clave para la realización personal de la mujer, dejando atrás todo interés propio. No obstante, la protagonista comparte con su madre una misma fascinación por la maternidad y en donde no consigue la imagen de los hijos siendo aplastados por la autoridad parental.

La protagonista ha formado una personalidad que se adecúa a la visión sana y equilibrada de la maternidad pero dentro de ella se oculta anormalidad: ha encontrado en la madre la proyección de su propia dependencia emocional. Las violentas manifestaciones

de su complejo de abandono y las insistentes exigencias afectivas³ hacen que la protagonista considere a su madre un ser patético, grotesco y repugnante. Sin embargo, la visión tan crítica que tenía hacia anciana no es más que una proyección del desagrado que sentía por sus propias actitudes negativas y enfermizas. Mientras aquella mujer tenía a los gemelos (y posteriormente a la hija) como objeto de devoción, la protagonista (a falta de amigos y familia) se vuelve emocionalmente dependiente de la madre.

Ella también refleja el lado martirizado y victimizado del personaje principal. Mientras la novela va avanzando, la protagonista profundiza cada vez más en el hecho que nadie ha reconocido sus sacrificios, que ella ha sido la que más ha arriesgado y perdido en toda aquella tragedia familiar y que nunca nadie le dio el reconocimiento que merecía.

El encuentro y triunfo sobre la sombra de la madre ocurriría con la satisfactoria formación de una vida sana (con o sin el elemento familiar) y separada de la opresión maternal, lo cual requiere un urgente alejamiento de la madre. Alrededor de la mitad de la historia se narra cómo el gemelo decide escapar de casa y reaparece muchos años después sólo para solventar económicamente a su madre y su hermana. ¿Por qué la protagonista no fue capaz de romper con la red de normas absurdas y comenzar su propia vida? La victoria sobre la sombra requiere «la separación», pero esta nunca ocurre.

La «trampa del sacrificio» funcionó tal como la teoría lo plantea. La niña que desde sus primeros años tuvo que escuchar la lista innumerable de deseos y sueños que su madre ofreció a cambio de cuidarla y quererla, se ha vuelto la mujer madura que carga encima una gran deuda afectiva y moral. «¿Qué hubiera sido de mí si me dabas solamente una oportunidad? Sé que nunca lo hubieras hecho porque sabías que eso hubiera sido tu ruina [...]. Pero no me diste la oportunidad, y yo siempre fui una cobarde que no pudo rebelarse porque tenía miedo de cargar con la culpa de tu muerte toda la vida» (Thorndike 2012: 71). Durante los años de niñez, pubertad y adolescencia, la protagonista fue incapaz de abandonar a su madre debido al compromiso y al amor que debía de entregarle, casi como manera de pago por las molestias y dolores que causó la maternidad. Empero, a lo largo de la historia se mantiene una violenta tensión entre la espera por la muerte y el horror y el remordimiento que brota al reconocer su deseo por su expiración.

³ «Qué desconsiderada eres. No me hablas, no me abrazas. Necesito cariño. Eres lo único que tengo y por eso tienes que quedarte a mi lado» (Thorndike 2012: 16).

«*ELLA*» FRACASA EN LA NOVELA DE JENNIFER THORNDIKE:
PROCESO DE INDIVIDUACIÓN Y PSICOPATOLOGÍA

Podría pensarse que el inconveniente de la sombra desaparece automáticamente con el fallecimiento de la madre. Es posible imaginar que con la muerte de la mujer la protagonista se encontrará sola y podrá comenzar desde cero, tal como lo ha estado esperando durante tanto tiempo. Sin embargo, el encontrar el cadáver de su madre sobre la cama no representa el fin de la sombra, sino la continuación de su existencia más allá de la muerte física. El fracaso del encuentro de la protagonista con su figura materna no solo se encuentra en el hecho de no haber podido huir durante su infancia y adolescencia: la verdadera derrota está en que después del hallazgo, velorio y cremación de la madre, la vida de su hija se paraliza por completo y toda posibilidad de continuar desaparece. ¿Por qué?

Se ha mencionado en varias ocasiones la pesadilla con la que se inaugura la novela y es que para Jolande Jacobi otra manifestación de la sombra es cuando esta aflora mediante el sueño y toma una forma determinada (Cf. Jacobi 1963:168). La protagonista no solo mantiene a su figura materna presente en sus reflexiones diarias sino que también la evoca en pesadillas que se repiten todas las noches. A diferencia de la realidad, en el primer sueño que relata, el suicidio de la madre no le inspira tranquilidad sino que ocasiona pánico y miedo: ella corre y grita para evitar que la mujer acabe con su vida pero solo la observa lanzarse hacia el vacío con una enorme sonrisa en el rostro. ¿Qué significa?

El fracaso del enfrentamiento con la sombra y por ende el fracaso del proceso de individuación en sí se muestra en su totalidad cuando la protagonista comienza a cambiar su discurso gradualmente con el avance de la historia. Es decir, mientras en los primeros capítulos ella repite constantemente la satisfacción que le trae el fallecimiento de su madre, al final de la obra esta llega a la fractura mental absoluta cuando, a pesar de haber acariciado el cadáver y comprado la urna en donde descansarán las cenizas, se rehúsa a aceptar en un plano real que su madre está verdaderamente muerta.

Pasado un tiempo desde la cremación, nada ha cambiado en la vida de la protagonista, el tiempo se ha detenido por completo. Aunque la madre está muerta, todo lo que ella representaba (la paranoia, la enfermedad, la infección y el sufrimiento) se mantiene presente en la hija. No solo falló en enfrentarse a la sombra en vida: también ha fracasado rotundamente al hacer que los miedos, e inseguridades que adaptó a lo largo de los años, que reprimía y que proyectaba en su madre, su sombra, empeoraran. Esto la alejó aún más de la posibilidad de vivir, pero sobre todo, la arrastró hacia un estado de alteración total de la realidad, un círculo vicioso en donde lo que al comienzo se llamó deuda afectiva ahora se ha vuelto un permanente estado de locura.

3. Útero partido: simbiosis, dualidad y crisis en los gemelos

A sí como la relación entre madre e hija, el aspecto psicológico de los hermanos es un área poco explorada pero cuya relevancia es indiscutible, especialmente en los casos de gemelidad en donde hay un nexo mucho más fuerte y por lo tanto, una separación más abrupta al momento en que cada uno inicia una vida independiente de las memorias y fantasías de la consanguinidad. En la novela de Jennifer Thorndike hay un personaje que, aunque se desarrolla brevemente, tiene una importancia considerable en el proceso de individuación de la protagonista.

El misticismo de la gemelidad

La relación fraterna ha sido estudiada por la psicología y el psicoanálisis desde una perspectiva que se centra en los casos de hermanos mayores y menores, pero en este caso se trata de la gemelidad. Aunque el hecho de ser hermanos involucra por sí mismo todo un tema de juegos de poder y distribución de responsabilidades y derechos, el ser gemelos representa un cúmulo de características con una tonalidad mucho más mística y compleja. La figura misma de dos personas que compartieron un vientre al mismo tiempo ya involucra la idea de una unión fortísima que se mantendrá durante los primeros años de la infancia y que en la mayor parte de casos llega a romperse con el paso del tiempo, cuando entre hermanos saltan diferencias de gustos y carácter por encima de la similitud física (Cf. Kancyper 2004: 36).

¿Seré tú y tú serás yo?: confusión y simbiosis en la gemelidad

En un estudio realizado por el Dr. Luis Fernando Roehe y su esposa la Dra. Marta Elena Fatone se investigaron diversos casos de pacientes gemelos y mellizos. Su información sobre las terapias y el desarrollo personal y profesional antes y después del tratamiento demostró que habían conseguido tener un estilo de vida y opinión diferentes entre sí: «Cada uno de ellos desarrolla su propia personalidad, si bien en la mayoría de los casos se muestra muy parecidos desde lo manifiesto, pero la investigación psicoanalítica profunda nos demuestra que lo latente en cada uno de ellos es diferente y personal...» (Roehe y Fatone 1991: 1). Ambos autores afirman que han tratado con pacientes que presentan una especie de personalidad compartida, concepto que involucra un elemento patológico y que evidencia un desarrollo incompleto o ineficiente de la individualidad.

«*ELLA*» FRACASA EN LA NOVELA DE JENNIFER THORNDIKE:
PROCESO DE INDIVIDUACIÓN Y PSICOPATOLOGÍA

Sin embargo, esta fusión de ideas y sentimientos entre los gemelos es algo que sucede en casi todas las oportunidades y se evidencia incluso desde los momentos de gestación. Es famoso el caso de la fotografía «The Rescuing Hug» publicada en 1995. Muestra a dos gemelas prematuras en una incubadora en donde una de ellas se encontraba en estado crítico; grande fue la sorpresa cuando la bebé saludable se encogió al lado de su hermana enferma, le pasó uno de sus brazos por encima e inmediatamente los valores de oxígeno de su sangre mejoraron considerablemente (Cf. Christo: 1995).

Un gran porcentaje de testimonios proponen que durante la infancia, los gemelos construyen una relación completamente aislada. Es decir, se trata de una especie de núcleo perpetuo e impenetrable en donde no pueden involucrarse los demás hermanos y a veces ni los mismos padres.

Durante los primeros años de nuestra existencia, aproximadamente hasta los ocho años, tuvimos una gran complicidad y sólo jugábamos entre nosotros abstrayéndonos completamente de los demás, ya se tratase de nuestros pares, nuestra hermana o cualquier otro niño. Teníamos nuestro propio lenguaje, nuestros códigos y sólo con mirarnos nos entendíamos perfectamente.⁴ (Louarn 2009)

Este nexo es fortalecido no solamente por el hecho que los gemelos son sus propios compañeros de juego y confidentes durante un gran periodo de tiempo, sino por la misma actitud que toma su entorno familiar y la sociedad hacia ellos. Mayormente, suelen ser tratados como una sola entidad (por ejemplo, siendo vestidos de la misma manera o en evidentes contrastes, teniendo nombres muy similares y siendo reconocidos como «los gemelos» y no como personas individuales).

Para la Dra. Lynn Perlman, psicóloga especializada en gemelos, el proceso de separación y diferenciación entre este tipo de hermanos es un procedimiento lento pero de vital importancia para su desarrollo a futuro. Lo que debe fomentarse entre ellos es la belleza del lazo sanguíneo, la amistad y la confianza pero por ningún motivo tratarlos como uno, pues ocasionarían una dependencia emocional de un gemelo sobre el otro o la creencia que ambos comparten una personalidad y, por lo tanto, se necesitan mutuamente para tomar

⁴ Artículo originalmente en francés. Publicado en el periódico *Le Figaro* bajo el título «Être jumeaux: deux internautes témoignent».

cualquier decisión importante. En estos casos, los gemelos se consideran siameses, seres incapaces de separarse y que si llegaran a hacerlo, son transformados en mitades solitarias, en piezas extraviadas de lo que fue antiguamente su núcleo (Cf. Roehe y Fatone: 1991).⁵

A pesar de haber sido criados en el mismo hogar, por las mismas personas y bajo las mismas normas, la mayor parte de los gemelos consigue alcanzar la individualización y supera esta mística de la simbiosis que los persigue desde sus primeros años. La razón es simple: también ellos tendrán contacto con contextos y escenarios distintos a lo largo de su vida que les darán distintos pensamientos y opiniones. Cualquier diferencia no tiene por qué deteriorar la relación emocional entre los gemelos, no obstante, se han dado casos en donde la misma situación acaba envuelta en un halo de odio y desprecio absoluto, contrastándose por completo con la profundidad que presentaba durante los primeros años.

La protagonista quedó como única beneficiaria, tal como la anciana lo prometió en una nota que deslizó por debajo de su puerta tiempo antes de morir. El dinero, sin embargo, no era capaz de cubrir toda la fuerza y dedicación que la protagonista derrochó en su madre y que a su parecer, era una deuda que no solo le pertenecía a ella.

La patología de la simbiosis

Los hermanos de esta historia representan la patología que ocasiona esta simbiosis de la gemelidad explicada anteriormente. Desde que el padre abandona el hogar, los niños pasan a representar una sola entidad para la madre; esta decide colocar sobre ambos la responsabilidad de cuidarla hasta el final de sus días y sanar sus dolencias con abrazos y cariño. En aquel momento la protagonista fortaleció el vínculo con su hermano de una manera tan violenta que ocasionó una simbiosis problemática (y al fin y al cabo de carácter patológico) de sus identidades: «Siempre fue normal que los dos hiciéramos y sintiéramos lo mismo. Vivíamos confundidos, no sabíamos si él era yo o yo era él: desde que el que era nuestro padre se fue, nos habíamos convertido en un solo ser que sentía, hacía y pensaba lo mismo» (Thorndike 2012: 36). El hecho de unirse de una manera casi obsesiva con su hermano gemelo, también representa un mecanismo de defensa ante los abusos de la madre.

La ruptura total de este nexo místico que mantenía con su gemelo, la única persona

⁵ Los autores mencionan que esta idea es formulada por Herbert J. Cronin, uno de los primeros doctores en estudiar el caso de la gemelidad desde el aspecto psicológico, en su libro *An analysis of the neurosis of identical twins*, en 1933, publicación elemental para las investigaciones futuras sobre este tema.

con quien podía protegerse de una madre enferma y despótica, ocurre cuando el hermano decide huir de casa junto con un amigo que ambos tenían en común pero que solo uno consiguió conservar. Desde un inicio, la llegada de un sujeto extraño y similar a ellos los desconcierta, pues habían estado acostumbrados al aislamiento no solo por decisión propia sino por la sobreprotección materna, pues su madre creía que las malas influencias abundaban y las amistades no eran necesarias. La protagonista es la que reacciona más violentamente hacia el incluir a un nuevo personaje en el plano.

La locura de la madre y el la desaparición de su hermano causa en la protagonista un total desequilibrio respecto a quién es y quién fue su gemelo después de todo. Ella queda abandonada a merced de la anciana cuyos ataques empeoran con los días y vive constantemente con una sensación de vacío y de ausencia pero no de su hermano gemelo como individuo, sino como la otra parte de ella misma: «No podíamos separarnos nunca: estar lejos el uno del otro era como si nos faltara una pierna, un brazo o un órgano vital [...] Estaba a solas con ella [la madre], como si me hubieran quitado una parte del cuerpo, extraviada en una casa que ahora estaba tapiada y oscura» (Thorndike 2012: 39).

El final de la mística de la gemelidad ocurre porque uno de los hermanos toma una decisión fuerte y que involucró el sacrificio de dejar atrás a su gemela que fue, al fin y al cabo, su primera amiga. Ambos pierden el contacto por complejo pero mientras cada uno se dedicaba a formar su vida, un gran resentimiento creció en ambos.

En el caso de la protagonista el rencor hacia su hermano viene evidentemente del hecho que este rompió la promesa que hicieron de permanecer siempre juntos y nunca romper el núcleo que formaron incluso desde el vientre materno para protegerse del hogar hostil que les esperaba. La huida del gemelo era una representación de traición, pues fue la «otra mitad» la que debió de encargarse de cuidar a una madre abusiva y adecuarse a un nuevo estilo de vida en donde debe acelerar su proceso de individuación a falta de su hermano, su principal punto de apoyo.

Por otro lado, el odio que surge de él hacia su gemela aparece por una cuestión de memoria. Aunque compartiera mucho con ella, su condición de mujer y de más cercana a la madre aumentaron la posibilidad que terminara heredando todas sus características y transformándose en la misma figura hipocondríaca y violenta.⁶ Es decir, el desprecio que

⁶ En el primer capítulo se ofreció una detallada explicación psicoanalítica de cómo es que esto se cumple y en efecto, la protagonista llega a absorber la neurosis de la madre. Revisar conceptos de «trampa del sacrificio», «efecto en cadena» y «deuda amorosa».

el hijo sentía por una madre que lo golpeó brutalmente con un fierro de la chimenea y que amenazaba con matarse de una sobredosis si no recibía la atención y el cariño de sus hijos, fue traspasado a la figura de su hermana gemela. El autor, Luis Kancyper, explica:

La función sustitutiva del complejo fraterno se presenta como una alternativa para reemplazar y compensar funciones parentales fallidas. La sustitución puede también operar, por un lado, como función elaborativa del complejo de Edipo y del narcisismo y, por otro lado, como función defensiva de angustias y sentimientos hostiles relacionados con los progenitores pero desplazados sobre los hermanos. (Kancyper 2004: 243)

Lo que antes los unía (el horror a la figura materna) ahora los separa. Queda demostrado que en el caso de la protagonista y su hermano gemelo, ambos presentan un claro ejemplo de la mística de la gemelidad llevada a un extremo en donde la idea de fusión y simbiosis no fue controlada, lo cual ocasionó el caos en la formación psicológica de cada uno, pero especialmente de la protagonista, quien decidió no escapar con su hermano y nunca fue buscada por él.

Un gemelo devora al otro: encuentro con la sombra del hermano

Breve aclaración sobre la sombra

Aunque este trabajo pretende explicar el enfrentamiento de la protagonista con la sombra de su madre y de su hermano gemelo, es pertinente mencionar que aunque ambos elementos aparentar ser lo mismo (es decir, la sombra de un individuo) hay una diferencia primordial. Se ha explicado con detalle la figura materna como sombra y cómo esta representaba la obsesión con la maternidad, la dependencia emocional y la opresión. La madre en esta historia es, en sí, un símbolo de la muerte y la esterilidad.

No obstante, cuando se habla del hermano gemelo como sombra, no se está haciendo referencia a un personaje negativo como en el caso anterior. Esta sombra a la cual el personaje principal tiene que enfrentarse es en realidad una representación de todos aspectos positivos que reprime y esconde porque no son aceptados por ella misma. La protagonista vive dominada por su madre y durante los inicios de la adolescencia, encuentra en su hermano el reflejo de aquellas características que podrían hacer que ella se enfrentara a su dramática situación y se libere del yugo materno. Por lo tanto, el hermano representa más bien aspectos positivos de

la protagonista. Jolande Jacobi resume:

Según corresponda a la esfera del yo del inconsciente personal o del inconsciente colectivo, la sombra tiene forma de aparición personal o colectiva. Por ello, lo mismo puede presentarse como una figura de nuestro círculo consciente, [...]. Como áter ego —aun cuando ello pueda parecer paradójico a primera vista— puede la sombra ser representada por una figura positiva, por ejemplo, cuando el individuo cuya «otra parte» personifica precisamente la sombra, vive en la vida externa consciente «por debajo de su nivel», por debajo de las posibilidades que le son dadas, es decir, que son sus lados positivos los que llevan una existencia sombría y oscura. (Jacobi 1963: 169)

Blanco y negro: dualidad entre gemelos

Tanto en la literatura como en el cine la imagen de los gemelos es bastante usual. Curiosamente, hay una situación muy recurrente en donde un hermano es el completo contraste del otro (recuérdese la famosa imagen de la «gemela malvada» en las telenovelas) y suelen terminar enfrentados. Esto no es pura ocurrencia:

Como psicóloga especializada en gemelos, descubrí que los gemelos expresan un amplio rango de ideas acerca de la gemelidad y la individualidad. Algunos confiesan sentir que separados son menos que un ser humano completo, y que juntos son un hermano inusualmente poderoso. También está el tema frecuente del gemelo «bueno» y el gemelo «malo», como si al separarse uno se volviera la materialización de lo bueno y el otro de lo malo. (Perlman 2004)

De la misma manera, el psicoanálisis propone que la imagen de los gemelos siempre está vinculada a la presencia de un solo espacio, de un tiempo y de únicamente una posibilidad para dos. «Por ejemplo, existe una sola carrera profesional, una belleza excluyente, una sola posición económica y social. Si una hermana gemela es madre, la otra es tía; si una es inteligente; la otra es tonta, si una es linda, la otra es la fea» (Kancyper 2004: 15).

La dualidad que se presenta en la protagonista y su hermano gemelo es un concepto que se va evidenciando lentamente. Desde el principio se comportaron como un todo, con conjunto, una sola entidad que reaccionaba a su entorno y no conocía las diferencias de opinión o carácter. Con el paso del tiempo el nexo entre ambos, la simbiosis, va debilitándose y se da paso a los inicios de la formación de cada uno de los hermanos.

Durante su infancia, la protagonista representaba la figura tímida, siempre con la cabeza gacha y mirando la nuca de su madre, frágil y sensible a los crueles comentarios de sus familiares lejanos sobre su supuesto retraso mental. Del otro lado tenemos al hermano gemelo quien pasó por las mismas circunstancias, escuchó los mismos comentarios y presencié con la misma crudeza las exageraciones de su madre pero conoció a un personaje que cambió por completo su forma de ver el mundo.

Desde el mismo aspecto sexual se puede encontrar la dualidad en su relación de gemelidad. Ambos eran una representación de polos opuestos: la protagonista encarnaba la imagen de la esterilidad, el deseo reprimido, el miedo ante los aspectos desconocidos de su propia sexualidad, mientras que su hermano gemelo constituía al individuo que decide actuar con indiferencia ante las normas de su entorno que impiden el desarrollo de su personalidad. Es por eso que el hermano gemelo llega a ser la imagen ideal del hombre homosexual, exitoso, que ha conseguido una pareja estable y no encuentra nada reprochable ni vergonzoso en su opción sexual.

Hacia las últimas partes de la novela, la protagonista menciona que incluso la deuda moral que ambos tenían con su madre y que ella tuvo que encargarse de pagar a base de amor y atención, llegó a dividirse, como se evidencia en la siguiente cita: «Fue así como mi gemelo decidió los roles que debíamos cumplir: a mí me impulsó su cuidado físico; él se encargaría de lo económico. Pero no volvería» (Thorndike 2012: 42). La dualidad persiste: el gemelo se vuelve perteneciente al mundo exterior, a las noticias, la tecnología, los flujos económicos, el movimiento de las ciudades y el tiempo mientras que su hermana se ha paralizado dentro de casa; su único mundo es aquel horror que ha vivido todos esos años y aunque tiene la oportunidad de comenzar desde cero, ha perdido todo interés en el movimiento del mundo.

El fracaso

Los conceptos de simbiosis de la gemelidad y la dualidad entre hermanos son de gran ayuda para comprender por qué la protagonista no consigue vencer a su sombra representada por su gemelo.

En primer lugar, se tiene la huida de casa durante los primeros años de adolescencia. Luego de conseguir su primer amigo y ser brutalmente golpeado por su madre cuando esta descubre la amistad, el hermano decide escapar con la ayuda de la protagonista. Ella le cura las heridas en la espalda y empaca una mochila a su lado pero no puede dejar de repetir

que él prometió no dejarla sola con su madre, a lo que su hermano solo puede disculparse antes de salir corriendo por la puerta. La protagonista decide observar a su hermano partir, sintiendo que se llevan un pedazo suyo, pero no hace nada por seguirlo ni piensa en la posibilidad de huir a su lado.

El escape representa el camino hacia la libertad, la posibilidad de dar rienda suelta a sus emociones y deseos sin la escalofriante vigilancia materna pero la protagonista, quien sin duda poseía sueños, libido y energía, decide quedarse. Se transforma en el contraste de su hermano: ella se aísla del mundo real. Esta escena es una de las primeras que evidencian más claramente el fracaso al momento de enfrentarse con la sombra de su hermano, quien representa estos aspectos positivos que ella también comparte pero que ha decidido ocultar por un miedo superior a su figura materna.

En segundo lugar, está el descubrimiento del nuevo amigo. Este es presentado como un personaje simpático que tiene la intención de «normalizar» a los gemelos y hacerles perder el miedo a la calle, al pensamiento y a la vida. Sin embargo, después de investigar exhaustivamente en el colegio, la madre descubre al trío de amigos y decide ir por el eslabón más débil (su hija) para averiguar si la noticia es cierta. Cuando tuvo la oportunidad de proteger a su gemelo, la protagonista flaqueó y soltó toda la información por el terror que le tenía a la posibilidad que su madre de verdad muriese por alguno de esos escándalos que sucedían en el hogar.

Semanas antes de esta escena, el hermano gemelo ya había comenzado a dar sus primeras muestras de rebeldía en casa, cuestionando la posición de la madre como figura omnipotente y con capacidad de decidir sobre cualquier aspecto de su vida. La protagonista tuvo la oportunidad de manifestar su propia resistencia, su pequeña expresión de rebeldía pero fracasa y acaba revelándole a la anciana información que al fin y al cabo les cambiaría el destino a los tres. En esta segunda escena se ve también el fracaso de la protagonista al momento de enfrentarse con su sombra porque aquella característica del valor es reprimida y dejada de lado a la mínima presencia de la amenaza materna.

La simbiosis que en algún momento ambos pudieron sentir se rompe abruptamente con la separación física. La protagonista y la gran carga de amargura, odio y frustración que le ocasiona su hermano gemelo no es más que una consecuencia de nunca haberse podido separar de él del todo. Aún quedaron rastros de aquella conexión mística de la infancia que se deterioró con el tiempo y que de pequeña le dio una seguridad, una sensación de estar completa que ahora en la adultez no puede encontrar y añora desesperadamente. El rencor hacia su gemelo no es solo por su actitud pedante y despótica sino también porque este representa una

de sus más grandes frustraciones (después de nunca haber conseguido despegarse de la imagen de su madre, aún después de la muerte de esta): el único nexo que podría considerarse puro y hasta único que tuvo con alguna persona en el mundo, fue maltratado por el mismo miedo que le transmitió su madre.

Por último, el hecho que su hermano esté en la facultad de pagar y mantenerlas a ella y a su madre económicamente y que esta sea su manera de «cumplir con sus responsabilidades de hijo» y así no tener que pisar esa casa nunca más, es una extensión de la frustración anterior. La relación no solo está arruinada sino que la protagonista es la que sale perdiendo doble: ella poseía tantos sueños y ganas de libertad que su hermano gemelo y tuvo la misma oportunidad de salir pero no lo consigue y, en consecuencia, es condenada a la neurosis y la soledad, mientras observa del otro lado a su gemelo construyendo una vida estable y libre de pánico y enfermedad.

4. Conclusiones

1. **La llegada al colapso mental.** El hecho que la «deuda moral» se haya mantenido incluso después de la muerte de la anciana y que la protagonista opte por el aislamiento total, acabando en una realidad en donde las cenizas de su madre aún le hablan desde la urna y merecen ser visitadas una vez por semana, demuestran que no existe la posibilidad de un «comienzo desde cero»: la protagonista ha terminado en una realidad alterna y completamente trastornada. La idea inicial de construir poco a poco la vida que nunca pudo ya no puede realizarse debido a su colapso mental. En un estado en donde ha internalizado de tal manera la omnipresencia de su madre, al límite de no tomar consciencia sobre la muerte de esta, la protagonista ya no puede tomar decisiones en el *mundo real*.
2. **La protagonista que ha heredado las mismas actitudes dementes de su progenitora.** Sus reacciones son violentas, inexplicables, se victimiza constantemente y reflexiona de manera obsesiva sobre un pasado que no va a volver, tal como lo hacía su madre. Es decir, la protagonista se ha transformado en una viva réplica de su propia progenitora. Su propósito inicial (enfrentarse a la figura materna, pasar por encima de ella y liberarse de la culpa y los malos sentimientos que esta le producía) fracasa, a pesar de los años que llevaba planeándolo y el odio que le guardaba a su progenitora. Con el paso de la historia, la protagonista va dándose cuenta lentamente que no hay salida y que muchos aspectos de su

carácter y pensamiento con casi como una herencia de su madre.

3. **La figura del hermano gemelo nunca llega a ser superada.** Después de tantos años la protagonista se rehúsa a sentir amor nuevamente por su hermano y decide seguir los pasos de su madre al momento de mantenerlo alejado de su vida e incluso pretender que nunca fue gemelo suyo. Detrás de todo este rencor e intento de olvidar se encuentra el hecho de que ella nunca pudo separarse del todo de su hermano. Al ver que él había superado la simbiosis de personalidad y era capaz de continuar una vida, dejándola a ella con el sinsabor de estar partida por la mitad y con la responsabilidad de cuidar de una madre enfermiza, comenzó a sentir hacia él un odio inexplicable.

4. **A final de la historia, la protagonista pierde toda señal de individualidad.** Todo lo que ella es, cada pensamiento que la compone, en realidad no le pertenece, pues todo su ser está sujeto a los recuerdos de una madre que nunca la dejó ser libre y un hermano cuya partida nunca superó. El plan original de comenzar una nueva vida independiente de sus problemas se ve destruido ante una realidad espeluznante y es que la protagonista ya no se pertenece a sí misma; separarse de los fantasmas de su pasado significaría perder su propia existencia. Es así como lo que aparenta ser el simple fracaso del encuentro con sus sombras en realidad oculta algo mucho más grande y es que este personaje acaba estando atrapado, congelado en el tiempo y condenado en un círculo de constante fracaso en donde la muerte, que debería de ser su último final, ha comenzado a consumirlo en vida.

REFERENCIAS

ÁVILA, Yanina

- 2005 «Desarmar el modelo mujer=madre». En <www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/desarm956.pdf>. Consulta hecha el 04/11/2013.

BADINTER, Elizabeth

- 1980 *¿Existe el amor maternal?* Barcelona: Paidós.

BECKER, Udo

- 2009 *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

CHEVALIER, Jean

- 1986 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CHRISTO, Chris

- 1995 «The Rescuing Hug». *Worcester Telegram & Gazette*, Central Massachusetts, november 18.

FERREYROS KÜPPERS, Lilian

- 2009 «Complejo fraterno y participación paterna». *Revista psicoanálisis*, N. 7, octubre, pp. 131-137.

GOLDBRUNNER, Josef

- 1962 *Individuación: la psicología profunda de Carl Gustav Jung*. Madrid: Eds. Fax.

«ELLA» FRACASA EN LA NOVELA DE JENNIFER THORNDIKE:
PROCESO DE INDIVIDUACIÓN Y PSICOPATOLOGÍA

GUIMÓN, José

1993 *Psicoanálisis y Literatura*. Barcelona: Editorial Kairós.

JACOBI, Jolande Székács

1963 *La psicología de C.G. Jung*. Revisión y ampliación según la cuarta edición alemana por Luis Valenciano. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

JUNG, Carl Gustav

1995 *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.

JUNG, Carl Gustav *et ál.*

2008 *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. ZWEIG, Connie y Jareemiah ABRAMS (eds.) Buenos Aires: Editorial Kairós.

KANCYPER, Luis

2003 «El complejo fraterno y su relación con Narciso y Edipo». *Transiciones*, N. 5, mayo, pp. 12-29.

2004 *El complejo fraterno: Estudio Psicoanalítico*. Buenos Aires. Editorial Distribuidora Lumen SRL.

LOMBARDI, Alicia

1990 *Entre madres e hijas: Acerca de la opresión psicológica*. Argentina. Editorial Paidós S.A.I.C.F

LOUARN, Anne-Diandra

2009 «Être jumeaux: deux internautes témoignent». *Le Figaro*, diario de Francia, 14 de octubre.

MUCCHIELLI, Roger

1984 *Los Complejos*. España: Ediciones Oikos-Tau S.A.

PERLMAN, Lynn

2004 «¿Yo soy “yo” o soy “nosotros”?». En Newton, Massachusetts <<http://www.multifamilias.org.ar/twins4.pdf>>. Consulta hecha el 15/11/2013.

REVILLA, Federico

1999 *Diccionario: Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra.

ROEHE DE OLIVEIRA, Luiz Fernando y Marta Elena FATONE DE VELLOSO

1991 «Estudio sobre mellizos y gemelos». *Revista de Psicoanálisis: Asociación Psicoanalítica Argentina*, tomo XLVIII, N. 5 y 6, pp. 1015-1031.

TAMEZ DE LA SELVA, Paulina

2011 «El proceso de separación-individuación en los gemelos». En <<http://es.scribd.com/doc/48121425/El-proceso-de-separacion-individuacion-en-los-gemelos>>. Consulta hecha el 04/11/2013.

THORNDIKE, Jennifer

2012 (*Ella*). Primera Edición. Lima: Borrador Editores S.A.C.



dossier
Dossier



La crítica como sabotaje, el pensamiento crítico latinoamericano y la literatura comparada

Javier Morales Mena

yakanasz@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: En el presente artículo realizo un repaso fragmentario sobre algunos puntos de diálogo entre la crítica como sabotaje y algunas de las categorías del pensamiento crítico latinoamericano propuestos por Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. Se destaca sobre todo cómo las categorías de «transculturación narrativa», «heterogeneidad» y «totalidad contradictoria» comparten aires de familia con los postulados de la crítica como sabotaje respecto al imperativo de leer el discurso literario en relación a otros polisistemas discursivos que circundan el campo de lo social; asimismo, buscamos calibrar la correspondencia entre aquellas y el lugar que se le concede al discurso crítico en cuanto dispositivo para sabotear los modelos de mundo hegemónicos.

Palabras clave: Crítica como sabotaje, transculturación, heterogeneidad, totalidad contradictoria y modelo de mundo

Criticism as sabotage, latinamerican critical thinking and comparative literature

Abstract: In this article I seek to establish some points of dialogue between criticism as sabotage and some of the categories proposed by Angel Rama and Antonio Cornejo Polar in the case of the literatures of Latin America. It is the dialogue between categories such as «narrative transculturation», «heterogeneity», «contradiction totality» and the principles of critique as sabotage. Especially with regard to the imperative to read the literary discourse in relation to other discursive polisistemas surrounding the social field. Also seeks to recalibrate the correspondence between those and the place that is granted to the critical discourse as a device to sabotage the models world hegemonic

Keywords: Criticism as sabotage, transculturation, heterogeneity, contradiction totality, world model.

I

Cuando en el 2007 Manuel Asensi Pérez (Valencia, 1960) tituló su artículo, a modo de Cinterrogante: «¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (especulaciones dispersas en torno a la crítica en la era de la pos-globalización)», no sospechó, probablemente, que este contendría el germen de lo que pocos años después definiría su propuesta crítica.¹ Y es que en este artículo, son dos los personajes conceptuales que toman protagonismo dentro de una historia de crisis, entreguismo y relajamiento epistemológico²: la «crítica» y el «sabotaje». La primera, entendida en la línea de la reflexión propuesta por Adorno, Williams, Foucault: como desacuerdo, disidencia, sospecha, recusación, y como una profunda creencia en que esta no es solo una labor especulativa o una abstracción, sino, por el contrario, una práctica que avanza con el convencimiento de la transformación práctica (Cf. Asensi 2007: 73); y el

¹ Incluso, «leídos en retrospectiva, todos y cada uno de los trabajos previos de Asensi preparan la llegada de la crítica como sabotaje» (Ferrús Antón 2012: 9).

² Los enunciados con los que se caracteriza el contexto que envuelve la emergencia de la propuesta crítica de Asensi insisten en subrayar la obsolescencia de la crítica tradicional y la falta de osadía para plantear tesis arriesgadas (Cf. Vázquez 2012: 41 y Clúa 2012: 85).

segundo, en diálogo y tensión con Althusser, de Man y Derrida, como estrategia beligerante contra las máquinas textuales que articulan modelos de mundo cuya composición retórica y tropológica invisibiliza los regímenes opresores de la ideología (Cf. Asensi 2007: 81). Poco antes de terminar el párrafo inicial de este artículo se llama la atención sobre el carácter inacabado que la reflexión propone respecto a la cuestión de la crítica literaria como sabotaje: «solo puedo ofrecer aquí unas bases esquemáticas que deben considerarse como notas para una investigación en proceso» (Asensi 2007: 73).

Sirva esta aclaración para comprender la ampliación y las vueltas de tuerca que el autor realizó cuatro años más tarde en *Crítica y sabotaje* (2011). No se equivoca quien advierte que en este texto no aparece el adjetivo «literaria».³ Y ello porque en él se define la operación sabotadora de análisis como aquella que abarca diversas modalidades semióticas no exclusivamente literarias. Sobre todo porque se reconoce que la fuerza performativa que posee el discurso literario, y el arte en general, también lo tienen otros discursos como el cinematográfico, el de los medios masivos de comunicación, la modalidad ensayística, los cómics, etc., es decir, todos estos poseen una capacidad para modelizar la subjetividad de las personas hasta el punto de llevarnos a hablar, gesticular y actuar de un modo determinado (Cf. Asensi 2011: 17).

Explicábamos que en este texto se enriquece el desarrollo argumentativo de los fundamentos del binomio crítica y sabotaje. Así, se comprende los distintos momentos donde este tipo de crítica confluye y dialoga con el marxismo, la deconstrucción, los estudios culturales y poscoloniales; pero también se precisa el tramo cuando la práctica sabotadora resuelve su tensión y avanza un paso más allá: «la crítica como sabotaje se distancia del marxismo en el sentido de no presuponer un apriorismo esencialista del sujeto, clase, estado o economía» (Asensi 2011: 79); así como, el alejamiento respecto a la deconstrucción por cuanto se asume como un modo de crítica donde cuenta la posibilidad de decisión más que el de la indecidibilidad derridiana (Cf. Asensi 2011: 87). A esta lógica de confluencia y distanciamiento epistemológico, añádase también la explicación de la categoría bélica «sabotaje» bajo el entendido de práctica crítica que se ejerce en el campo textual y cultural para desenmascarar, desde el punto de vista del subalterno heterogéneo,

³ Ello no quiere decir que en *Crítica y sabotaje* (2011) no se analice textos literarios. Una mirada rápida al índice puede advertir del protagónico papel de lo literario. Entre los textos que se analizan están: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; *Tristana*, de Benito Pérez Galdós; *Molloy*, de Samuel Beckett y *2666*, de Roberto Bolaño.

los discursos que fomentan la dominación y la explotación; el sabotaje sería la acción ética y política de cortocircuitar y hacer estallar los dispositivos textuales que sistematizan las perversas e invisibles operaciones del poder (Cf. Asensi 2011: 86). Hay en esta práctica de lectura y escritura, un llamado por radicalizar la virulencia de la crítica, sobre todo para intervenir en un contexto signado por el ninguneo de las humanidades y la neutralización e invisibilización de su poder subversivo (Cf. Ferrús 2012: 9).

No hay duda que desde el germen de la idea (2007) hasta la concreción de la misma (2011), la crítica como sabotaje ha logrado posicionarse como uno de los sólidos planteamientos teóricos de estas primeras décadas del siglo XXI. Si al cierre del siglo anterior, el balance sobre los estudios literarios arrojaba como resultado cierta sensación de crisis generalizada debido a la transformación y reconducción de sus fundamentos conceptuales, cuestión a la que también podríamos sumar como característica espiritual, una suerte de prolongación del duelo por la partida de los grandes maestros del siglo de oro de la teoría (Barthes, Lacan, Foucault, Althusser, Bourdieu, Derrida), en la crítica como sabotaje encontramos no solo una propuesta que revitaliza la tradición teórica más decididamente crítica, sino también hallamos un planteamiento cuyo alcance se hace responsable del riesgo de ir más allá del campo de los estudios literarios: «su objeto no es la obra de arte verbal o plástica en sentido específico, sino todo lo que cae bajo el campo de la inscripción, de aquello que J. Derrida y G. L. Ulmer bautizaron como gramatología, la cual emerge, entre otras cosas, de la etimología greco-latina del término ‘literatura’ (gramma)» (Asensi 2011: 52).

La prestigiosa revista *Anthropos*, N. 237 (2012), dedica este número íntegramente a la reflexión sobre la propuesta teórica asensiana. El título de la entrega es por lo demás expresivo del centro de atención que en ella ocupa: *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Precisamente en la «Presentación» se explica lo que decíamos en el párrafo anterior respecto a calibrar este planteamiento teórico dentro del polisistema de discursividades epistemológicas sobre la cultura y la literatura: «ante un presente hostil, donde el pensamiento crítico parece cada vez más aplastado por los relatos de la crisis económica y los «recortes inevitables», *la crítica como sabotaje irrumpe* como salvavidas en el estéril panorama global» (Ferrús 2012: 15; las cursivas son nuestras). Se equivoca quien piensa que existe un tufillo adánico en este enunciado. Lo que se destaca, más bien, es la excepcionalidad de la transgresión del pensamiento donde aparece el sabotaje, más precisamente, el acontecimiento del sabotaje. Su desestabilizante presencia propone quizá —a contrapelo de algunas poéticas y retóricas

que orientaban (y agotaban) su interés metodológico solo en el análisis de la dimensión expresiva del discurso— aquello que en una entrevista Asensi precisó como la necesidad actual por «vincular las teorías de la conciencia con la teoría del cambio» (Zabalgoitia 2012b: 185-186); dicho de otro modo, promover una suerte de imperativo epistemológico para articular el análisis y la interpretación del campo reflexivo con el campo de la acción práctica: «así es que comienza ya a revelarse la CS, entonces, como un dispositivo que insta en el centro de su intencionalidad la transformación de la *realidad* y no solo la presentación de un modo de conciencia» (Zabalgoitia 2012a: 61). Se trata de interpretar y transformar toda vez que el carácter performativo de los discursos tiene la capacidad de modificar la subjetividad y la conducta de los receptores. Por ello en este punto es cuando resulta crucial comprender la idea de «modelo de mundo» y «silogismo» que propone la crítica como sabotaje.

Los pasajes donde Asensi explica en qué consiste el «modelo de mundo» son numerosos; si los sintetizáramos obtendríamos más o menos el siguiente orden de ideas respecto a este fundamento de la crítica como sabotaje: modelo de mundo es aquel constructo mental que consciente o inconscientemente modela el pensamiento, el lenguaje y las acciones de cada sujeto. Este es el resultado de un sistemático proceso de articulación donde intervienen diferentes mediaciones semióticas: desde aquellas propias del discurso lingüístico, hasta las que provienen del refranero popular (Cf. Asensi 2011: 24-26; 2012b: 22; 2013: XLVII). La confluencia de esta heterogeneidad de discursos tiene repercusión práctica y efectiva, el sujeto actuará según la imagen de mundo que tiene construida, y esto porque: «un lector o lectora no se limita a «descodificar» un texto, sino que en el proceso de descodificación recibe una imagen del mundo análogo a aquel en el que vive, y es capaz de configurar o reconfigurar su subjetividad» (Asensi 2012b: 20). Pero no se comprendería la formación y el sentido de esta discursividad que construye la subjetividad, sin introducir la reflexión sobre la estructura silogística que compone todo texto; en especial, el texto artístico, el «silogismo afectivo» (resultado de la suma de lo conceptual y lo afectivo: el *afepto*).

Una de las características del silogismo afectivo —incitativo y performativo— es su complejidad toda vez que está constituido por aquella estructura discursiva que organiza la imagen del mundo con la cual se dialoga o se disiente. Queremos decir con ello que para desmontar sus estructuras discursivas se debe doblar sus mecanismos retóricos y tropológicos de ocultamiento. Acaso por ello, Asensi caracterizó la operación crítica del

sabotaje como lectura de «carácter guerrero», y el acto de leer como «hacer la guerra en contra de un texto o a su favor» (Asensi 2012b: 24). De hecho, no es gratuito el valor que se le otorga al discurso literario porque: «Una de las ventajas de la teoría silogística es que nos permite dejar de pensar en la literatura y en el arte como discursos que se limitan a producir placer estético, dado que les concede un valor epistemológico de primer orden» (Zabalgoitia 2012b: 190).

No se entiende de otro modo, entonces, el llamado del sabotaje por la sospecha, el recusamiento, el boicot, y, en concreto, por la crítica radical de los modelos de mundo — fenoménicos y teóricos— y los silogismos que presentan. Por lo mismo, toda vez que de esta manera se moviliza un modo de conciencia crítica y una propuesta orientada a transformar (intervenir) la realidad, la crítica como sabotaje pondrá énfasis en la articulación de cada uno de los pasos que sigue el «lector desobediente»: detectar el silogismo, desmontarlo, develar las estructuras discursivas que construyen ese modelo de mundo, y recordar —en el proceso— que, como precisa Asensi: «en la crítica como sabotaje el análisis viene a ser siempre una poética relacional, nunca se toma como objeto un texto en sí mismo, sino en relación a otra textualidad con la que mantiene diferentes grados de transformación» (Zabalgoitia 2012b: 189). Dicho en otras palabras, no se busca solo analizar los componentes estructurales que un texto cualquiera posee, y según el cual propone sus regímenes de sentido, sino también posicionar —en tensión dialógica— dicha significación dentro del polisistema de textualidades o discursos que existen en el horizonte de la cultura. La punta del hilo argumentativo que se asoma deja ver que es necesario atar el sentido de aquellas estructuras silogísticas de los modelos de mundo (hegemónicos o no) junto con los sentidos que articulan y estructuran la vida cotidiana. Esta operación: «no es abogar por una supuesta objetividad de los significados de los textos, sino señalar que esa objetividad está en función de su relación con el polisistema que le rodea y que representa su condición de posibilidad en tanto signo» (Asensi 2012b: 26).

Una necesaria digresión para coger otro sendero. Aquel que nos conduzca por los desfiladeros del pensamiento crítico latinoamericano, ¿encontraremos caminos que se entrecruzan con lo expuesto?

II

Por lo fragmentariamente expuesto hasta aquí, imposible no establecer aires de familia que la crítica como sabotaje comparte con algunos de los proyectos críticos que el pasado siglo xx orientaron el curso del pensamiento crítico latinoamericano. Nos referimos a la empresa intelectual del uruguayo Ángel Rama (1926-1983) y el peruano Antonio Cornejo Polar (1936-1997). ¿Qué conecta el legado de estos pensadores literarios con los planteamientos de la crítica como sabotaje? ¿Cuáles son los puntos donde estas propuestas intersectan su camino? Antes de aproximarnos al desarrollo argumental de estas y otras interrogantes, aclaremos que estos intelectuales latinoamericanos no inscribieron su práctica crítica dentro del horizonte epistemológico de la literatura comparada. Su quehacer reflexivo, en realidad, focalizó su atención sobre la sistematización del estudio de las literaturas nacionales y sobre las tensiones de la producción discursiva latinoamericana. Los tomamos como referente de la práctica comparatista porque consideramos que sus contribuciones en el terreno del conocimiento riguroso de literatura latinoamericana tanto como en la reconducción y formalización del pensamiento crítico latinoamericano resultan sumamente valiosos para enriquecer los estudios de literatura comparada. Recordemos también que con aquellos comienza a madurar el «proyecto epistemológico» de una crítica cuya aspiración fue formular una teoría de la literatura latinoamericana (Cf. Cornejo Polar 1982: 17). Permítaseme, entonces, esta reconducción metodológica para explicar una parte del legado de estos pensadores literarios dentro del terreno de la práctica comparatista. Dicho esto, discurramos por el otro margen.

La literatura comparada en América Latina ha dejado de ser una disciplina eurocentrista.⁴ En la línea del llamado que realiza Jonathan Culler en el campo de la comparada mundial, y haciendo extensiva las ideas que Charles Bernheimer expone en su informe de 1993: «The report urges comparative literature to abandon its traditional Eurocentrism and turn global, an injunction that seems entirely justified, both as a reflection of contemporary cultural realities and as a response to the growing conviction

⁴ Consultar al respecto, Ana Pizarro: «Sobre las direcciones del comparatismo en América Latina», en *Casa de las Américas*, 18 (1982: 40-49); Zulma Palermo: «Comparatismo contrastivo y hermenéuticas pluritópicas: variaciones latinoamericanas» en *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina* (2004: 319-331).

that western cultures in the past were in fact determined in part by their relations to non-western others» (Culler 1995: 117). Si otrora esta lógica sirvió para garantizar y reforzar la mirada jerarquizante que la cultura hegemónica tenía respecto de las tradiciones culturales locales o regionales; si tiempo atrás aquel campo de la investigación literaria legitimó una monológica visión de lo literario; si bajo aquella perspectiva el estudio de las manifestaciones literarias occidentales se realizó en detrimento de las prácticas discursivas locales, alentada por una lógica de sentido que procedía a restar originalidad a todas las prácticas culturales ajenas a la tradición cultural occidental, toda vez que se presuponía que «las fuentes de creación están en las literaturas y culturas occidentales», contemporáneamente se puede afirmar que estos presupuestos logocentristas fueron deconstruidos por el conjunto de los estudios literarios latinoamericanos que buscaron combatir la perspectiva colonialista y subalternizante con el que se analizaba o comprendía la literatura latinoamericana —entiéndase esta posición no como la obtusa defensa de un provincialismo o regionalismo cerrado, más bien, compréndase como la marcha literaria por la redefinición de nuestra relación con las literaturas mundiales, en palabras de Ángel Rama: se trata de incorporar la literatura latinoamericana al conjunto de las literaturas mundiales, y no más bien aislarla (Cf. Díaz Caballero 1997: 336)—. En esta renovación de la geopolítica del conocimiento, el lenguaje crítico tuvo el reto de redefinir sus metáforas conceptuales no solo para describir los procesos de significación del discurso literario, sino también para sugerir la activa y estratégica participación del creador latinoamericano en la gesta de su tradición literaria y cultural.

Para explicar la relación entre los productos culturales de «Nuestra América» con los de Occidente y —recientemente— Oriente, en la actualidad, se ha abandonado la trilogía de conceptos del clásico comparativismo («influencia», «asimilación» y «dependencia») para enriquecer el repertorio descriptivo con otras categorías que buscan ensanchar y transformar la mirada sobre los complejos procesos de significación de nuestras prácticas discursivas, y el sentido de sus vinculaciones con los discursos culturales de otras coordenadas geográficas (esa suerte de reconducción de la interacción con otras tradiciones literarias). No encontramos otro modo de comprender esta actitud crítica contra una epistemología del ninguneo y la subalternización que asociándolo con la declarada beligerancia que la crítica como sabotaje plantea desarrollar con los modelos de mundo que se proponen como regímenes de sentido que garantizan la dominación, explotación y el mantenimiento del statu quo; esto que se llama a combatir con el ejercicio de una «crítica como desacuerdo y disidencia» (Asensi 2011: 10).

Existen tres categorías cuyo protagonismo dentro de la tradición crítica latinoamericana está todavía vigente. No expreso con ello que estas resulten incuestionables. Subrayo, sí que no puede ignorárselas o pasarse por alto. Estas categorías son: «transculturación», «heterogeneidad» y «totalidad contradictoria». ¿Qué proponen estas categorías, y cómo se vinculan con la práctica crítica del sabotaje?

La categoría «transculturación»⁵ desarrollada dentro del campo literario por Ángel Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) permite comprender, desde otro fundamento relacional, la dialéctica entre lo propio y lo ajeno; o la interacción entre nosotros y los otros. Esta describe —a tres bandas: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión— un modo estratégico de desmontaje y transformación que desde las tradiciones vernáculas regionales, orales y populares, se hace de los aportes estéticos y las innovaciones estructurales de la literatura europea. Se trata de hacer comprender que la literatura latinoamericana enriquece su particularidad —su *mismidad*— apropiándose creativamente de lo universal: «la novela regional se había elaborado sobre los modelos narrativos del naturalismo del siglo XIX los que adecuó a sus necesidades expresivas» (Rama 2004: 44). Las literaturas que surgen por este proceso transculturador son fuertemente contrahegemónicas —descentran, canibalizan, carnavalizan (diríamos con Asensi: ¡sabotean!)—; no hay subordinación pasiva a modelos hegemónicos. Si algo se hace con los paradigmas de representación es sabotearlos desde la tropología, la retórica y la gramática del archivo cultural de la memoria latinoamericana. Cuando el autor de *La ciudad letrada* (1984) explica, por ejemplo, el funcionamiento de la transculturación, tanto a nivel del

⁵ Recordemos que «transculturación» es una categoría que Rama toma del seminal libro del pensamiento latinoamericano: *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), de Fernando Ortiz. En él expresa su autor: «Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida» (Ortiz 2002: 254). No debe olvidarse tampoco el uso que hace Mariano Picón Salas (1944) de este neologismo que describe los procesos de interacción cultural: «Más complejo es el problema de la ‘transculturación’ europea —como dice en útil neologismo don Fernando Ortiz— a las legendarias y ricas tierras peruanas o mexicanas [...] desde tan tempranos días se plantea allí el que todavía parece permanente y no resuelto enigma de la cultura hispanoamericana, o sea el de la imitación y transplante de las formas más elaboradas de Europa en que siempre se esmerará una clase culta pero un poco ausente de la realidad patética de la tierra, y la intuición que despunta en algunos frailes y misioneros extraordinarios —un Vasco de Quiroga, un Pedro de Gante, un Sahagún— de que hay que llegar al alma de la masa indígena por otros medios que el del exclusivo pensamiento europeo, mejorando las propias industrias y oficios de los naturales, ahondando en sus idiomas, ayudándolos a su expresión personal» (Picón Salas 1994: 75).

lenguaje como de las estructuras narrativas en el proyecto estético de João Guimarães Rosa, precisa que en este:

[...] se parte de una lengua y de un sistema narrativo populares, hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica con la investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo universal. (Rama 2004: 46)

Ciertamente, de este modo, la transculturación —estrategia emancipadora de lo literario latinoamericano— reconduce no solo el entendimiento del potencial creativo del artista de nuestra «Patria grande», sino también la reevaluación de la producción discursiva latinoamericana. Se deja atrás presupuestos eurocéntricos —origen, imitación, secundariedad— bastante apegados a un comparatismo monológico y a una crítica autoritaria.⁶

Enmárquese esta categoría —tanto como lo que moviliza— dentro de la línea de pensamiento que busca articular la serie literaria con la serie social. Esto a despecho de las posturas inmanentistas que se esforzaban por desvincular el texto literario de los contextos que los circundan. No existe en la preocupación de Rama la búsqueda de correspondencias mecánicas o reduccionistas, en el entendido de una hipoteca referencialista del texto literario;

⁶ Para Roberto González Echevarría, las llamadas literaturas «marginales» tienen una lección fundamental para la práctica comparativa actual; este quehacer entendido como un ataque («a guerrilla assault») contra el tradicional pensamiento crítico comparativista, propone leer los textos de la tradición literaria occidental desde el escenario de nuestra tradición narrativa latinoamericana para que de ese modo se pueda calibrar aquellos procesos semióticos de apropiación y transculturación que plantean complejos desafíos para el pensamiento crítico literario; se trataría de una crítica: «*Perhaps what these marginal literatures teach us, after all, is the contingency of theory, its inapplicability beyond the self-enclosed textual subfield from which it emerges. Novels by Fuentes can be used to read Henry James and those by Lezama Lima to read Joyce. Again, the question will not be how these works agree but how they differ, how the reading and rewriting practiced from the margins mobilized elements in the hegemonic texts that were previously inert, beyond the reach of criticism and theory. This is criticism by fiction and friction.* But to do this a new class of readers trained (not improvised) in the marginal literatures will have to appear. These critics and scholars will not read “peripheral literatures” always from the center, but will be capable of reading them also in their own context, with all of the philological care this demands. This is not an easy task when dealing with “untranslatable” works like those by Lezama Lima, but one worth attempting in founding a new comparative literature» (González Echevarría 2002: 8; las cursivas son nuestras).

más bien, lo que se advierte en el desarrollo de su pensamiento crítico es la articulación creativa de diversas disciplinas como la antropología, la historia, la urbanística, las ciencias políticas y la literatura; diálogo de tradiciones interdisciplinarias que apuntan a penetrar y desentrañar «los intrincados movimientos del gusto cultural, las instancias de la recepción y las relaciones complejas entre individualidad y producción cultural» (Moraña 1997: 12). No hay duda que es en esta vena del pensamiento sobre la discursividad literaria y cultural donde se introduce la crítica como sabotaje. Y no solo porque reconoce en la porosidad de la escritura literaria, esa suerte de estructura esponjosa sobre la que Derrida teorizó, sino también porque plantea la necesidad de no perder de vista la interacción tensa y conflictiva entre la literatura y los demás sistemas discursivos.

Si aquella estrategia de empoderamiento llamada transculturación permitió deconstruir la idea eurocentrista de primeridad creativa, y si se reconoce que con ella no se busca el aislacionismo ni provincianismo literario, sino más bien la redefinición (renegociación) de las «políticas de representación», se comprenderá que la acción saboteadora enriquece esta perspectiva toda vez que: «desde el momento en que la crítica como sabotaje adopta el punto de vista del subalterno heterogéneo, el que su lugar de enunciación sea Europa, América Latina o África, ni le quita ni le pone en lo que a *la fortaleza de su capacidad crítica* se refiere» (Asensi 2011: 75; las cursivas son nuestras). En otras palabras, la crítica como sabotaje posicionaría la reflexión sobre la transculturación en el centro de los procesos de significación que se realizan desde una condición de lucha y contienda por la representación. Transculturación sería un mecanismo semiológico que expresaría una acción política de resistencia frente a la hegemonía de lo mimético y contra el poder oculto de los mercados de la representación. El saldo de la diferencia no solo se expresaría mediante una afirmación de esta, sino por la extensión de la operación crítica más allá y más acá de la localización geográfica de la producción del pensamiento crítico: «la crítica como sabotaje entiende que resulta más efectivo preguntarse por la performatividad de tales discursos críticos, por su efecto histórico, por su operatividad dentro de un polisistema, que no por el lugar de su enunciación. *Si bien el análisis del problema del lugar de enunciación resulte también fundamental*» (Asensi 2011: 76-77; las cursivas son nuestras). Es cierto. El cuestionamiento que la crítica como sabotaje realiza de los determinismos que la mayor de las veces vician la afirmación de la territorialidad del pensamiento, abre un extenso capítulo donde se debería calibrar con justeza el problema del conocimiento y la localización geográfica en América

Latina, cuestión imposible de desarrollar en este breve y fragmentario ensayo.⁷ En todo caso, si algo queda completamente claro es que el pensamiento literario latinoamericano, en que se incluye la reflexión comparativista, desde las coordenadas de la crítica como sabotaje, enriquece su poder de acción crítica; no es el mismo una vez que el sabotaje se introduce para reconducir la explicación de los procesos de producción y consumo de los discursos literarios y crítico-literarios de América Latina.⁸

III

Resulta también fundamental para comprender esta renovación de las metáforas conceptuales del discurso crítico latinoamericano, y sus implicancias en el campo de la literatura comparada, las categorías planteadas por Antonio Cornejo Polar: «heterogeneidad» y «totalidad contradictoria». El autor de *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994) ha desarrollado la explicación de estas categorías en numerosos pasajes de sus trabajos críticos. Respecto a la primera, señala él mismo en una nota a pie de página: «la mayoría de mis primeras aproximaciones a esta categoría están recogidas en mi libro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*» (Cornejo Polar 1994: 13). La heterogeneidad se propone como una categoría que explica la coexistencia de distintos sistemas de producción literaria; es decir, «expresa la índole plural, heteróclita y conflictiva de esta literatura a caballo entre dos universos distintos» (Cornejo Polar 1982: 88); años

⁷ Remito al lector al apartado donde Asensi cuestiona uno de los protocolos del pensamiento crítico al que recurre también la tradición latinoamericana: la falacia del determinismo que circunda la afirmación sobre el establecimiento de la relación entre el lugar de enunciación y la enunciación misma; a propósito expresa el autor: «si la localización geográfica de Anzaldúa se ubica en la frontera entre México y EE.UU., y su libro se publica en San Francisco, del mismo modo que el libro de Mignolo del que estamos hablando se publica en Princeton University, ¿supone eso algún cambio en relación con la localización geográfica del conocimiento? Si como Benjamin advertía, no se trata solo de mandar un mensaje revolucionario, sino de revolucionar también los medios a través de los que se comunica dicho mensaje, ¿puede decirse que esa función crítica se vuelve inútil desde el momento en que se emplean canales tan hegemónicos como editoriales norteamericanas de prestigio? ¿O es que esa dialéctica no es óbice para que una labor crítica se lleve a cabo y obtenga determinados efectos performativos de incidencia en el campo histórico?» (Asensi 2011: 76).

⁸ Puede consultarse al respecto, el artículo de Mauricio Zabalgoitia respecto a la reescritura de la historia desde una gramática y una retórica del sabotaje, el texto se titula: «El problema de la escritura de la historia y el de la colonialidad. El punto de vista de la crítica como sabotaje» (2012a). También del mismo autor, su acertada cartografía del problema de la representación dentro del discurso crítico latinoamericano: «*Vertreten, Darstellen*, el límite de representación y ¿un cambio de punto de vista?» (2012c).

más tarde, la heterogeneidad se emplearía para dar cuenta de «los *procesos de producción* de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo)» (Cornejo Polar 1994: 16-17). Retengamos por lo pronto la insistencia en la conflictividad y el reconocimiento de más de un sistema literario. Volveremos a este punto. Por otro lado, la segunda categoría se explica en el artículo «La literatura peruana: totalidad contradictoria» (1983), recogido también años después como ensayo que cierra el libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989). En este texto Antonio Cornejo Polar expresa que:

[...] la categoría totalidad no solo funciona en términos de reintegración de los distintos sistemas literarios por obra de la historia que los reúne pese (o mejor: gracias) a su disparidad contradictoria; significa también una reintegración aún mayor: la del proceso literario, con todo su espesor, dentro del proceso histórico-social del Perú. No es únicamente que aquel refleje, exprese o represente a este, ni tampoco que el segundo actúe solo como instancia condicionante del primero. Todo ello es cierto, pero lo que interesa subrayar, con el mayor énfasis posible, es que *la producción literaria, sin perder su especificidad en cuanto plasmadora de símbolos verbales, es parte y funciona dentro de la totalidad social*, fuera de la cual —por consiguiente— resulta incomprensible. (Cornejo Polar 1989: 198-199; las cursivas son nuestras)

¿Qué posibilidades críticas para el comparativismo introduce este reconocimiento de la heterogeneidad de las literaturas latinoamericanas o la configuración conflictiva de los sistemas literarios de una totalidad? ¿Cómo relacionar estas categorías con la crítica como sabotaje? Para comprender cómo estas categorías del pensamiento crítico literario de Antonio Cornejo Polar reconducen la práctica comparatista, es necesario tener en cuenta que aquella impronta eurocentrista que signó las investigaciones en este campo, no solo modeló poderosas narrativas del conocimiento y la autoridad de lo literario asociándolas con el legado europeo mediante axiomas que expresaban, por ejemplo, que tanto la tecnología de la literatura como el grado cero de la tradición cultural eran patrimonio exclusivo del conquistador: «la literatura peruana sería así únicamente, la de raíz, forma y espíritu hispánicos (con lo que quedan excluidas las literaturas indígenas) y la que obedece al canon estético culto de las naciones europeas (con lo que se margina vastos sectores de la literatura

popular)» (Cornejo Polar 1989: 178). Como citábamos líneas arriba, el reconocimiento de la heterogeneidad constitutiva de los procesos de producción de las literaturas de América Latina permite hacer visible las resquebrajaduras de este modo de comprender el proceso histórico, cultural y literario de «Nuestra América». La energía argumental que moviliza la heterogeneidad desencadena más de un cortocircuito dentro del monológico circuito de organizar la cultura y sus discursos modélicos. Para redondear la idea introduzcamos en este punto el hilo explicativo que dejamos tramado párrafos atrás a propósito de la conflictividad y el reconocimiento de más de un sistema literario.

En sintonía con este reconocimiento de lo heterogéneo (de la producción, la composición, la representación y la recepción), la idea de totalidad define en una imagen de completud la coexistencia conflictiva de distintos sistemas literarios que operan no solo dentro de uno mayor, sino que se interrelacionan con el sistema social que las articula o las escinde. Lo que existe, de esta manera, son múltiples sistemas culturales y literarios; cierto que predomina un patrón literario escrito en español o en la lengua de los grupos sociales dominantes —resguardado por los aparatos ideológicos del Estado y reforzado por los protocolos de lectura que establecen las comunidades teóricas y hermenéuticas—; no obstante, es cierto también que coexisten con aquellas —tensa y conflictivamente— los sistemas culturales y literarios emergentes y residuales que libran su batalla para no ser borrados de las geografías culturales o condenados a la insignificancia literaria. Las literaturas étnicas, orales, populares —indígena, negra, mestiza; o lo que son: literaturas heterogéneas (Cf. Cornejo Polar 1989: 188)— desbaratan el monopolio de la representación, la dictadura de su hegemonía. La implicancia de estas vueltas de tuerca son más que evidentes para nuestro contexto actual sobre todo porque:

[...] en los últimos años ha cobrado inusitada vigencia la discusión sobre la posibilidad de reconceptualizar la literatura mundial, con enfoques que buscan trascender las limitaciones de la tradicional comparatística literaria. Para el abordaje de esta complejidad literaria de escala planetaria, es decir, del sistema-mundo literario, pueden resultar de gran utilidad categorías latinoamericanas como las de heterogeneidad, sujeto migrante o totalidad contradictoria, que ayudan a abordar el estudio de la literatura mundial sin perder la visión de conjunto del sistema-mundo literario, pero posibilitando en ese marco un verdadero comparatismo dialógico intercultural. (García-Bedoya 2012: 46-47)

La práctica comparatista aprovecha estratégicamente esta heterogeneidad constitutiva de la cultura y la literatura latinoamericana tanto como la imagen de la totalidad para calibrar —desde un «comparatismo contrastivo y una hermenéutica pluritópica»— la compleja negociación de las diferencias entre múltiples sistemas de representación. Interacciones intraliterarias, interliterarias, interdiscursivas e intersemióticas⁹ ensanchan nuestra perspectiva a propósito de la multiplicidad de posibilidades dialógicas que la heterogeneidad del texto plantea. En el marco de la práctica comparada, la heterogeneidad se modela como horizonte dialógico de intercambio, y como reconocimiento ético de la diferencia. Las literaturas heterogéneas deconstruyen, de esta manera, el universalismo del canon; desmoronan el cerco opresor que divide el centro de los márgenes; y cuestionan la racionalidad otrificante —y el lenguaje de sus instituciones.

Hasta este punto no se necesita hacer mucho esfuerzo para advertir el puente que comunica las reflexiones del peruano Antonio Cornejo Polar con las del valenciano Manuel Asensi. Ambos exigen a su modo la articulación del discurso literario con las otras discursividades que modelan la conciencia de la sociedad. Con ello no solo posicionan este tipo de discurso en lugar protagónico, sino también resemantizan la práctica crítica que se ocupa del análisis de la galaxia de sus sentidos, y la implicancia, incitación o efecto que tienen estos dentro del escenario social: «no sería excesivamente descabellado que, en consecuencia, la palabra «sabotaje» se convirtiera aquí en un «sabertaje» en donde lo que se sitúa precisamente como objeto y sujeto del sabotaje es precisamente el «saber», absoluto o relativo» (Asensi 2011: 87).

⁹ Una ilustrativa exposición y clasificación de estas redefiniciones de la interacción entre las literaturas y otros modos discursivos, podemos encontrarlo en el artículo «La oveja perdida y la emancipación de la literatura comparada», de Manuel Asensi (2010). En este se precisa lo que sigue: (a) las relaciones intraliterarias permiten el estudio de la interacción de un texto o grupo de textos «literarios» con otros textos «literarios» que pertenecen a una misma lengua; (b) las relaciones interliterarias alientan el análisis de un texto o grupo de textos «literarios» con otros textos «literarios» que pertenecen a diferentes lenguas; (c) las relaciones interdiscursivas fomentan el estudio de un texto o grupo de textos «literarios» con otros textos que pertenecen a otro modo de organización retórica u otros registros: filosofía, política, ética, religión, mitología, etc., y (d) las relaciones intersemióticas se encargan del estudio de un texto o grupo de textos «literarios» con otros textos pertenecientes a modalidades semióticas distintas tales como el cine, la oralidad, el internet, la pintura, etc. (Cf. Asensi 2010: 80). Para el comparatista latinoamericano esta ampliación de los campos de acción de la práctica comparada alienta una diversidad de percepciones contrastivas. El discurso literario latinoamericano es comparado con otras tradiciones discursivas y culturales del orbe (occidente/oriente); consecuentemente, se reconoce la coexistencia de más de un sistema literario dentro de la totalidad de lo conocido como literatura latinoamericana, por lo mismo se evalúa los niveles de conexión que existe entre aquellas literaturas y otros modos de representación semiótica. Con ello enfrenta los desafíos de una actualidad heterogénea, multicultural y globalizada.

Léase la siguiente extensa cita como expresión del imperativo crítico que asume el maestro sanmarquino en la línea que Asensi exige a la crítica en este presente de penuria, cinismo y perversión:

[...] y el mundo latinoamericano, y el andino específicamente, es de una violencia extrema y de una extrema disgregación. Aquí todo está mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente. Visceralmente dislocada, esta intensa comarca social impone también, como materia de la representación verbal, códigos de ruptura y fragmentación. Desdichadamente lo que debería ser luminosa opción de plenitud humana y social (la capacidad de vivir en una todas las patrias) es en realidad ejecución reiterada de injusticias y abusos, ocasión siempre abierta para discriminaciones, maquinaria que insume y produce miserias insoportables. Por esto nada tan burdamente pérfido como estetizar —o literarizar— una realidad minuciosa y radicalmente inhumana. Entonces, *intento desmitificar al sujeto monolítico*, unidimensional y siempre orgulloso de su coherencia consigo mismo, *al discurso armonioso de una voz única* a la que solo responden sus ecos y las representaciones del mundo que lo fuerzan a girar constantemente sobre un mismo eje, y si en forma paralela *quiero reivindicar la profunda heterogeneidad* de todas estas categorías, es porque son literarias, claro está, pero *expresan bien nociones y experiencias de vida*, y porque con ellas no festejo el caos: simple y escuetamente, señalo que ahí están dentro y fuera de nosotros mismos, otras alternativas existenciales, mucho más auténticas y dignas, pero que *no valen nada, por supuesto, si individuos y pueblos no las podemos autogestionar en libertad, con justicia, y en un mundo que sea decorosa morada del hombre*. (Cornejo Polar 1994:22-23; las cursivas son nuestras)

Ni hedonista. Ni gratuito. Ni neutral. ¿Son los *afectos* de los que hablaba Asensi; categoría esta donde confluyen, incardinados uno con otro, lo conceptual y lo afectivo, articulación necesaria para activar el poder incitativo del discurso crítico? ¿Es aquella declarada toma de posición que busca articular la cuestión de la conciencia teórica junto con el campo de las acciones? Aunque en la práctica crítica de Antonio Cornejo Polar no escucharemos enunciados como «silogismo», «modelo de mundo», «sabertaje», «sabotaje», entre otros, ¿debemos por ello restringir la posibilidad dialógica entre su práctica crítica y la de Asensi? La andadura que las palabras citadas alientan hace evidente otro punto de encuentro. Se trata de la noción de «sujeto subalterno heterogéneo». Para Asensi, la crítica

como sabotaje «adopta el punto de vista operativo de un grupo heterogéneo y móvil: el de los subalternos» (Asensi 2011: 72); pero entiéndase que no es una toma de posición paternalista, «no se trata de hablar por ellos, ni de representarles, sino de *adoptar su punto de vista heterogéneo, plural*» (Asensi 2011: 72; las cursivas son del autor); la condición subalterna es, en tal sentido, móvil y funcional, más no esencialista; no tiene un centro que lo sujete y determine: «el subalterno puede, en determinados contextos, funcionar como dominador y viceversa» (Asensi 2011: 83); es más, precisa no olvidar que la posición y condición de ser «subalterno significa colocarse siempre y de forma constante en una posición crítica» (Asensi 2011: 83). Cuando Antonio Cornejo Polar propone la categoría «sujeto migrante», entre las distintas acepciones que le otorga, destaca la que alude a su condición de movilidad y desplazamiento por fronteras culturales y lingüísticas, procesos que ciertamente redundan en su postura descentrada y múltiple —entiéndase heterogénea— (Cf. Cornejo Polar 1996: 837-844). El sujeto migrante es un sujeto heterogéneo cuya práctica discursiva expresa también esa condición histórica.

Si tanto uno como otro son heterogéneos y móviles; si tanto uno como otro son esencias, sino sujetos que devienen y cuestionan el «sabotaje», el logocentrismo y lo monológico, pienso que no nos equivocamos cuando realizamos este cruce de elementos de familia (subalterna) porque en un pasaje del análisis sobre *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, Asensi precisa que el narrador andahuaylino modela a través de su discurso narrativo una serie de situaciones fuertemente subalternizantes que desencadenan, asimismo, una red de sujetos en condición de subalternidad:

[...] la red subalterna establece, pues, vínculos analógicos entre lo/as indio/as, el niño Ernesto, la mujer: todos esos grupos e individuos sufren sin paliativos el dominio y las acciones violentas de aquellos que ejercen el poder. El silogismo de Arguedas es complejo debido a que cada uno de esos elementos subalternos establece conexiones diferentes, contradictorias, y, además, funcionan en distintos niveles. (Asensi 2012a: 75)

Los materiales que prepara la narración hacen fermentar las interacciones conflictivas dentro del modelamiento del mundo. Todo se prepara para el sabotaje pues el punto de partida de la rebelión, el lugar desde donde se agenciará y operará el sabotaje será precisamente desde esta condición subalterna; y acaso dicha ubicación sea la más acertada

para dismantelar las estructuras y las formas violentas de ejercer el poder: «la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores» (Asensi 2011: 72). ¿Hasta esta parte son visibles los caminos que se entrecruzan?

IV

Trasculturación narrativa. Heterogeneidad discursiva y cultural. Totalidad contradictoria. Si bien no son la totalidad de metáforas conceptuales que han reconducido la práctica comparatista latinoamericana, una cosa sí es cierta: después del despliegue de dichas categorías para dilucidar el entramado de la producción discursiva latinoamericana, los estudios de literatura comparada no son los mismos.¹⁰ No solo porque Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar buscaron cada uno a su modo sentar las bases sistemáticas y autónomas de los modernos estudios literarios latinoamericanos, sino también porque fomentaron una idea bastante clara del derrotero que debe guiar la práctica crítica: combatir contra la racionalidad que desatiende las literaturas calificadas como «primitivas», «otras» o «alternativas»; o sabotear aquel orden institucional que promociona lo más cercanamente análogo al canon occidental; contra el «ninguneo», el

¹⁰ Estas y otras líneas de entendimiento de la praxis comparativa pueden rastrearse en los trabajos de, entre otros comparatistas, los brasileños Tania Franco Carvalhal: *O próprio e o alheio. Ensaio de literatura comparada* (2003) y Eduardo Coutinho: *Literatura comparada en América Latina. Ensayos*. (2003); la chilena Ana Pizarro: *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana* (2004); y la uruguaya Lisa Block de Behar: *Medios pantallas y otros lugares comunes: sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos* (2009). La estela bibliográfica puede ampliarse a otros autores y otras geografías epistemológicas. Se menciona solo algunos representativos. El trabajo de repensar la literatura comparada en Latinoamérica, no debe pasar por alto la mención a la Asociación de literatura comparada en Brasil (ABRALIC, fundada en 1986); la Asociación de literatura comparada en Uruguay (AULICO, fundada en 1989); la Asociación de literatura comparada en Argentina (AALC, fundada en 1992); y la Asociación de literatura comparada en el Perú (ASPLIC, fundada en 2003). Asociaciones que desempeñan un papel fundamental en la promoción y el fortalecimiento de la disciplina, así como en la integración de la misma dentro de los debates teóricos, hermenéuticos e históricos a propósito de los discursos culturales de Latinoamérica. Es necesario comprender que la datación del origen de la institucionalidad no significa que el hecho de comparar literaturas no haya existido tiempo atrás. Ciertamente el quehacer comparativo se desarrolló como práctica no institucionalizada; como condición reflexiva del crítico latinoamericano que adopta actitudes de entendimiento comparativo en su contacto con las literaturas heterogéneas. Consultar respecto a estas aproximaciones locales, Adriana Crolla: «La literatura comparada en Argentina. Archivo, reflexión y proyecciones», en *Transgresiones y tradiciones en la literatura* (2009: 31-69) y Javier Morales Mena: «Los estudios de literatura comparada en el Perú actual», en *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* (2010: 209-226).

monopolio de la representación y la hegemonía del discurso crítico eurocentrista, la crítica literaria latinoamericana propone su estratégica resistencia, su sospecha generalizada y, como acabamos de ver, su innata actitud sabotadora. Es evidente que el aprovechamiento que la comparada hace de estas posturas epistemológicas es crucial a la hora de repensar su quehacer.¹¹ Sobre todo porque dentro de ella también se buscará sabotear modelos de mundo hegemónicos y se recusará la racionalidad instrumental; reconsiderará los aportes que toma de la deconstrucción, los estudios culturales, los estudios poscoloniales y los feminismos, a la luz de los ajustes que realiza la crítica como sabotaje: «Por eso la literatura comparada o poética relacional tiene como uno de sus objetivos primordiales el estudio de las razones por las cuales no hay relación, el análisis de las condiciones, razones y estructuras de poder (en sentido foucaultiano) que han llevado a que una relación no sea posible o no haya tenido lugar en la historia» (Asensi 2010: 90).¹²

Estos y otros puntos de articulación son los que precisamente nos hacen destacar el diálogo de la crítica como sabotaje y la tradición crítica del pensamiento latinoamericano (Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, específicamente). Ciertamente que como toda crítica vigorosa, la crítica como sabotaje ajusta cuentas con casi todos los planteamientos teóricos del siglo xx y xxi. Nada queda en su sitio. Ciertamente es también que en este intento fragmentario de buscar el diálogo entre la crítica como sabotaje y algunas de las propuestas de Rama y Cornejo, pudimos advertir algunos aires de familia con el quehacer crítico latinoamericano. Más de uno habrá notado que indirectamente se ha esbozado la tarea de repensar sobre la posibilidad de releer el legado de la tradición crítica del pensamiento latinoamericano, a la luz de la crítica como sabotaje, y ello para efectos de redefinir nuestra relación con el amplio

¹¹ Después de que Rama explicara la estrategia de apropiación de los recursos formales occidentales y su posterior adaptación a la expresión propiamente amerindia; y luego que Cornejo evidenciara la coexistencia conflictiva y tensional de heterogéneos sistemas literarios dentro del contenedor término llamado literatura latinoamericana, si hay un reto que los estudios comparatistas asumen este es, por el lado disciplinario, participar activamente de los debates culturales defendiendo la importancia de la actitud dialógica y la escucha intercultural; y, por el lado metodológico, sumarse a la histórica lucha de los estudios literarios latinoamericanos en pos de diseñar cada vez más finamente un marco de comprensión de sus prácticas discursivas y culturales en un contexto multicultural.

¹² ¿Aquel modo de leer que plantea Roberto González Echevarría en la nota 5, eso que denomina como la «criticism by fiction by friction», puede asumirse como la práctica de un modo de comparación que otrora no era posible? Evidentemente que su propuesta de lectura rompe con el modo tradicional de practicar la comparatística. Y en ese sentido coincidiría con algunas ideas que Asensi explica: «la literatura comparada o poética de la relación se enfrenta al acto de lectura desde el momento en que percibe una relación entre diferentes textos, ya desde entonces se ve en la obligación de *tomar decisiones* que afectarán a todo su discurso posterior» (Asensi 2010: 92; nuestras cursivas).

corpus de la literatura latinoamericana tanto como para replantear el quehacer de la práctica crítica, sobre todo en un contexto donde los antiguos conceptos del campo de los estudios literarios sufrieron transformaciones radicales.

Probablemente en esas correspondencias de las que hablamos se encuentre también la aceptación y familiaridad con que se reciben estos planteamientos por distintos escenarios académicos de América Latina: México, Argentina, Perú y Chile. Quizá encontremos en esta peculiaridad traslacional aquello que en los primeros párrafos destacábamos como un tipo de crítica que busca ser también acción práctica. Y es que la crítica como sabotaje es desplazamiento. Se ha denominado a este estratégico peregrinar: «la ruta del sabotaje» (Zabalgaitia 2012b: 183). Quienes enrumban bajo la dirección del *sensei* del sabotaje, Manuel Asensi Pérez, son catedráticos de las universidades de Valencia y la Autónoma de Barcelona: Beatriz Ferrús Antón, Mauricio Zabalgaitia Herrera, Isabel Clúa Ginés y Núria Calafell Sala. La atención que concita la práctica crítica del sabotaje ocurre también porque ofrece un amplio espectro de posibilidades de acción. Cada uno de estos críticos, por ejemplo, conduce la crítica como sabotaje dentro de un variado campo de investigación literaria y cultural, para mencionar solo algunos de sus tópicos de interés: el discurso hispanoamericano decimonónico y la historiografía literaria (Ferrús), la tradición del pensamiento latinoamericano y la cuestión poscolonial (Zabalgaitia) y los mecanismos de lo popular y las articulaciones de la cuestión de género en el arte y la cultura (Clúa y Calafell). Si articulamos estos elementos de orden conceptual y factual pienso que tenemos frente a nuestros ojos una incanjeable lección para la reflexión teórica y el quehacer práctico en el horizonte del pensamiento de estas primeras décadas del siglo XXI: no olvidar que el sabotaje comienza ahí donde el poder amenaza la existencia; o cuando le pone precio a la libertad.

REFERENCIAS

ASENSI PÉREZ, Manuel

- 2007 «Qué es la crítica literaria como sabotaje? (Especulaciones dispersas en torno a la crítica en la era de la posglobalización)». *Anthropos*, N. 216, pp. 73-82.
- 2010 «La oveja perdida y la emancipación de la literatura comparada». En MORALES MENA, Javier (comp.). *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Editorial San Marcos, pp. 79-95.
- 2011 *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos/ Siglo XXI.
- 2012a «Los CSI y la guerra de Arguedas (en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje)». En BOLOGNESE, Chiara; BUSTAMANTE, Fernanda y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Éste que ves, engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Madrid: Icaria, pp. 57-84.
- 2012b «Modelos de mundo y lectores/as desobedientes». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 17-30.
- 2013 «Modelos de mundo de Gus van Sant: *Elephant*». *Archivos de la filmoteca*, N. 72: *Cine e hibridaciones: avatares de la era digital*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. XLVII-LXII.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- 1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- 1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- 1996 «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, N. 176-177, julio-diciembre, pp. 837-844.

CLÚA GINÉS, Isabel

2012 «La letra, con sangre, entra. Comunidades interpretativas, géneros populares y sabotaje cultural». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 85-98.

CULLER, Jonathan

1995 «Comparative literature, at last!». En BERNHEIMER, Charles (ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, pp. 117-121.

DÍAZ-CABALLERO, Jesús

1997 «Ángel Rama o la crítica de la transculturación (última entrevista)». En MORAÑA, Mabel (ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh, pp. 325-343.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz

2012 «Crítica y sabotaje de Manuel Asensi: la génesis de un pensamiento». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (COORDS.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 9-16.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos

2012 «Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural». *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima: Pakarina, pp. 31-51.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

2002 «Latin American and Comparative Literature». *Comparative Literature and Culture* 2.4, pp. 7-11.

LA CRÍTICA COMO SABOTAJE, EL PENSAMIENTO CRÍTICO LATINOAMERICANO
Y LA LITERATURA COMPARADA

MORALES MENA, Javier

2013 «Teoría de la literatura para no morir de desesperanza: diálogo con Manuel Asensi Pérez». *Cuadernos Literarios*, año VII, N. 10, pp. 183-194.

MORAÑA, Mabel (ed.)

1997 *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh.

ORTIZ, Fernando

2002 *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

PICÓN SALAS, Mariano

1994 *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. Tercera edición. México: Fondo de Cultura Económica.

RAMA, Ángel

2004 *Transculturación narrativa en América Latina*. Cuarta edición. México: Siglo XXI.

RÍOS BAEZA, Felipe

2012 «El sabotaje en el concierto de los post». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 31-39.

VÁZQUEZ GARCÍA, Manuel

2012 «La tarea crítica: deconstrucción y sabotaje». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 41-52.

ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio

- 2012a «El problema de la escritura de la historia y el de la colonialidad. El punto de vista de la crítica como sabotaje». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 53-69.
- 2012b «¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica como sabotaje? Entrevista a Manuel Asensi». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Anthropos 237: La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, pp. 183-194.
- 2012c «*Vertreten, Darstellen*, el límite de representación y ¿un cambio de punto de vista?». En BOLOGNESE, Chiara; BUSTAMANTE, Fernanda y Mauricio ZABALGOITIA (coords.). *Éste que ves, engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Madrid: Icaria, pp. 103-126.

¿Es lacaniana la crítica como sabotaje?

Manuel Asensi Pérez

manuel.asensi@uv.es
Universitat de València

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: La cuestión central de este ensayo trata de responder acerca de la relación entre la crítica como sabotaje y la teoría lacaniana. Esta pregunta viene motivada por uno de los pilares fundamentales de dicha modalidad crítica: la capacidad de los discursos para modelizar la subjetividad de los sujetos. Partiendo de la desconfianza lacaniana hacia los discursos desenmascaradores, y tomando como referencia la novela de Philip Roth, *Elegía*, el texto se estructura en cuatro apartados donde se van analizando las coincidencias y las diferencias entre el psicoanálisis lacaniano y la crítica como sabotaje. Por una parte, se focaliza el problema de la función desmentidora de la crítica como sabotaje, y se llega a la conclusión de que el proceso de construcción de una «identidad» no es un proceso detenido en un punto de la vida del sujeto, sino más bien una sucesión de reenunciaciones en la que los discursos hacen el papel de un espejo-imagen en la que el sujeto queda capturado. Quizá sería necesario añadir en este punto que en la medida en que el *Ideal Ich* posee un carácter universal, tiene que estar apoyado en una construcción silogística que «convenza» al viviente del tránsito desde el sí mismo al otro que le representa a él. Por otra parte, se mantiene que aunque la crítica como sabotaje puede aliarse clínicamente con la terapia lacaniana, resulta obvio que no es una práctica clínica propiamente hablando, sino una investigación en torno a los mecanismos textuales (silogismos), generadores de modelos de mundo, y a su poder performativo.

Palabras clave: Crítica como sabotaje, modelo de mundo, silogismo, Lacan, transferencia.

Is lacanian the criticism as sabotage?

Abstract: The central question of this essay tries to answer about the relationship between criticism as sabotage and Lacanian theory. This question is motivated by one of the fundamental pillars of such

a critical mode: the ability of discourse to model the subjectivity of the subject. Starting from the Lacanian distrust debunks speeches, and taking into account the novel by Philip Roth, *Everyman*, the text is divided into four sections where it is analyzed the similarities and differences between Lacanian psychoanalysis and criticism as sabotage. On the one hand, it focuses the problem of unmasker function of criticism as sabotage, and it concludes that the process of building an «identity» is not a stopped process at a point in the life of the subject, but rather a succession of reenunciations in which the discourses play the role of a mirror-image in which the subject is captured. Perhaps, it would be necessary to add at this point that to the extent that the *Ideal Ich* has a universal character, has to be supported by a syllogistic construction that «convince» the human being about the traffic from the self to the other that represents him. On the other hand, it is maintained that although criticism as sabotage can ally clinically Lacanian therapy, it is obviously it is not a practical clinical strictly speaking, but an investigation into the textual mechanisms (syllogisms), generating models of world and into its performative power.

Keywords: Criticism as sabotage, word's model, syllogism, Lacan, Transference.

Para Ilse Abigail Rangel Méndez

I

Si tuviéramos que responder a la pregunta del título de forma rápida, la respuesta sería que sí. No obstante, dado que es necesario explicar y demostrar el por qué de esa respuesta positiva, aclaremos que el primer interés de la crítica como sabotaje en Lacan se debe a que nos permite aclarar dos aspectos esenciales de dicha crítica: por una parte, su función desmistificadora y, por otra, la capacidad modelizadora de los discursos.

Cuando en una de sus primeras formulaciones, se decía que el poder modelizante de un discurso se refiere «a la acción consistente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados...» (Asensi 2011:15), la pregunta que surge es ¿qué quiere decir exactamente eso? O esta otra: ¿qué quiere decir modificar, o como se dice frecuentemente, crear subjetividades?

Por ejemplo, ¿a qué se refiere Suely Rolnik cuando habla de los «procesos de subjetivación»? Su afirmación, cercana a lo que defiende la crítica como sabotaje, «la subjetividad está esencialmente fabricada y modelada en el registro de lo social» (Rolnik

y Guattari 2006: 46), no explica suficientemente por qué es posible esa «modelación». Y aunque exista la creencia, tan arraigada como falsa, de que Deleuze y Guattari hicieron una lectura anti-lacanian, será precisamente Lacan quien nos ayude a perfilar cómo es posible ese proceso. Ni siquiera la tesis acerca de la textura silogística de los discursos, por fina que sea, llega a explicar con suficiente profundidad tal hecho.

A juzgar por ciertas aseveraciones de Lacan, la función «desengañadora» propia de la crítica de las ideologías, de las mitologías de Barthes, o de la crítica como sabotaje, estarían destinadas al fracaso. Veamos un ejemplo en un momento del seminario en que Lacan habla de la transferencia:

¿A partir de cuándo hay realmente transferencia? Cuando la imagen que el sujeto exige se confunde con la realidad en la que está situado. Todo el progreso del análisis consiste en mostrar al sujeto la distinción entre esos dos planos, en despegar lo imaginario de lo real. [...]. Pero resulta que nosotros no hacemos más que percibir todo el tiempo que la transferencia no es en absoluto un fenómeno ilusorio. Decirle al sujeto: *Pero amigo, el sentimiento que usted tiene hacia mí no es más que transferencia, no es analizarlo. Esto nunca arregló nada.* (Lacan 1981: 349)

Citar la transferencia no es gratuito, dado que esta forma parte de los procesos de identificación y, como tal, ya por lo menos desde Aristóteles y la tradición de la retórica clásica, está incluida en las acciones modelizadoras. Y aunque no sea del todo acertado decir que el sabotaje tiene pretensiones «desenmascaradoras», se puede dar por seguro que aspira a la toma de conciencia de una diferencia entre el modelo de mundo de los discursos y el mundo modelizado y naturalizado. Es de esa «diferencia» a la que se refiere Lacan cuando distingue entre la «imagen» y «la realidad en la que está situado» el sujeto.

Tomemos como ejemplo un pasaje muy significativo de la novela de Philip Roth *Everyman* (2006), traducida en español como *Elegía* (2008). Se trata de un pasaje en el que se habla precisamente de la mentira:

«You can weather anything», Phoebe was telling him, ‘even if the trust is violated, if it’s owned up to. Then you become life partners in a different way, but it’s still possible to remain partners. But lying —lying is cheap, contemptible control over the other person. It’s watching the other person acting on incomplete information —in other words, humiliating herself. Lying is so commonplace and yet, if you’re on the

receiving end, it's such an astonishing things. The people you liars are betraying put up with a growing list of insults, until you really can't help but think less of them, can you?¹ (Roth 2007: 201-202)

De acuerdo con las palabras de esa «mediadora»² que es Phoebe, todo se «resolvería» con decir la verdad. Una verdad que conduciría a la pareja a vivir sin pasión, en la intimidad de un abrazo cómplice. Al margen de que posiblemente ese «vivir» de Phoebe tenga que ver más con la muerte que con la vida, con la castración más que con el afecto físico y la ternura, digamos que es de esa verdad de la que habla Lacan cuando nos dice que esa revelación no resuelve nada. Ni Phoebe ni su marido ganarían nada más que un cierto reacomodo en el plano de lo imaginario en el que el juego de engaños es constante. Nada más erróneo que tomar el discurso de Phoebe por natural, o referirnos a ese personaje como si representara alguna clase de realidad. Oigámosla y veremos al Otro en manos de otro:³

Yes, passion is gone, she's older and not what she was, but to her it's enough to have the physical affection, just being there with him in bed, she holding him, he holding her. [...]. But he cannot accept that. Because he is a man who cannot live without. Well, you're going to live without now, mister. You're going to live without plenty. You're going to find out what living without is all about! Oh, go away from me, please.⁴ (Roth 2007: 203-204)

¹ «—Es posible sobrellevarlo todo —le estaba diciendo Phoebe—, aunque haya habido una violación de la confianza, si esta es reconocida. Entonces la pareja se relaciona de una manera diferente, pero pueden seguir juntos. En cambio, mentir... la mentira es una forma de control rastrera y despreciable sobre la otra persona. Es ver cómo actúa el otro basándose en una información incompleta... en otras palabras, humillándose. Mentir es algo muy corriente y, sin embargo, cuando eres tú quien recibe la mentira resulta algo increíble. Las personas a las que los embusteros traicionáis soportan una creciente lista de denigraciones hasta que, sin poder evitarlo, bajan puntos en vuestra estima, ¿no es cierto?» (Roth 2008: 102-103).

² De acuerdo con la teoría silogística de la literatura, los personajes no solo son actantes (Tesnière 1976; Greimas 1966), esto es, «una base clasemática que lo instituye como una posibilidad del proceso» (Greimas 1966: 284), sino mediadores de un concepto y/o afecto que sostiene una determinada disposición silogística. En este sentido, Phoebe, es la cara textual de una posición imaginaria ante el mundo de parte del «autor».

³ Obvia paráfrasis del seminario número 16 de Lacan.

⁴ «La pasión ha desaparecido, ella es mayor y distinta a la que era, pero le basta con tener el afecto físico, tan solo estar con él en la cama, los dos abrazados. [...] Pero él no puede aceptarlo, porque es un hombre

Quizá alguien pueda subrayar esas palabras de «Phoebe» dándolas por buenas, afirmándolas, incluso reconociéndolas, sin mostrarse lo suficientemente atento a lo cerca del goce que se encuentra ese supuesto personaje al adoptar una posición masoquista. En el juego de engaños de toda pareja, ella ve en él al sádico capaz de mentirle, de humillarla, de rebajarla. Por ello lo califica de repugnante y dice detestarlo. Pero se posiciona rápidamente como una castigadora sádica que establece una condena y un pronóstico fatal. Ella acaba en posición de un Otro castigador, que es en definitiva el papel conceptual que Roth le hace jugar en esta novela. Lo que ella ve defraudado es su reacomodación en el yo imaginario que la domina, y por ello encarna de inmediato a un Amo cuya principal característica es la tiranía y la condena.

En realidad, el modelo de mundo que representa esta novela de Roth tiene que ver con el castigo que el protagonista sufre por haber transgredido las leyes del Amo, en especial las leyes de la pareja burguesa, aunque también las de la naturaleza. Por ello, todo en esta novela, tanto las frases de la enunciación narrativa, como las del personaje principal están llenas de ansiedad y de angustia. Lacan lo expresa del siguiente modo siguiendo a Freud: «La ansiedad es una connotación, una señal, como siempre lo formuló claramente Freud: una cualidad, una coloración subjetiva» (Lacan 1981: 113). Esa connotación surge ya desde las primeras frases: «Around the grave in the rundown cemetery were a few of his former advertising colleagues from New York, who recalled his energy and originally and told his daughter, Nancy, what a pleasure it had been to work with him» (Roth 2007: 10),⁵ y es el elemento conductor que asocia el tono del personaje principal y el del sujeto de la enunciación que narra y describe. Más adelante veremos, de forma sucinta, que es este elemento una de las claves para contestar a la pregunta: ¿cómo está construido un modelo de mundo en textos polifónicos, en el sentido que le da a este término Bajtín?⁶ Por ahora nos detendremos en este punto acerca de la labor «desmentidora» de la crítica como sabotaje.

incapaz de vivir sin la pasión. Pues bien, ahora vas a vivir sin eso, amigo mío, ahora te hartarás de vivir sin eso. ¡Vas a descubrir qué es vivir sin eso!... aléjate de mí, por favor» (Roth 2008: 103).

⁵ «Alrededor de la tumba, en el ruinoso cementerio, estaban algunos de sus antiguos colegas publicitarios de Nueva York, que recordaron su energía y su originalidad y le dijeron a su hija, Nancy, que trabajar con él había sido un gran placer» (Roth 2008: 11).

⁶ Véase el ensayo que dediqué a esta cuestión (Asensi 2014).

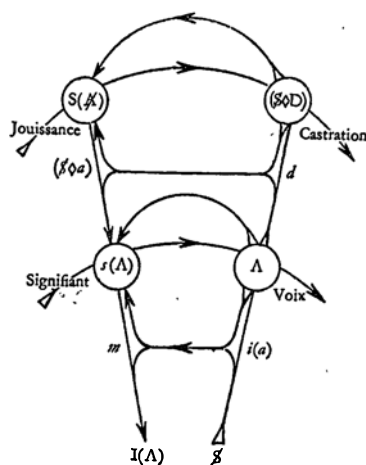
II

Bien podría argumentarse que el hambre y la necesidad de los subalternos tienen poco de imaginario, y que los discursos que tratan de convencerlo de que no vive tan mal, o de que de ese modo obtendrá en un futuro una bienaventuranza, le están engañando. Este solo hecho fundamenta la razón de ser de la crítica como sabotaje. Esta es la razón por la que Paul de Man define la ideología como «la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo» (De Man 1990: 23). Sin embargo, podría decirse dónde comienza verdaderamente el proceso de liberación, aún a sabiendas de la necesidad del Otro (en su amplio sentido lacaniano) para quedar anudados al pacto social.

Todo concluiría más o menos satisfactoriamente argumentando que no todas las formas de acomodarse en lo imaginario son iguales y gozan de las mismas ventajas, pero ello designa históricamente un proceso metonímico de lo imaginario que más se parece a un intercambio de posiciones ventajosas que a otra cosa. Retornemos al tópico de la pregunta acerca de por qué se torció la revolución rusa, tal y como hicieron Deleuze y Guattari: «El psicoanálisis es como la revolución rusa, nunca sabemos cuando empezó a andar mal» (Deleuze y Guattari 1985: 61). Por ello, vale la pena seguir interrogándose con Lacan acerca de esa problemática del desenmascaramiento y de la liberación.

Antes hemos afirmado que Deleuze y Guattari leyeron mal o parcialmente a Lacan en *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972). Y aunque es cierto que muchas malas lecturas han resultado ser a lo largo de la historia muy productivas por lo que han originado (y sin duda el esquizoanálisis lo es). Aunque sea igualmente apropiado decir que toda lectura encuentra su condición de posibilidad en la mala lectura (Derrida y De Man), incluso aunque se puede detectar en Deleuze y Guattari una cierta angustia de la influencia (por decirlo en términos de Harold Bloom, 1973) en relación a Lacan, ello no es óbice para dejar constancia de esa «mala lectura». Dicha mala lectura es perceptible en el momento en el que atribuyen a la obra lacaniana el sostener un «imperialismo del significante» (Deleuze y Guattari 1985: 215), el hacer de este una «máquina despótica y la representación imperial» (Deleuze y Guattari 1985: 212). Helo aquí: «El significante despota tiene como efecto sobre-codificar la cadena territorial [...] El incesto es la operación misma de sobre-codificación en los dos cabos de la cadena en todo el territorio donde reina el despota» (Deleuze y Guattari 1985: 216).

Aunque no es este el lugar idóneo para explicar con detalle en qué puntos Deleuze y Guattari leen mal a Lacan,⁷ llama mucho la atención que en todas las alusiones que hacen a los *Escritos*, jamás mencionen el texto titulado «Subversión del sujeto...». ¿Por qué? La razón es clara: en ese ensayo se encuentra la idea de que el significante aparece articulado con un *Autre* faltante, agujereado, que no responde a las demandas del sujeto. Véase, a modo de prueba, la gráfica topológica completa tal y como aparece en el texto de Lacan aludido, donde en el lado superior izquierdo (en el inconsciente) aparece la S del significante vinculado a un Otro barrado (\bar{A}), que nombra del siguiente modo: «Significante de una falta en el otro».



(Lacan 1966: 817).

Ese Otro barrado indica que el «tesoro del significante» y, por ello mismo, el significante mismo, está escindido y no es capaz de responder. Cuando Lacan escribe a este respecto: «Se concibe mejor en nuestra deducción que haya habido que interrogarse sobre la función que sostiene al sujeto del inconsciente, al observar que es difícil designarlo en ninguna parte como sujeto de un enunciado [...], cuando no sabe ni siquiera que habla» (Lacan 1971: 328), está dando a entender que la tumba vacía de Dios es incapaz de decir lo que el sujeto espera de ella. Si Deleuze y Guattari no citan en ningún momento esta

⁷ Remito al lector a un libro mío de próxima aparición titulado *Lacan para multitudes*.

dimensión del problema es porque no les sirve para la construcción de su propia teoría, la cual depende de que Lacan diga lo que, en realidad, no dice. Argumentan que el deseo está soldado a la ley, y soslayan que si el deseo está soldado a la ley no es por ella misma, que está vacía, sino precisamente por lo que no es capaz de soldar, por sus propios agujeros.

Todo este breve y elíptico rodeo tiene como finalidad situar el foco de nuestro interés. ¿A qué se refiere la tesis de la crítica como sabotaje cuando habla del poder performativo de los discursos? Podemos decirlo con Lacan: «Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produit chez le sujet, quand il assume une image» (Lacan 1966: 94).⁸ Y aunque el ensayo sobre el estadio del espejo, en tanto preparación de la formación del yo, se refiere al paso de un estado fragmentado del/a niño/a a una forma ortopédica de su totalidad, que Lacan ubica en torno al año y medio de vida, es innegable, y lo reconoce en varios lugares de su obra, que ello da la pauta para las identificaciones futuras cuando ese sujeto ya habite lo simbólico del pacto social. En ese mismo texto de 1949, ya anota que esa identificación se hace en virtud de un «je-idéal» (el *Ideal Ich* de Freud), que «será aussi la souche des identifications secondaires, dont nous reconnaissons sous ce terme les fonctions de normalisation libidinal» (Lacan 1966: 94).⁹

También en otro lugar recordará que según Freud «el yo está formado por la sucesión de las identificaciones» (Lacan 1981: 255), o que «cada vez que de modo analógico vuelve a producirse la asunción jubilaria del estadio del espejo [...] el deseo retorna entonces al sujeto» (Lacan 1981: 254). Ello nos viene a recordar que el proceso de construcción de una «identidad» no es un proceso detenido en un punto de la vida del sujeto, sino más bien una sucesión de reenunciaciones en la que los discursos hacen el papel de un espejo-imagen en la que el sujeto queda capturado. Quizá sería necesario añadir en este punto que en la medida en que el *Ideal Ich* posee un carácter universal, tiene que estar apoyado en una construcción silogística que «convenza» al viviente del tránsito desde el sí mismo al otro que le representa a él. Este es el añadido que la crítica como sabotaje aporta a la teoría lacaniana de la identificación.

⁸ «Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen» (de la traducción de Tomás Segovia 1971: 12).

⁹ «será también el tronco de las identificaciones secundarias, cuyas funciones de normalización libidinal reconocemos bajo ese término» (de la traducción de Tomás Segovia 1971: 12).

Que Phoebe «diga» el significado del otro cuando reprocha a su marido sus engaños supone que ese Otro soporta un imaginario que a ella le ha hecho ser lo que es, basado en el silogismo que lleva al deber ser de su «Yo-ideal». Lo que ese silogismo promete es que si el sujeto quiere alcanzar un ideal, debe trazar la línea de un comportamiento, que representa la conclusión de determinadas premisas. Y esta es la clave para entender qué significa que un discurso posea un poder performativo y modelizante, que sea capaz de crear una subjetividad.

Lacan afirma como un hecho crucial que esa identificación «situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu» (Lacan 1966: 94).¹⁰ El carácter ficcional de la imagen, su vacío, y su soporte en lo simbólico, también vacío, explican que un «modelo de mundo» no sea una construcción análoga al «mundo», sino a un «modelo de mundo» naturalizado y fosilizado como «mundo».¹¹ La segunda parte de la cita es la que permite pensar el modelo de mundo no como un punto de referencia subjetivo e individual, sino, más bien, como una dimensión colectiva y determinable objetivamente. Por una parte, que lo que llamamos «mundo» sea, en realidad, un modelo de mundo ficticio no le quita ninguna gravedad ni ningún peso, dado que esa ficcionalidad posee una capacidad performativa que establece una relación del organismo con su realidad.

Quiere decirse que los celos y la humillación experimentados por Phoebe son consecuencia performativa de un modelo de mundo en el que prima la concepción de la pareja como una propiedad privada más allá de ese engaño llamado pasión o falta de la misma. Su sufrimiento, y el que con sus palabras inflige a su todavía pareja, es el síntoma de un modelo de mundo fosilizado que ignora su propio deseo. Es en relación a estas consecuencias del modelo de mundo en el plano de la experiencia donde se sitúa el problema del hambre y de la precariedad.

Del mismo modo, cuando el narrador, en un estilo indirecto libre, asegura «But decomposing families was his speciality» (Roth 2007: 260), se sitúa él mismo y ubica al personaje como víctima de un modelo de mundo cuyo discurso del Amo dicta la prioridad de la familia burguesa y de sus reglas. Nadie podrá decir ni que el modelo de mundo de

¹⁰ «Sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo» (de la traducción de Tomás Segovia 1971: 12).

¹¹ Sobre la noción de modelo de mundo véase Asensi (2013) y Ferrús (2013).

la novela *Everyman* sea individual (su carácter colectivo forma parte de las catexis sociales capitalistas), ni que su carácter deformador e imaginario no contengan todo el peso de una experiencia dramática.

Se acaba de nombrar la razón por la que la crítica como sabotaje se propone como objeto de análisis tanto los modelos de mundo discursivos como los modelos de mundo naturalizados. Sin ese doble cometido, esta crítica perdería toda su fuerza al quedar aprisionada en una concepción mimética de los textos y al dejar fuera el campo de la verdadera fuerza de los modelos de mundo. Una ojeada al grafo citado anteriormente nos lleva a reflexionar sobre el lugar en el que pone su ojo la crítica como sabotaje, y, asimismo, sobre sus objetivos. La homología entre el piso inferior (lugar del consciente) y el piso superior (lugar del inconsciente)¹² nos explica por qué Lacan asegura que la labor desenmascaradora es inútil.

Quiere decir que, en el terreno de la clínica, todo trabajo que tenga lugar en el piso inferior, en la esfera de la imagen especular (en el grafo el punto indicado como *i (a)*) y de la acomodación del *moi* (yo psicológico), resulta banal dado que no toca el verdadero emplazamiento de la enunciación. De ahí que el núcleo de la práctica clínica lacaniana resida en la transferencia como forma de descubrir el deseo (del) sujeto, o del Otro en el sujeto: «Est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir, —s'il se met, grâce au savoir-faire d'un partenaire du nom psychanalyste...» (Lacan 1966: 815).

III

Es importante llegar a este punto porque comienza a aclararse lo siguiente: aunque la crítica como sabotaje puede aliarse clínicamente con la terapia lacaniana, resulta obvio que no es una práctica clínica propiamente hablando, sino una investigación en torno a los mecanismos textuales (silogismos), generadores de modelos de mundo, y a su poder performativo. No cabe duda de que hay un punto de confluencia, dado que en ambos casos hay una preocupación por el sujeto, pero digamos una aparente obviedad: la crítica como sabotaje es un análisis del discurso, no una terapia entre un psicoanalista y un paciente. Esta obviedad nos permite tomar conciencia de que esta posición crítica posee una orientación que va tanto en la dirección del plano consciente como del plano inconsciente, tanto hacia

¹² De la homología entre los dos pisos habla Lacan, por ejemplo, en el seminario 11 (1987: 32).

el *moi* como hacia el *je*. Eso sí, se impone un cierto desmontaje de la arquitectura lacaniana, no por otra cosa sino porque se persiguen fines ligeramente diferentes.

Es bien sabido que la terapia lacaniana se opuso a la «cura» de los annafreudianos (la «troika americana» según Lacan (1981: 244), Kris, Hatmann y Loewenstein, etc.) para quienes el fin del psicoanálisis era «deshacer la represión y reducir los mecanismos de defensa a fin de aumentar el dominio del yo sobre el id» (Roudinesco 1995: 288).¹³ Para estos, la transferencia era algo secundario que solo debía analizarse una vez vencidos los mecanismos de defensa. Es de esto de lo que Lacan asegura que no sirve para nada, dado que el paciente sigue en el mismo plano del engaño. Al contrario, este sitúa la transferencia en primer plano como modo de acceder al deseo del sujeto que este desconoce. Hay pocas dudas a este respecto: «Le transfert dans cette perspective devient la sécurité de l'analyste...» (Lacan 1966a: 596).¹⁴ Ahora bien, como Lacan ubica la transferencia en la palabra (no en la palabra plena, sino en la se tropieza), es necesario reconocer el componente «discursivo» de la transferencia: «Par où nous allons tenter de définir en termes de pure dialectique le transfert qu'on dit [Freud] négatif dans le sujet...» (Lacan 1966a: 218).¹⁵ El sostén de la transferencia es, pues, el discurso, por mucho que podamos establecer distintos momentos en la relación entre el sujeto y dicho discurso.

Lo importante no es vencer la resistencia del sujeto, pues no hacemos más que ir de resistencia en resistencia, sino articular su deseo, hallar el camino para llegar a este. Tal y como escribió Jorge Alemán, «la ideología no es una ilusión o una falsa conciencia, es una articulación entre los significantes amos que surgen fuera de sentido, como designadores del encuentro con lo real» (Alemán 2009: 10). Con ello no hacemos más que repetir lo que Lacan ha dicho por activa y por pasiva a lo largo de sus textos, hasta el punto de convertirse en uno de sus tópicos. Sin embargo, no resulta tan fácil explicar en qué consiste ese llegar al deseo del sujeto. Cuando la crítica como sabotaje propone como uno de sus objetivos el análisis de una composición silogística, es porque presupone que en todo silogismo hay una fisura, y esa fisura es la que permite el ejercicio saboteador.

¹³ De todos modos, no viene mal recordar que esta posición clínica fue defendida por el mismo Freud en sus escritos finales. Así, por ejemplo, en «Análisis terminable e interminable» leemos: «la situación analítica consiste en que nos aliamos con el *yo* de la persona sometida al tratamiento con el fin de dominar partes de su *ello* que se hallan incontroladas; es decir, de incluirlas en la síntesis de su *yo*» (Freud 2012: 114).

¹⁴ «La transferencia en esa perspectiva se convierte en la seguridad del analista...» (Lacan 1971: 228)

¹⁵ «Por donde vamos a intentar definir en términos de pura dialéctica la transferencia de la que dice [Freud] que es negativa en el sujeto» (Lacan 1971: 40).

La pregunta es a dónde lleva esa práctica del sabotaje. Para explicar este proceso, vamos a volver al texto de Lacan «Subversion du sujet et dialectique du désir». Hay en él un momento especialmente importante en el que escribe:

C'est pourquoi la question de l'Autre qui revient au sujet de la place où il en attend un oracle, sous le libellé d'un: *Che vuoi?* que veux-tu? Est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir,— s'il se met, grâce au savoir-faire d'un partenaire du nom de psychanalyste, à la reprendre, fût-ce sans bien le savoir, dans le sens d'un: Que me veut-il?¹⁶ (Lacan 1966c: 815)

Ese movimiento que va del «que veux-tu» al «que me veut-il» resume de forma compleja la relación del sujeto con el Otro situado en posición de dominio, si bien ese Otro se caracteriza precisamente por su falta de respuesta o por su carácter precario. Si partimos del presupuesto lacaniano según el que «el deseo del hombre es el deseo del otro», donde el «del» hace jugar su ambigüedad de genitivo objetivo y subjetivo, se apreciará de inmediato la complejidad de la pregunta. La ecuación es clara: si el deseo del hombre es el deseo del Otro, la dirección de la pregunta es doble, desde el sujeto hacia el Otro y desde el Otro hacia el sujeto. Como todo preguntar se hace en el medio del discurso, y como el significado es siempre significado del otro, esa doble dirección se incrusta en una «pregunta» (ahora entre comillas) que va desde la particularidad de la necesidad del sujeto a la universalidad de la respuesta del Otro. Y es en ese punto donde se ubica la crítica como sabotaje. Puesto que esta dice adoptar el punto de vista del subalterno, su preguntar por el otro, por lo que quiere la hegemonía, la institución o el Amo, adopta la forma de un preguntar en el medio del Otro por lo que este quiere. Es por esa razón que en el seminario 26 leemos:

Nous l'interrogeons [la *fonction du grand A*] parce qu'il n'est pas une part du discours qui, d'elle-même ne l'interroge. Je l'ai dit, de quelle façon si bien articulée, si bien mise en évidence par le discours analytique lui-même, dans la façon dont j'ai introduit l'hameçon puis-je dire, quand j'ai commencé de la dessiner ainsi [uno de los grafos que

¹⁶ «Por eso la cuestión de el Otro que regresa al sujeto desde el lugar de donde espera un oráculo, bajo la etiqueta de un *Che vuoi?* ¿qué quieres?, es la que conduce mejor al camino de su propio deseo, si se pone a reanudar, gracias al *savoir-faire* de un compañero llamado psicoanalista, aunque fuese sin saberlo bien, en el sentido de un: ¿Qué me quiere?» (Lacan 1971: 326).

muestra a continuación], brochant sur le graphe simplifié un point de interrogation qui le surmonte et que j'ai appelé — d'une référence au *Diable amoureux* — «*che vuoi?*» Le «*Che?*» veut dire: *que veut l'Autre? Je me le demande*.¹⁷ (Lacan 1980: 24)

Obsérvese que entre el primer fragmento citado y el segundo, hay un desplazamiento desde la pregunta *del* Otro a la pregunta *al* Otro, y es justo en esa ida y vuelta donde se sitúa la tarea esencial de la crítica como sabotaje. La diferencia entre la realidad fenoménica y la realidad discursiva (tal y como apunta De Man) no se reduce al mero desengaño, sino que trata de revelar el deseo del Otro en el sujeto subalterno. La interrogación no se limita al desenmarañamiento de un silogismo entimemático, sino que trata de dilucidar como un texto o discurso representa el deseo de un Amo que no siempre forma parte de la conciencia de la subalternidad. Aunque siguiendo de cerca a Freud, Alemán nos diga que «*la vida solo es soportable si se inventa una nueva relación con el superyó*» y si «cada uno se inventa una Ley que desmonte el artificio del superyó» (Alemán 2009: 62), la crítica como sabotaje se queda en una etapa previa, no fácil ni de hacer ni de superar: justo descubrir en el entramado discursivo los silogismos del Amo que llevan a actos, gestos y sumisiones. Lo de la invención de una nueva Ley plantea el problema de su límite y de la posibilidad de esa transgresión sin repetir la estructura de la Ley que se pretende poner en cuestión.

Téngase en cuenta que Lacan indica que esa pregunta «*que veut l'Autre?*» depende del «*savoir-faire d'un partenaire du nom psychanalyste*», y en consecuencia el trabajo de una crítica difícilmente llegaría a ese punto del análisis. Sin embargo, es bien sabido que el psicoanálisis ha tomado como objeto en muchas ocasiones los textos escritos, como ejemplifica el caso del doctor Shreber cuya base está tomada de las *Memorias* escritas por este. El inicio del análisis de Freud no puede ser más claro: «El doctor Schreber escribe...» (Freud 1971: 12). Y Lacan vuelve, asimismo a esas *Memorias*.¹⁸ Hay a este respecto una leve

¹⁷ «Interrogamos la función del A porque no hay aparte del discurso que por sí misma no la interroga, y he dicho de qué manera —tan bien articulada, tan bien puesta en evidencia por el discurso analítico mismo— en la forma como introduce el anzuelo, si puedo decir, anexando sobre el grafo simplificado el punto de interrogación que lo remata. Lo llamé, en referencia al *Diablo enamorado* de Cazotte, el *Che vuoi?* —¿*Qué quiere? ¿Qué quiere el Otro? Me lo pregunto*» (Lacan, 2008: 49). Sería interesante hacer un análisis de la traducción y de las distintas versiones de los textos lacanianos. Revelaría muchos aspectos de la transmisión de la enseñanza lacaniana.

¹⁸ Véase el texto «D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose» (Lacan 1966: 531-583).

corrección a la afirmación sobre la necesidad del terapeuta, y es que la respuesta (vacía) al «*Che vuoi?*» viene no solo por la compañía de un compañero psicoanalista, sino también de un compañero saboteador. Al decir más arriba que el «deber ser» implícito en la construcción de un «Ideal-Ich» depende de que el discurso adopte forma silogística, abrimos un camino que a la vez coincide con la práctica lacaniana y no coincide. Coincide porque, en efecto, se trata de preguntar qué quiere el Amo (el gran A), pero no coincide por dos razones.

La primera tiene que ver con el hecho de que el sabotaje no está tan interesado en el sujeto barrado de la producción discursiva como en los mecanismos silogísticos del discurso y en los efectos performativos sobre el sujeto barrado en tanto receptor. Su valor terapéutico se sitúa en un plano diferente al que ocupa Freud cuando dirige su mirada hacia Dostoievsky o Goethe, o aquel en el que se sitúa Lacan hablando a propósito de Poe o de Sófocles. Teniendo en cuenta la alianza indudable entre sabotaje y psicoanálisis lacaniano, y su potencial valor terapéutico, digamos que la crítica como sabotaje está interesada en los entramados textuales responsables de la creación de un modelo de mundo. Quizá ello sea proseguir, en cierto modo, la tarea iniciada por Lacan, mediante un desplazamiento del foco de atención, pero es una cuestión compleja que merece un tratamiento aparte. Se trata, en efecto, de la segunda razón.

Aunque el punto de articulación de la clínica lacaniana tenga que ver en parte con un combate en el terreno de lo real, no deja de ser menos cierto que en el plano del «moi» se persigue una «mejor» acomodación del sujeto en sus relaciones con el deseo del Otro. Si el movimiento de la crítica como sabotaje tiene lugar en el campo del yo psicológico definitivamente engañado, en ese mismo eje, por los silogismos discursivos, no es necesario descartar el gesto que señala las tramas que le perturban. Y es lo primero que se anunció en las propuestas iniciales de esta modalidad crítica, cuando se afirmaba que el objetivo era el sabotaje de «aquellas máquinas textuales lineales o no lineales [...] que presentan una composición silogística entimemática como algo natural, transparente o mimética» (Asensi 2011: 53). Estas líneas bastan para demostrar que el ejercicio del sabotaje opera en el nivel del yo psicológico, por su pretensión de descubrir un engaño. Y como se acaba de reconocer, ello no se puede descartar sin más ni más. Se ha dicho al principio: no se acomoda igual el amo que el esclavo. En consecuencia, no está mal proponerse como objetivo ese análisis de los entimemas.

IV

La mención de la dialéctica del amo y del esclavo nos recuerda un hecho fundamental. Si la crítica como sabotaje adopta el punto de vista del subalterno, hay que decir que el engaño del que hablamos no apunta únicamente hacia el discurso como proveedor de mascaradas, sino hacia el discurso del Amo que no ejerce sus efectos solo desde la conciencia. Si hablar de la conciencia de sí es, de acuerdo con Hegel, algo que solo puede lograrse a través de una lucha a muerte con vistas al reconocimiento; si, por decirlo en palabras del filósofo alemán, «El individuo que no ha arriesgado la vida puede sin duda ser reconocido como *persona*, pero no alcanza la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente» (Hegel 1807: 116), entonces, por seguir con Hegel, la supresión de su estado de esclavo, de subalterno, diríamos nosotros, solo puede conseguirse por el dominio de la naturaleza y por el trabajo sobre la misma. Desde el punto de vista del sabotaje, ese trabajo del que habla Hegel es el trabajo sobre la materialidad del texto, la ardua tarea de una lectura lúcida, gris y atenta de la que Derrida, Foucault y De Man, sin duda, nos han marcado el camino. Lo que no aporta nada, de lo que no se extrae fruto en aras de una liberación parcial, es el abandonarse a la simple linealidad de las palabras o de las imágenes, la lectura pasiva de lo que se llama «placer estético».

El problema con el Amo es que no resulta tan fácil de ubicar como cree Hegel. La lección lacaniana consiste en demostrar que ese Amo no solo ejerce su poder desde la lucha de conciencias, sino asimismo desde el inconsciente. Uno puede inventarse nuevas formas de relacionarse con el Súper Ego, como propone Alemán (2009), el problema es que ese SúperEgo no puede verse del todo porque no siempre está presente y, por consiguiente, ¿cómo inventar nuevas relaciones con quien o con lo que no está ahí? Quizá sea ese el motivo del «fracaso» de la teoría crítica, o de las mitologías de Barthes, y por esa razón cualquier proyecto que pretenda proseguir esa labor, ha de pasar necesariamente por Lacan. Y una vez reconocida la dialéctica de la pregunta «¿qué me quieres?», se vislumbra que el objetivo central de la crítica como sabotaje es el análisis del lugar en el que el silogismo vacila, tartamudea y dice más de lo que cree decir. ¿Cómo sería posible desmontar un silogismo si no fuera porque este tropieza, se dobla ante sí mismo y deja entrever lo que a toda costa quiere ocultar? Ciertamente que a veces lo que se oculta no se halla tan falto de luz, pero nos debe preocupar más aquello que en el silogismo aparece velado que no aquello que se muestra.

¿Qué solidez posee el silogismo en la novela de Roth que hemos comentado en los inicios de este texto? Se aprecia una brecha importante en el momento en que Phoebe lanza su filípica contra la infidelidad matrimonial. En primer lugar, su tránsito desde lo particular (su marido y ella misma) a lo general. Repitamos sus palabras: «The man loses the passion for the marriage and he cannot live without. The wife is pragmatic. The wife is realistic. Yes, passion is gone, she's older and not what she was, but to her it's enough to have the physical affection, just being there with him in the bed, she holding him, he holding her» (Roth 2007: 203).

En estas palabras no se trata de su marido y de ella misma, sino del hombre en general y su esposa. Todos los hombres, sometidos por su pulsión sexual, van en pos de la pasión, y todas las mujeres, llevadas por su instinto de conservación, son capaces de arreglárselas sin esa pasión. ¿No se trata de un silogismo obvio que pasa de lo particular a lo general como si de cierto existiera eso que se llaman hombres y mujeres como cuerpos, géneros y psicologías bien delimitados? No vale la pena ni siquiera mencionar por qué ello se parece al argumento del caldero freudiano.

Pero no conviene detenerse aquí. La asociación entre «pragmatic» y «realistic», fónica y semántica, da a entender que vivir supone acomodarse en el imaginario sin pasión, y ello revela la verdad para ella del matrimonio burgués *tout court*. Si la realidad humana encuentra una sustancia contundente en la pulsión de vida, es claro que el discurso de Phoebe apunta hacia una pulsión de muerte, puesto que desde su punto de vista se puede vivir sin pasión. ¿Quiere Phoebe el falo a costa de tener un cadáver entre sus piernas? Cuando asegura que quiere estar en la cama con su marido solo abrazándolo, sin más historia que la del afecto, da la sensación de que desea el falo a pesar de la muerte. Pero he aquí que el significante del silogismo resuena en todo su esplendor metafórico en el momento en que ella menciona la «physical affection». Si esta «afección» se corresponde con la expresión física de unos sentimientos, y lo recalca el adjetivo «physical», entonces hay algo más que pulsión de muerte en Phoebe. Esa dimensión física conecta con su deseo sexual. Entre la ausencia de pasión, mencionada explícitamente, y el afecto físico hay una contradicción que tiene que ver con el deseo de ese personaje femenino.

Más aún, si sus palabras son contundentes, agresivas, trágicas, es porque está proyectada, como decíamos antes, sobre una posición sado-masoquista. Su goce depende de ese maltrato de ida y vuelta, no como una violencia física, sino como sujeto que le dicta al Amo las palabras que quiere que le diga. Ella le acaba de confesar que siempre

ha mirado hacia otro lado («I can no longer look the other way. I looked the other way with that secretary» (Roth 2007: 196)), que ella ya sabía que la engañaba. En vez de irse aguantó hasta que la humillación fue demasiado lejos («But the humiliation has now gone too far»), dejando claro que ella ya conocía los engaños del marido. Es una estructura rara, casi fría (aunque la escena sea caliente), acusa al marido de engañarla cuando ella ya sabía que era una engañada (y la historia de la secretaria es más succulenta que la de la danesa), pero si reacciona ahora es por una especie de goce calculado. Por eso escribe Deleuze: «El yo masoquista solo está aparentemente destruido. ¡Llama la atención toda la burla, y el humor, la rebeldía invencible y el triunfo, existentes en un yo que se confiesa tan débil!» (Deleuze 1967: 121).

Naturalmente la palabra clave en ese fragmento es «humiliation», porque es el término que nos abre a la experiencia masoquista, aquella que disfruta en y por la voz, y que extrae de ella todo su goce. Es claro que la posición sádica y la masoquista no son equivalentes, pero ello no significa que no pueda pasarse de una a la otra, y de hecho Phoebe pasa sin pestañear del masoquismo al sadismo en la misma escena. De humillada pasará a humillar, a la condena del marido, el cual quedará apesado en el remordimiento, que está en la base del silogismo de Roth. El protagonista ya había dicho: «if he hadn't wronged her, if only he hadn't lied!» (Roth 2007: 180). Teniendo presente que esas palabras están dichas dentro de un estilo indirecto libre, de forma analéptica, se comprenderá que son la consumación del castigo dictado por el Amo encarnado en Phoebe. El protagonista, buscando la pasión, ha encontrado la humillación. Es el juego de engaños de la pareja burguesa en la que la posición de los cónyuges está obligada a encontrar en su camino el engaño, y la pérdida, a veces bajo la pasión sadomasoquista. Y estas no son las aristas invisibles del silogismo de Roth, ese que vive al amparo de un remordimiento que lo conduce a una posición nihilista y a producir un discurso entimemático falso, aunque no más falso que cualquier relación burguesa que extrae goce de las ortopédicas estrecheces de la propiedad privada.

No es este el lugar para extenderse en relación al hecho de que en un texto literario se establece una conexión a tres niveles: el sujeto de la escritura (Philip Roth), el sujeto de la enunciación (vacío) y los mediadores conceptuales que son los personajes. Pero con el fin de completar la argumentación que se viene haciendo, adelantemos que entre esos tres niveles hay un hilo de conexión responsable de la constitución de un modelo de mundo.

Si la enunciación de una novela como *Everyman* es desconocida para el propio Roth por corresponder al je del S(A) (significante del Otro), ello no significa que deje de ser

el responsable de un silogismo a caballo entre su inconsciente y su consciente. Ese mismo hecho hace que el silogismo textual no sea evidente, pues el sujeto de la enunciación está vacío y siembra las dudas lógicas en torno al «querer-decir» (*Bedeutung*) del sujeto de la escritura. Hasta cierto punto, esas dudas se despejan cuando se analiza el conjunto de obras del autor (la psicocrítica conocía este hecho muy bien) y los síntomas metafóricos que revelan (Mauron 1963). Sin embargo, el vínculo entre el sujeto de la enunciación literaria y el sujeto del enunciado resulta más fácil de detectar por el hecho de que se produce una contaminación entre el punto de vista y lo narrado. Así, por ejemplo, toda la narración de *Everyman* muestra unas constantes entre la modalización del narrador y la modalización de los personajes principales.

No obstante, dado que el sujeto de la enunciación depende de una enunciación inconsciente (la del autor o autora), el fundamento del silogismo es difícil de percibir, pues su «origen» nos es desconocido. La única vía es, de nuevo, el lugar donde el significante del silogismo vacila, allí donde el acto fallido triunfa, puesto que, como dirá Lacan, «nuestras palabras que tropiezan son palabras que confiesan. Unos y otras revelan una verdad de atrás» (Lacan 1981: 386). Esa verdad de atrás, de más atrás del sujeto de la escritura, es lo que la crítica como sabotaje persigue en su atención a una composición silogística. Y lo que la justifica es precisamente el hecho de que ese silogismo dice más de lo que quiere decir, y a pesar de todo lo dice. Lo que el discurso directo de Phoebe pone de relieve es algo que no queda en su superficie textual, esa que toda esposa «engañada» subraya frenéticamente al leer la novela de Roth, sino que asoma, se deja ver, en esas contradicciones que se ubican en el tránsito de lo particular a lo universal, en los significantes «physical affection» o «humiliation», en el tono apocalíptico, etc. Mientras a Freud o Lacan les interesaría, sobre todo, la topología psíquica de Roth, al sabotaje le preocupa el poder modelizante del silogismo de una novela que puede llevar al lector a creer de verdad los valores que transmite ese modelo de mundo.

REFERENCIAS

- ALEMÁN, Jorge
2009 *Para una izquierda lacaniana... Intervenciones y textos*. Buenos Aires: Ediciones Grama, Serie Tri.
- ASENSI PÉREZ, Manuel
2011 *Crítica y Sabotaje*. Barcelona: Anthropos-Siglo XXI.
2013 «Modelos de mundo y lector/as desobedientes». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords). *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento 237*, pp. 17-30.
2014 «El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía». *Signa*, N. 23, pp. 297-296.
- BLOOM, Harold
1973 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI
1985 [1972] *L'Anti-OEdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit. Traducción española *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles
1973 [1967] *Presentación de Sacher-Masoch. El frío y el cruel*. Madrid: Taurus.
- DE MAN, Paul
1990 *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (coords.)
2013 «La crítica como sabotaje de Manuel Asensi». En *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, N. 237.

FERRÚS, Beatriz

- 2013 «¿Sólo a mí me estorban los libros para salvarme?: Sor Juana Inés de la Cruz, crítica como sabotaje, feminismo e historiografía literaria». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA (eds.). *Anthropos. Crítica y sabotaje*, pp. 99-112.

FREUD, Sigmund

- 1971 *Paranoia y neurosis obsesiva*. Madrid: Alianza Editorial.
2012 «Análisis terminable e interminable». *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

GREIMAS, Algirdas Julien

- 1971[1966] *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Librairie Larousse. Traducción española *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

GUATTARI, Félix y Sony ROLNIK

- 2006 [2005] *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueño. Petropolis, Editora Vozes Ltda. El libro fue publicado originalmente en portugués.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

- 1966 [1807] *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.

LACAN, Jacques

- 1966a *Écrits I y II*. Paris: Seuil.
1966b «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique». En *Écrits I y II*, pp. 93-100.
1966c «Intervention sur le transfert». En *Écrits I y II*, pp. 215-226.
1966d «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien». En *Écrits I y II*, pp. 793-827.

- 1971 «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano». En *Escritos 1*. México: Siglo XXI, pp. 305-339. Traducción de Tomás Segovia a partir de la edición 1966. Las citas de este texto se extraen de las dos ediciones.
- 1979 *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 2008 [1980] *D'un Autre à l'autre (1968-69)*. *De Otro al otro. El seminario, Libro 16*, Barcelona: Paidós.
- 1981 [1975] «Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)». *El seminario, Libro 1*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- 1987 [1973] *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El seminario, Libro 11. Barcelona: Paidós.
- MAURON, Charles
- 1963 *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. París: Jose Corti.
- ROTH, Philip
- 2007 [2006] *Everyman*. London: Vintage Books.
- 2008 *Elegía*. Traducción española de Jordi Fible. Barcelona: Debolsillo.
- ROUDINESCO, Elisabeth
- 1995 *Jacques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un pensamiento*, Barcelona: Anagrama. La edición francesa en Arthème Fayard es de 1993.
- TESNIÈRE, Lucien
- 1976 *Eléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksiek. Traducción española *Elementos de sintaxis estructural*. Madrid: Gredos, 1994.

Dejarse seducir, modelos de mundo y silogismo en la novela sentimental: el caso de *Sab*

Beatriz Ferrús Antón

beatriz.ferrus@uab.es

Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: La segunda mitad del siglo XIX supone para occidente el nacimiento de la «literatura de masas». En el contexto latinoamericano, la ideología criolla, que había impulsado los procesos de independencia, necesitó consolidar su programa a través de una literatura que permitiera imaginar la patria. Entre las numerosas ficciones que apoyaron el programa nacionalista, la novela sentimental trató de promover el ideal del «buen ciudadano», que encuentra en el matrimonio burgués, en la familia patriota, la forma de fortalecer el estado. La mujer, como «ángel del hogar», actuaría de ayuda y guía, de esposa y madre del buen patriota. Este ensayo pretende analizar el modo en que la *crítica como sabotaje*, en especial los conceptos de «modelo de mundo» y «silogismo», pueden ayudarnos a analizar la novela sentimental como género con una poderosa función política. El caso de *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda servirá de ejemplo de reflexión. La metodología de lectura que la crítica de sabotaje articula será la aquí empleada.

Palabras clave: Novela sentimental, crítica como sabotaje, Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, silogismo, modelos de mundo.

To be seduced, world models and syllogism in the sentimental novel: *Sab's case*

Abstract: The second half of the 19th century represents for the West the birth of the «literature of masses». In the Latin American context, the Creole ideology, which had promoted the process of independence, needed to consolidate its program through a literature that would allow imagines patriotism. Among the numerous fictions that supported the nationalist program the sentimental novel tried to promote the ideal of the «good citizen», which located in the bourgeois marriage, in the Patriot family, the way to strengthen the State. The woman, as «domestic angel», would act help and guide, wife and mother of the good patriot. This essay tries to analyse the way in which critics as sabotage, especially the concepts of «model of world» and «syllogism», can help us to analyse the sentimental novel as a genre. Gertrudis Gómez de Avellaneda's novel: *Sab* will be an example of reflexion. Sabotage's criticism will be the methodology of reading.

Keywords: Sentimental novel, Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, model of world, syllogism, sabotage's criticism.

Introducción

Si hay una geografía que haya sido «imaginada», modelizada, por la literatura, esta es, sin duda, América Latina. El «drama cognitivo» (Todorov) que vive Colón al encontrarse ante un espacio imprevisto habla de un «modelo de mundo naturalizado» (Asensi 2013), que revela su carácter construido al descubrir sus innumerables fallas. Del choque entre dos modelos de mundo nace un Nuevo Mundo, que vuelve a ser re-fundando en el siglo XIX.

Mary Louise Pratt, en su ya clásico ensayo *Ojos imperiales* (1991), explica cómo a lo largo del siglo XIX la apertura de las fronteras continentales, fuertemente blindadas durante la etapa de la colonia española, supuso la llegada de grandes expediciones científicas como la de Alexander von Humbolt, dispuestas a nombrar de nuevo, a re-modelizar, la geografía americana. Los intereses neo-coloniales sobre América Latina promovieron la circulación de numerosos discursos en torno al continente.

Pero hay más, ya que en este mismo contexto, la ideología criolla que había impulsado los procesos de independencia necesitó consolidar su programa a través de una literatura que permitiera imaginar la patria. Entre las numerosas ficciones que apoyaron el

programa nacionalista, la novela sentimental trató de promover el ideal del «buen ciudadano», que encuentra en el matrimonio burgués, en la familia patriota, la forma de fortalecer el estado:

Las novelas románticas se desarrollaron mano a mano con la historia patriótica de América Latina. Juntas despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos públicos. (Sommer 2004: 23)

En este contexto, la familia se convirtió en el espacio de reposo ante los avatares de la historia, pero también en el motor que había de impulsar a esta hacia delante. La mujer, como «ángel del hogar», actuaría de sostén y guía, de esposa y madre del buen patriota. Por eso, el imaginario que estas novelas defendieron fue el de una feminidad al servicio de la nación, pero recluida en el espacio privado.

Este ensayo pretende analizar el modo en que la *crítica como sabotaje*, en especial los conceptos de «modelo de mundo» y «silogismo», pueden ayudarnos a analizar la novela sentimental como género con una poderosa función política; al tiempo que observamos las diferentes imágenes cruzadas que en él circulan. El caso de *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda servirá de ejemplo de reflexión.

Dejarse seducir: la novela sentimental y el modelo de mundo

La segunda mitad del siglo XIX supone para occidente el nacimiento de la «literatura de masas», el apogeo de la prensa, fuertemente vinculada a la esfera literaria, hizo que por medio del folletín aumentara el número de lectores de ficciones literarias. Dice Baquero Goyanes que: «Jamás se escribió tanto, ni tan desafortadamente en España como en el pasado siglo. Cada partido, cada escuela literaria, incluso cada hombre [...] tienen su revista, su portavoz literario, arma de combate en la guerra literaria del siglo XIX» (Baquero 1992: 158-159). Esta misma afirmación podría aplicarse a la geografía latinoamericana, donde el número de publicaciones periódicas sería notable.

El vínculo entre literatura y prensa favoreció la circulación masiva de los folletines sentimentales que en ella se recogían, difundiendo entre un numeroso grupo de lectores

los «modelos de mundo» de los que estos eran portadores. Asimismo, la trama amorosa y su sencillo «silogismo», más tarde hablaremos de esto, potenciarían el efecto modelizador de estos relatos. También fueron muchas las novelas sentimentales editadas al amparo de la prensa, aunque no aparecieran por entregas; al tiempo que el consumo diario de estas historias permitiría la profesionalización del/la escritor/a.

La noción de «modelo de mundo» resulta nuclear para *Crítica y sabotaje* (Asensi 2011). Por eso, su autor desarrolla este aspecto en un trabajo posterior «Modelos de mundo y lectores/as desobedientes» (Asensi 2013), como un concepto que retoma y debate la performatividad discursiva a la que tanta atención han prestado el feminismo y el poscolonialismo.

El feminismo (de Lauretis, Butler), el poscolonialismo (Fanon, Said, Spivak) y los estudios culturales, sobre todo a partir del giro teórico que supuso el postestructuralismo, coinciden en subrayar dos aspectos, estos son los siguientes: (a) que la identidad está atravesada por discursos (medicina, moda, literatura, cine, religión...); (b) que estos, cuya materia es el lenguaje, tienen poder performativo, como se indica en la siguiente cita:

Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos: no se trata de una fabricación radical de un sujeto sexuado genéricamente. Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. Son normas que configuran, animan y delimitan al sujeto de género y que son también los recursos a partir de los cuales se forja la resistencia, la subversión y el desplazamiento. (Butler 2002: 56)

Lo que en estas teorías se circunscribe específicamente al análisis de la identidad de género o racial, adquiere un sentido más global, cuando Manuel Asensi propone la noción de «modelo de mundo». Esto debate fuertemente las limitaciones de la noción de «performatividad»:

Lo he dicho anteriormente: uno va a la escuela o a la Universidad, ve la televisión, lee el periódico, los suplementos culturales, navega en internet, escucha murmuraciones, le comunican secretos, hojea revistas de moda o científicas, va al cine, asiste a bautizos, bodas y entierros, escucha a los padres o a los hijos, lee novelas, visita los museos o asiste a un oficio religioso. De todos esos lugares recibe perceptos-ideologías que conforman su visión del mundo más o menos coherente, más o menos homogénea.

En esto, repitámoslo, la literatura y el arte no se diferencian en nada de otros sistemas con los que forma el polisistema general que impone consignas. En lo que cambian es en su modo de organización retórica y semiótica. Podemos decir que todos esos perceptos-ideologías constituyen toda una estética trascendental en relación al modo como el sujeto piensa, ve y entiende el mundo que le rodea. (Asensi 2011: 47-48)

Pero hay más, puesto que todo sujeto «naturaliza» un modelo de mundo, que entra en choque o conflicto con otros modelos de mundo diferentes al suyo:

El discurso lingüístico, con sus diferentes registros, frases hechas, refranes, consignas de los padres, de las profesoras, el cine, la televisión, amigos y amigas, y un largo registro que pertenece al orden de lo simbólico (Lacan), tienen como principal efecto construir un modelo de mundo que representará el modelo de mundo natural del sujeto. (Asensi 2013: 22)

La literatura (el arte), en esta teoría, es depositaria de modelos de mundo, que dialogan en sincronía y diacronía con el presente del lector, pero también con la historia de la literatura misma. Desde aquí, ¿cuál fue el «modelo de mundo» que difundieron estos relatos sentimentales? ¿Cuál fue el polisistema en el que surgieron?

Corazón Argentino. Diario de un niño, subtitulada «Novela de costumbres argentinas» publicada a mediados de los ochenta y reeditada en 1921, aunque no es exactamente una ficción sentimental, sí constituye un material importante para conocer la ideología de estas. En la «Advertencia de la primera edición» la autora afirma:

Sin pretender haber escrito un libro como el D'Amicis (*Corazón*), pero, lo confieso, habiendo seguido modestamente su huella... Lo ofrezco a mis colegas los maestros de escuela... pues pienso que la misión más alta y excelente que puede realizar un educador que quiere servir a su país, es orientar hacia el bien el pensamiento y el corazón de los ciudadanos y el de las madres del porvenir. (Garrido de la Peña 1921)

Ciudadanos vs. madres del porvenir, sujetos complementarios, pero dispares, con diferente función social, representan la ideología más conservadora del siglo XIX que esta cita dibuja. Desde aquí, *Corazón Argentino* cuenta, en primera persona, la historia de Ángel Revilla, hijo de un notable abogado, quien, desde su primer día de escuela, está decidido

a convertirse en un buen ciudadano. El libro combina lecciones morales con enseñanzas patrióticas, que se transmiten a través de las vivencias escolares o familiares del protagonista, pero también del «Cuento mensual», que este escucha relatar en el aula cada mes en el aula, como tarea escolar. No obstante, son los pasajes del libro dedicados a Adela, hermana del niño, aquellos en que Carlota Garrido de la Peña retrata a la «madre del porvenir» de la que hablaba la advertencia.

Así, Adela ejerce la caridad, como gran dama de su tiempo, al escoger como regalo de cumpleaños dar un banquete para sus compañeras de escuela más desfavorecidas. La misma Adela se deja conmover e inspirar por la visita al asilo de los niños pobres en la que acompaña a su madre «La visita al Asilo había conmovido de seguro el corazón de mi hermana Adela, que, sin duda, estaba deseosa de ejercitar su caridad en algún ser desgraciado» (Garrido de la Peña 1921: 92) o asume la voz de la «maternidad patriótica» cuando decide escribir a su hermano mayor que ha disgustado a sus padres al cambiar el estudio por la vida disoluta en la capital:

Todavía es tiempo de que recuperes las horas perdidas en malas distracciones. ¡Estudia, estudia con decisión, conquista tu título... y sigue las huellas de papá!... ¡Y luego ven a nuestros brazos, a los de mamá, rescatando tus faltas, animoso para vencerte en adelante y ser un hijo profundamente agradecido a sus desvelos, a sus consejos y a su amor!... (Garrido de la Peña 1921: 103)

Por eso, cuando Ernesto es enviado a Buenos Aires a estudiar interno para convertirse en el ciudadano que de él se espera, Adela se queda en casa, es la única de los hermanos que no ha de marchar: «Esta tarde a las cinco abrazaré a mamá y a Adela, y no las volveré a ver hasta las vacaciones venideras» (Garrido de la Peña 1921: 337). No debe olvidarse que este libro fue escrito para ser utilizado como material didáctico en las escuelas, la conciencia modelizadora no puede ser más clara.

Un mensaje semejante se encuentra en *El Lujo* (1889), de Lola Larrosa de Ansaldo (1857-1895), ahora sí una novela sentimental. Rosalía y Catalina, dos hermanas, que habitan en el pueblo de Marvel, se casan con dos vecinos, honrados, enamorados y trabajadores; pero Rosalía aspira a ver mundo, a conocer la capital, a admirar con sus ojos las lujosas descripciones que ha leído en las novelas. El poder modelizador del relato se hace evidente:

—Dime —preguntó Rosalía sin oírla— ¿Qué ambicionas tú? ¿Cuáles son tus aspiraciones? ¡Dímelo, hermana, dímelo!

—¡Dios mío! ¡Cuáles son mis aspiraciones!... Pues vivir para mi esposo amado y mi madre bendita, haciéndoles la vida fácil y risueña, llevar una existencia modestísima y engalanarme con las flores naturales de nuestras montañas...

—¡Oh! ¡Cuán vulgares son tus anhelos! Yo quisiera deslumbrarme con las riquezas y oropeles que el mundo ofrece, y, sin dejar de amar a mi madre y a mi esposo vestirme de galas y sedas...

—¿Y dónde has visto todo eso? —preguntó asombrada Catalina.

—Lo he leído, y lo que no he leído se lo ha forjado mi mente soñadora. (Larrosa 1889: 15)

Rosalía conseguirá su objetivo y viaja a la ciudad, para acabar por descubrir el mundo de engaños que se esconde tras la «cosmética» del dinero. La vuelta al hogar, junto con el marido, y el destino de esposa y madre acaban convirtiéndose en una «bendición», pero esto solo es posible porque ha viajado, ha conocido. El silogismo de la novela parece escrito en luces de neón: «Cada una en su sitio». A las mujeres les corresponde el mundo de la domesticidad y del sentimiento, la novela no puede ser más clara al respecto: «Hay mujeres que saben mucho, muchísimo de materias diversas... Mas ¡ay! Más les valiera ser ignorantes, porque cultivaron solo su inteligencia, sin curarse del corazón». (Larrosa 1889: 207)

Asimismo, el texto explicita la alegoría nacional desde la que debe ser leído:

Y nuestra América querida, que tan solo debiera ostentar orgullosa las naturalezas, vírgenes, lozanas y rientes galas de sus propias bellezas privativas, siéntese hoy contaminada por la malévolá influencia de ese flagelo, importado de las rancias costumbres de los pueblos europeos, en donde el lujo con su cohorte de prosélitos, hase entronizado, de tiempo inmemorial como rey déspota y absoluto.

El Nuevo Mundo, en donde la savia de la vida bulle y se extiende con maravillosa fecundidad, produciendo saludables y hermosos frutos ¿por qué consiente a sabiendas que esa filoxera de la moda devore las raíces del árbol frondoso y exuberante de sus bellezas, de sus costumbres sencillas? (Larrosa 1889: 189-190)

Aunque los dos ejemplos seleccionados pertenecen a escritoras argentinas de los años ochenta, y aún a riesgo de realizar una simplificación excesiva, podemos afirmar que desde

los años cuarenta del siglo XIX hasta casi los años veinte del siglo XX la novela sentimental estuvo presente en las diferentes geografías latinoamericanas, tiñéndose de rasgos propios en cada una de ellas, pero manteniendo siempre las constantes del género. Si hemos escogido estos es, precisamente, porque las visibilizan con gran claridad.

Fijémonos en que en la cita de Larrosa se habla de «Nuestra América» y «El Nuevo Mundo», como referencia al doble discurso nación/pancontinentalismo, que la ideología criolla mantuvo durante todo el siglo ante el envite de las nuevas formas neocoloniales, de la llegada de los «extranjeros», que poblarán estos relatos. De esa necesidad de unión se deriva también la unidad de este género literario, que defendería valores comunes a todas las naciones.

¿Pero cómo llegaron éstos a sus lectores? ¿De qué mecanismo se sirvieron estas novelas para transmitir su programa ideológico?

Las historias del amor, el silogismo y los textos téticos

La crítica como sabotaje (2012) afirma que todos los textos tienen una estructura silogística, definida del siguiente modo:

Si un silogismo es, a grandes rasgos, una forma de razonamiento en la que se extrae una conclusión a partir de unas premisas que comparten un mismo término, se comprenderá que nos encontramos ante el mecanismo que lleva a cabo la transición desde el modelo de mundo representado en el texto a la situación concreta física y psicológica de los receptores o receptoras. Es precisamente la estructura silogística la que establece el nexo de unión entre la función estética y la función ético-política de la obra de arte. (Asensi 2012)

Desde aquí, en palabras de Asensi, el silogismo posee las siguientes características «es el mecanismo que asegura el salto desde el texto al lector, el vínculo entre el modelo de mundo del discurso y el cuerpo y mente del lector o lectora», «está inscrito, de forma más o menos evidente, en todo discurso en calidad de hipograma generador de toda la extensión mayor o menor del texto» (Asensi 2012). Además, los silogismos pueden adoptar o formas muy sencillas o muy complejas. Frente a la teoría de la performatividad, que elude cualquier

explicación sobre el modo en que ésta produce sus efectos, la noción de silogismo completa su punto ciego.

El triunfo de la novela popular, del folletín en este caso, supone que un buen número de lectores se dejan seducir por el modelo de mundo que allí se representa, gracias a un silogismo extremadamente simple. El lenguaje sencillo que acompañó al género, la trama amorosa, tan del gusto de todas las épocas, y el final feliz, donde personajes de clases trabajadoras encuentran en la domesticidad tranquila la legitimación del estado, fueron las claves del éxito. No debemos olvidar que, este género se mantuvo activo durante casi seis décadas, y que fue heredero de formas europeas que legarían su herencia a la novela romántica que seguiría viva durante el siglo xx.

Podríamos citar numerosos ejemplos que reproducen machaconamente el mismo silogismo: el matrimonio burgués es el ideal social, el reconocimiento social te hace feliz, por tanto el matrimonio te hará feliz. Sommer (2004) analiza varios de ellos.

La crítica como sabotaje distingue dos tipos de textos diferentes y dos estrategias desde las que trabajarlos:

[...] los textos téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras, y los textos atéticos que en su disposición dan a ver su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición.

Los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y sólo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la composición silogística se da tanto en unos como en otros. (Asensi 2011: 42)

El género del folletín sentimental está lleno de textos téticos, pero también en su propio seno irán apareciendo atéticos, que pondrán en crisis la norma del género, tratando de boicotarlo desde dentro. Así, Manuel Asensi también advierte que: «cabe un quiasmo entre ambos: puede haber textos téticos que muestren los límites de su modelo de mundo y pongan en crisis el silogismo, y textos atéticos que la oculten y creen un *afepto* entimemático» (Asensi 2011: 42). Nuestra hipótesis de trabajo es que este es el caso de *Sab* es un texto tético y saboteador, por eso habría de resultar una novela tan escandalosa.

Mary Louise Pratt en su artículo «No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano» (Pratt 2000) distingue dos tradiciones diferentes, que convivieron de forma paralela y que desarrollaron estrategias y fórmulas propias de lectura: el «ensayo de identidad» de los intelectuales criollos y el «ensayo de género», como tradición alternativa creada por mujeres. El segundo impugna al primero, denunciando implícitamente sus exclusiones; al tiempo que imagina nuevas formas de existencia y ciudadanía para las mujeres. Entendemos que esta misma dualidad puede apreciarse en el caso de narrativa sentimental, pues mientras muchas de sus novelas patrocinaban el modelo de ciudadanía que hemos venido esbozando, otras muchas lo boicotean al considerarlos injusto y limitador para la mujer.

Desde aquí, queremos proponer como ejemplo de este gesto la cartografía de la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda de 1841, capaz de sabotear el género casi en sus comienzos. Veamos cómo.

***Sab* o el sabotaje de la novela sentimental**

La historia de *Sab* está llena de controversia, vio la luz en Madrid, aunque el tema es cubano y fue censurada en Cuba, poco después de su primera edición, con lo cual quedó en el olvido durante casi una década y conoció el éxito de forma tardía. Como todas las obras que se adelantan a su tiempo, su proceso editorial estuvo plagado de idas y de venidas, fue aclamada y rechazada, reivindicada por los movimientos antiesclavistas y por el feminismo.

Debemos de pensar que, hasta 1880 el gobierno español no promulgó la ley de abolición de la esclavitud en la isla y que, todavía entonces, establecía una prórroga de ocho años para liberar a los esclavos. La historia del mulato *Sab*, encarnación del alma romántica y noble, que debería poseer todo «buen ciudadano», atentaría directamente contra el silogismo de la novela sentimental.

La presencia de negros y mulatos, esclavos o no, en el folletín sentimental, así como personajes indígenas, con protagonismo en la trama principal, aunque no es una constante del género, sí aparece en un número significativo de éstos, como respuesta a la realidad étnica del continente. Dependiendo del modo en que las recién fundadas naciones resolvieron la integración de la diversidad étnica en su programa éstos ganarían o perderían protagonismo en el género.

Ante la pregunta *dónde ubicar al otro* (o a la otra) dentro del proyecto nacional criollo, podemos encontrar tres posibilidades: (a) la de su exclusión, que suele justificarse desde el malditismo de la alteridad, el otro es el malvado, antagonista de la trama novelesca; (b) la del borramiento de la diferencia, la asimilación al yo, como sucede en *Aves sin nido* (1889); (c) la aceptación de la diferencia, pero sin superar la posición de subalternidad que la acompaña, aunque esta sea denunciada, tal es el caso de *Sab*.

Ahora bien, lo que resulta realmente transgresor en la novela es la equiparación que se hace entre negros y mujeres. Esto es al tiempo que se sabotea el modelo de mundo de la novela sentimental y con él los pilares de la ideología criolla.

Tampoco debemos de olvidar que Enrique Otway de orígenes anglosajones, antagonista del esclavo, representa el «peligro» de los intereses mercantiles extranjeros. La oposición al necolonialismo debería llevarse a cabo desde un pacto de estado, que incluya a mujeres y negros. Lo que supone otra grieta en el programa ideológico del folletín.

Desde aquí, la novela dibuja con claridad su sabotaje, tal y como podemos observar en sus páginas iniciales y finales. El texto comienza con un encuentro el de Enrique Otway y el esclavo *Sab*, los dos *otros* del programa criollo. El primero, de cabellos rubios y piel clara, es «el extranjero», que recorre el paisaje pensando en sus posibilidades de explotación. El segundo, que revela una profunda pasión por las tierras que habita, personifica un mestizaje que habla de otra nación posible: «No parecía un criollo blanco, tampoco era negro ni podía creérsele descendiente de los primeros habitantes de las Antillas. Su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas» (Gómez de Avellaneda 1841: 11).

No obstante, es la actitud de *Sab*, su comportamiento y no su piel, lo que nos da una pista sobre el sabotaje que la novela pretende emprender. La novela tematiza el carácter «construido» de los modelos de mundo, la falacia de su «naturalización»: «Mi madre vino al mundo en un país donde su color no era signo de esclavitud: mi madre —repitió con cierto orgullo—, nació libre y princesa» (Gómez de Avellaneda 1841: 20). La afición del esclavo a los libros le han hecho darse cuenta del carácter performativo de los relatos, de los discursos identitarios erigidos desde el Poder.

El lugar que la novela sentimental ocupa, como transmisora del silogismo ya esbozado, queda representada en imaginario amoroso de Carlota, quien seducida por la lectura de las novelas del romanticismo francés, proyecta sobre Enrique un modelo de amado esposo que no existe. *Paul et Virgine* o *Rene* son los intertextos del relato, que resultan

saboteados por una novela que tiene como eje fundamental la fricción entre ser y parecer. Cuando en las primeras páginas la voz narradora se pregunta «¿Merecía Enrique Otway una pasión tan hermosa?» y responde «Lo ignoramos: los acontecimientos nos lo dirán en breve y fijarán en este punto la opinión de nuestros lectores», (Gómez de Avellaneda 1841: 23) nos está advirtiendo que lo que «parece» una novela sentimental más puede acabar por «ser» otra cosa.

Así, de inmediato, encontramos que tras el guapo galán rubio se esconde un hombre calculador al que solo mueven intereses mercantiles, que Carlota no es más que una joven soñadora modelizada por las imágenes de mujer que su tiempo le suministra, que el esclavo *Sab* se rebela contra su destino porque ha tomado conciencia de que es solo una construcción posible, lo mismo que Teresa, la prima de Carlota; que todos ellos acaban por ser conscientes del poder aplastante que ejercen los relatos.

Por eso, el «sabotaje» de la novela queda explicitado en una carta, género íntimo, privado, menor, «femenino». La carta que *Sab* escribe a Teresa, comentada hasta la saciedad por la bibliografía crítica en torno a la obra de Avellaneda, que equipara a esclavos y a mujeres, con un gesto altamente revolucionario que supondría la censura de la novela:

¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: «En la tumba». ¿No oís una voz, Teresa? Es la de los fuertes que dice a los débiles: «Obediencia, humildad, resignación... ésta es la virtud». ¡Oh!, yo te compadezco, Carlota, yo te compadezco. (Gómez de Avellaneda 1841: 121)

Lo que esta carta anticipa es la alianza entre el feminismo y el poscolonialismo, entre los defensores de los derechos de la mujer y de las minorías raciales que comenzarían a articularse en el fin de siglo. Hasta aquí, podría objetarse que nuestra lectura no difiere de otras sobre la novela, que la tesis del relato es clara.

Sin embargo, si han sido numerosos los análisis «temáticos» sobre el texto, apenas se ha subrayado la sutileza con que se invierte el silogismo de la novela sentimental. Con ello se boicotea este género en pro de amplificar el mensaje.

La denuncia de Gertrudis de Gómez de Avellaneda no tiene lugar, como en el caso de muchas otras de sus contemporáneas (Juana Manuela Gorriti, Acosta de Samper o Clorinda Matto de Turner), en una arenga, ensayo periodístico o discurso en círculos intelectuales. Esta puede ser dentro de una novela popular. Es aquí donde el concepto de silogismo nos descubre toda su potencia como mecanismo transaccional. Se demuestra así la potencia de la crítica como sabotaje frente a otras de las lecturas sobre la performatividad discursiva.

Solo en tanto la novela se sirve con precisión de las claves del folletín: su tópica, sus intertextos, su lenguaje etc. y asume su estructura silogística, tética, «dándola a ver» consigue su efecto revolucionario. Es decir, la tesis de *Sab*, solo funciona en tanto se apropia de la estructura silogística folletinesca para invertir su mensaje, para «hacer pasar» un silogismo desplazado. Con este gesto atrae al lector de este tipo de relatos y le revela sus trampas, invitándolo a la «desobediencia», a leer desde «el punto de vista del subalterno», otros dos de los conceptos clave de la crítica como sabotaje.

Por eso, la novela pone en boca de *Sab* las metáforas amorosas propias del héroe romántico, haciéndonos olvidar, por momentos, que éste es ahora esclavo y negro. De la misma manera, tras la apariencia angelical de Otway descubrimos una retórica mercantil que nos descoloca; al tiempo que el «ángel del hogar» es descrito no como depositario de una dulce felicidad doméstica, sino que ésta se torna esclavitud. Las hermosas tierras cubanas son depositarias de los ecos del alma de *Sab*, mientras Otway solo es capaz de juzgarlas en pro de una lógica mercantil. Así, la trama amorosa no conduce a la felicidad matrimonial en la que se basa el equilibrio de la nación, sino a la explotación mercantilista de la mujer y de la herencia patria que representa.

Solo desde un perfecto dominio de los tipos, los intertextos, los temas, la retórica y la estética romántica en su vertiente folletinesca es posible atrapar al lector en este juego de desplazamientos, sabotajes y revelaciones.

Sobre los peligros del silogismo en la novela popular, pero también sobre su potencial revolucionario

La cultura de masas suele estar plagada de formas silogísticas sencillas que reproducen los valores hegemónicos. Sus lectores son invitados a «dejarse seducir» por éstas sin cuestionarlas. El programa ideológico criollo supo aprovechar la fuerza del folletín para «hacer pasar su mensaje». No obstante, hubo lectores desobedientes, tal es el caso de Avellaneda, pero también de otras muchas escritoras que siguieron su estela (Véase Ferrús 2014), que decidieron servirse de las claves del género para plantear un contra-discurso revolucionario, que invirtiera su tesis. De aquí, nacería una tradición de textos téticos, claramente saboteadores y desobedientes, en la que *Sab* ocupa un lugar destacado.

La fuerza revolucionaria de esta novela no solo radica en las fechas tempranas de su redacción, sino en haber sido capaz de asumir, como ninguna otra, «el punto de vista del subalterno», posición de lectura que reivindica la crítica como sabotaje. Manuel Asensi en «La subalternidad borrosa» (2009) dialoga con el texto de Spivak *¿Pueden hablar los subalternos?*, pero también con su crítica, donde la idea de una posicionalidad subalterna es debatida en lo que pierde de fuerza política, reivindicando un lugar que es el del completamente excluido, aquel que ya no tiene a nadie más por debajo. El sabotaje de *Sab*, su «lectura», es aquella gestada desde el punto de vista del subalterno, escenificado en su personaje principal. Por esclavo, por mulato, pero también por haber sido educado en contra de las convenciones, así como por patriota en contra de los ideales criollos, su mirada adquiere la lucidez que permite ejercer el sabotaje.

Frente a las reivindicaciones de género de muchas de las heroínas criollas de clase media, la carta del mulato anticipa la crítica de los feminismos afroamericanos al feminismo burgués occidental. Asimismo, reivindica la heterogeneidad del sujeto subalterno, como texto tético que da a ver su ideología y que nos permite cartografiar con claridad su mensaje saboteador.

Si la novela popular, la cultura popular en general, está cargada de peligrosos silogismos, que reproducen mensajes hegemónicos, también puede ser portadora de revoluciones e invitar a la desobediencia. La lucha por su silogismo todavía no ha sido ganada ni por el feminismo, ni por el poscolonialismo, ni por los estudios culturales. ¿Lo conseguirá la crítica como sabotaje? De momento, ya nos ha suministrado nuevas y más afinadas herramientas de lectura.

REFERENCIAS

ASENSI, Manuel

- 2009 «La subalternidad borrosa». En SPIVAK, G. *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.
- 2011 *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- 2012 «Los CSI y la guerra de Arguedas: en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje». En BOLOGENESE, Chiara, Fernanda BUSTAMANTE y Mauricio ZABALGOITIA (coords). *Este que ves engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona: Icaria, pp. 57-84.
- 2013 «Modelos de mundo y lectore/as desobedientes». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA. *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Barcelona: *Anthropos*, pp. 17-30.

BAQUERO GOYANES, Mariano

- 1992 *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Madrid. CSIC.

BUTLER, Judith

- 2002 «Críticamente subversiva». En MÉRIDA, Rafael (ed.). *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria, pp. 55-79.

FERRÚS, Beatriz

- 2013 «¿Sólo a mí me estorban los libros para salvarme? Sor Juana Inés de la Cruz, crítica como sabotaje, feminismo e historiografía literaria». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA. *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Barcelona: Anthropos, pp. 99-112.
- 2013 «Las “obreras del pensamiento” y la novela de folletín (Rosario Orrego de Uribe, Lastenia Larriva de Llona y Josefina Pelliza de Sagasta)». *Lectora. Revista de Mujeres y textualidad*, N.19, pp.121-136.

GARRIDO DE LA PEÑA, Carlota

- 1921 *Corazón argentino: diario de un niño*. Buenos Aires: Cabaut y Cía.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis

1841 *Sab. Novela original.* Madrid: Imprenta calle del Barco.

LARROSA, Lola

1889 *El lujo.* Buenos Aires: Juan A. Alsina.

PRATT, Mary Louise

1997 *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

2000 «No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano». *Debate feminista*, volumen 11, N. 21, pp. 70-88.

SOMMER, Doris

2004 *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina.* México DF: Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, Tzvetan

2007 *La conquista de América. El problema del otro.* México: Siglo XXI.

«Un disparate de cabo a rabo»: *Las vírgenes locas* como máquina sabotadora

Isabel Clúa Ginés

pirkheimer@gmail.com

Universitat de València

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: Este trabajo aplica la noción de «crítica como sabotaje» a la novela de autoría múltiple *Las vírgenes locas* (1886). Se propone entenderla como un texto atético que suspende el efecto modelizador de la literatura para mostrar la naturaleza resbaladiza del lenguaje y la ficción; para ello, se aborda el uso de la parodia de las convenciones de género, el juego metaficcional y el uso de la parábasis, entendida como efecto de ruptura o interrupción de la coherencia del discurso literario, en tanto que mecanismos fundamentales de la novela. Por otra parte, se estudia cómo esos mecanismos, lejos de ser meros recursos retóricos, contribuyen a la disolución de una visión de mundo unitaria, cómoda y conclusiva.

Palabras clave: crítica como sabotaje, parodia, metaficción, parábasis, *Las vírgenes locas*.

«All is nonsense»: *Las vírgenes locas as saboteur machine*

Abstract: This paper applies the concept of «criticism as sabotage» a novel multiple author *las vírgenes locas* (1886). It proposes understood as a text athetic modeler effect suspends the literature to show the slippery nature of language and fiction; for this, the use of parody of genre conventions, the metafictional play and the use of digression, understood as a result of rupture or disruption of the

coherence of literary discourse is addressed, as fundamental mechanisms of the novel. Moreover, these mechanisms is studied how, far from being mere rhetorical devices contribute to the solution of a unified vision, comfortable and conclusive world. I propose some guidelines for reading the novel that may allow illuminate new possibilities for criticism as sabotage.

Keyword: Criticism as sabotage, novel, disobedient readers, parody, text athetic, *Las vírgenes locas*.

Un disparate de cabo a rabo. Así definía Sinesio Delgado la aventura editorial que se disponía a emprender en 1886 en las páginas de la revista popular *Madrid cómico*: una novela fragmentaria y escrita a varias manos, que se fue publicando en quince entregas entre los meses de mayo y septiembre. El mecanismo de composición era claro: cada autor escribiría un capítulo que el siguiente autor retomaría tal cual, asegurándose Delgado de «evitar que unos y otros puedan ponerse de acuerdo» (6).¹ Es decir, se trataba de un *cadavre exquis* en toda regla, publicado seis décadas antes de la aparición del surrealismo —escuela que popularizaría esta técnica— y protagonizado por escritores con un espíritu —aparentemente— muy alejado de la iconoclastia de este movimiento; más aún, protagonizado por escritores tan respetados y canónicos como Clarín.² El resultado, como se puede imaginar, es indescriptible y no voy a tratar siquiera de perfilar su argumento, tarea que ya ha acometido admirablemente Juan Penalva (2002); digo admirablemente porque este no puede ser más barroco y retorcido. Además de estas consideraciones sobre la trama, poco más puede decirse: gamberrada y delirante quizás sean los dos vocablos que mejor definen a la novela a primera vista; pero disolvente, incisiva y obstinadamente contradictoria son también calificativos necesarios para dar cuenta de esta breve y poco conocida joya de la literatura española de finales del XIX.

¹ A día de hoy, puede consultarse el original en la versión digitalizada de *Madrid cómico* alojada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Poco después se publicó en volumen íntegro por la editorial F. Bueno y Compañía. En mi caso, citaré por la edición moderna de la novela, publicada en 1999 a cargo de Rafael Reig.

² La nómina de participantes incluye a Leopoldo Alas Clarín, Vital Aza, Pedro Bofill, José Estremera, Flügel (al que Torres (1995), Juan Penalva (2002) y Oleza (2004) identifican con Clarín mientras que Reig (1999) muy acertadamente constata la inutilidad de tratar de desvelar la identidad tras el seudónimo), José Ortega Munilla, Eduardo de Palacio, Jacinto Octavio Picón, Miguel Ramos Carrión, Enrique Segovia Rocaberti y Luis Taboada.

¿Cuál es el porqué de esta extrañeza? Son muchos los mecanismos y elementos que hacen del artefacto que es *Las vírgenes locas* un texto complejo y desafiante, que se pueden explicar, como señala Rafael Reig en la edición moderna de la novela, desde un amplísimo repertorio de metodologías críticas. No obstante, el modelo de crítica como sabotaje desarrollado por Asensi (2011) me parece especialmente útil para espigar los mecanismos textuales que la novela despliega y las orientaciones ideológicas que esta abre, de modo sorprendente.

Recordemos que la propuesta de Asensi se interesa, en primer término, por el poder modelizante de la literatura, por su capacidad de ofrecer modelos de mundo que esculpen nuestra visión misma de la realidad. Es decir, la crítica como sabotaje se interesa por el poder performativo de la literatura, un tipo de discurso particularmente insidioso pues su vocación estética llega a velar —muchas a veces a los ojos de la propia crítica— su carácter ideológico. Dicho de otro modo, la dimensión estética de la literatura —y por extensión, de otras manifestaciones artísticas—, el placer que nos provoca, nos hace bajar la guardia y por tanto, más vulnerables al poder modelizador de este tipo de discurso.

Partiendo de aquí, la crítica como sabotaje distingue entre dos tipos de textos. En primer lugar, los textos téticos, «cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras» (Asensi 2011: 42) y en consecuencia, naturalizan el modelo de mundo que proponen. En segundo lugar, los textos atéticos «que en su disposición dan a ver su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición» (42); es decir, textos que se resisten a naturalizar el artificio discursivo que es la literatura y que, por tanto, se niegan a ofrecer un modelo de mundo monolítico y tranquilizador. La propuesta práctica también es clara: «mientras los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y sólo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje» (Asensi 2011: 42).

Esta distinción y esta propuesta, como decía anteriormente, me parecen especialmente adecuadas para abordar el análisis de *Las vírgenes locas*. En mi opinión, la novela funciona como una potente máquina saboteadora, más interesada en mostrar la naturaleza resbaladiza del lenguaje y las fisuras de la literatura como discurso modelizador que en cualquier otra cosa. Mi propósito, pues, es esbozar en las páginas siguientes los mecanismos que articulan esta particular máquina saboteadora que es la novela, tarea nada sencilla, puesto que los elementos que se movilizan son legión y atañen a muchas y muy distintas áreas de lo literario. No pretendo, por tanto, lanzar una interpretación conclusiva

de *Las vírgenes locas* sino tan solo empezar a sugerir algunas vías de lectura de la novela que tal vez permitirán iluminar nuevas posibilidades de la crítica como sabotaje.

Lectores desobedientes, autores saboteadores

Quizás sea una obviedad decirlo, pero la crítica como sabotaje se sostiene en el lector/a. La esperanza radica en que ese lector/a se aleje lo máximo posible del «lector modelo» planteado por la estética de la recepción y que sea capaz —y quiera— leer los textos a contrapelo. Un lector/a poco modélico, o como lo denomina Asensi, un lector desobediente quien

[...] a través de una lectura atenta, paciente y minuciosa es capaz de detectar el silogismo que genera un texto, de ponerlo en evidencia desmontándolo, y de señalar dónde se deslizan los conceptos y afectos (los afeptos, en fin) entimemáticos responsables de sostener el modelo de mundo que presenta un texto.

Al mismo tiempo, es el lector o lectora que advierte hasta qué punto un texto sabotea, corroe, produce rupturas en el seno del silogismo hegemónico de una época (Asensi 2011: 27)

Un lector/a —por proponer otras aproximaciones distintas a la estética de la recepción, con la que el sabotaje disiente en este punto—, capaz de generar lecturas oposicionales, capaz de resistir al punto de vista ideológico codificado en el texto (Hall 1980). Estas aproximaciones a la lectura enfatizan el carácter activo de la recepción, que sin duda tiene que ver no solo con una orientación ideológica del lector/a sino también con la intervención decisiva de otras instancias y fenómenos como son el repertorio y la intertextualidad; dicho de otro modo, las posibilidades de sabotear, corroer o producir rupturas en un silogismo hegemónico depende en última instancia del conocimiento de este último y este conocimiento solo se articula dentro del propio sistema literario. Un lector/a podrá ser más desobediente cuanto más amplio sea su repertorio y más intensa su red intertextual. ¿Y qué pasa con el autor? ¿Hay autores desobedientes? ¿Su desobediencia se articula de la misma manera?

Como es bien sabido, lectura y escritura son dos conceptos que lejos de ser antagónicos suponen una continuidad y que han quedado atados intensamente en la noción de intertextualidad que sostiene que ningún texto existe de manera autosuficiente y cerrada

sino enredado con otros textos básicamente por dos razones: primero, el autor/a es antes lector/a que creador/a de textos. Así, en el proceso de escritura intervienen inevitablemente citas, referencias y ecos de los textos leídos. Por otra parte, el texto solo existe en la lectura, a la que el lector/a aporta todo su bagaje como tal, desvelando ecos y referencias imprevistos. En definitiva, lectura y escritura son dos extremos de la comunicación literaria siempre en permanente contacto y trasvase; lo que *Las vírgenes locas* permite es observar de manera privilegiada ese cambio de posiciones entre autor/lector que está siempre presente en la comunicación literaria en la medida en que cada lector de la novela inacabada se convierte en autor del siguiente el capítulo o, a la inversa, cada autor es previamente el lector de la trama apuntada hasta ese punto. La novela, pues, permite ver ese intercambio de posiciones de forma extrema y meridiana y apreciar el doble juego entre la lectura y la escritura desobiente, si bien quiero avanzar ya que a mi juicio esta escritura se puede calificar ya de saboteadora por su insistencia en quebrar cualquier expectativa genérica, temática o narrativa.

Aunque la composición de la novela parezca cooperativa, basta leer el primer capítulo, firmado por Jacinto Octavio Picón, para observar que predomina la interrupción y el sabotaje; la trama se inicia así: tras romper con un amante con el que niega a mantener relaciones carnales, la Condesa del Jaral asiste a una suerte de reunión secreta de una hermandad femenina considerablemente siniestra, «Las vírgenes locas». El único punto del orden del día de la reunión no es otro que asesinar ritualmente a un varón (que resultará ser el misterioso amante) que ha estado a punto de descubrirlas. La escena entra entonces en una dinámica insostenible: la Condesa parece reconocer al desdichado personaje y promete salvarle, declaración que va repitiéndose mientras las integrantes de la hermandad proceden a dar muerte al joven mutilándole salvajemente. El capítulo concluye con el hallazgo del cuerpo desmembrado por parte de la Guardia Civil y la Condesa del Jaral preguntándose desesperada cómo, en efecto, salvará al muchacho, si es que a estas alturas se le puede llamar así. Recordemos que a esas alturas el tal muchacho es un cadáver mutilado e irreconocible en manos de la autoridad.

Es más que evidente que el capítulo se articula como un *tour-de-force* destinado a, en palabras de Oleza (2004), poner en un aprieto al siguiente autor, quien a su vez, va a seguir tensando el hilo: en el siguiente capítulo, escrito por Ortega y Munilla, la Condesa del Jaral trata de cumplir la promesa de salvar al joven y contrata al doctor Antefakire (cuya reputación viene avalada por la recomendación hecha por otra hermandad femenina: Las Odaliscas Incombustibles de Connecticut) para que lo devuelva a la vida y lo recomponga.

El avezado doctor así lo hace, pero entre las prisas del momento y la escasez de luz que hay en la morgue, le cose la cabeza del revés. De nuevo la narración parece situarse en un punto imposible que el siguiente autor deberá resolver.

Es también evidente que el mecanismo del que se sirven los autores es la parodia de las convenciones literarias, que les permite llevar hasta el extremo las situaciones narrativas. Pero esa parodia no agota, ya lo anticipo, el folletín y la novela gótica, modelos frecuentemente invocados en la crítica sobre la novela. Por otra parte, dudo mucho que como señala Oleza el ejercicio se limite al abuso de toda clase de efectismos y humorismos en perjuicio de «la coherencia o la verosimilitud» a fin de mantener el interés de los lectores. Desde mi punto de vista, el sabotaje que desarrolla la novela a partir de la parodia consiste precisamente en impugnar el modelo hegemónico de narrativa basado en la coherencia y la verosimilitud.

Y a fin de perfilar este punto, me veo forzada a hacer dos consideraciones. Estas son las que siguen: (a) una sobre la parodia misma y (b) otra sobre el objeto parodiado en *Las vírgenes locas*.

Para empezar, la parodia, por muy divertida que resulte, es un asunto muy serio. Como recuerda Ballart (1994), aunque «generalmente se la define como imitación exagerada, con cariz burlón, de una obra artística», lo más relevante de la parodia es que «el texto que lleva a efecto la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste las condiciones que permiten leerlo seriamente» (423-424). De ello se desprenden varios elementos significativos: la relativización del criterio estético, que se revela convencional; la llamada de atención sobre la naturaleza verbal del mensaje y la confusión de voces que deja absolutamente abierta la interpretación (425). Por tanto, el ejercicio de llevar al límite, por ejemplo, la ambientación gótica, que Picón desarrolla en ese primer capítulo de la novela va más allá de la piraeta, del más difícil todavía que ponga contra las cuerdas al siguiente escritor. Esa parodia pone de manifiesto la incongruencia y la artificialidad de las convenciones de lo gótico y lo folletinesco, géneros ya desgastados a esas alturas de siglo.

Pero, y aquí entro en la segunda consideración, no solo los géneros populares en declive son objeto de parodia sino que ese ejercicio de revelado de mecanismos y engranajes discursivos atañe también a elementos bien establecidos en el imaginario literario dominante. De hecho, solo hay que abrir la novela para observar cómo se pone en entredicho un referente nuclear en el modelo dominante de la novela realista, a saber, la mujer consumida

por el hastío y entregada a la ociosidad³ y seguir espigando las páginas para ver puestos en solfa varios de los elementos temáticos nucleares del modelo realista. Sobre estos temas volveré más adelante, pero me interesa señalar cómo el carnaval de modelos genéricos que se deforman a través de la parodia es mucho más que un frívolo ejercicio de desautorización de modelos narrativos en crisis servidos con cierta mala idea por cada uno de los autores.

El ejercicio literario es bastante más complejo y utiliza la parodia. Esto se da precisamente por su naturaleza intertextual (Hutcheon 1981), como el hilo de sutura que permite coser esas figuras desdobladas de los distintos autores/lectores que intervienen en la novela: lectores desobedientes, capaces de diseccionar géneros y modelos narrativos y autores saboteadores al mismo tiempo, quienes los reescriben llevando al límite sus convenciones para revelar su artificio verbal e ideológico.

Parábasis permanente

He querido destacar en el epígrafe anterior las grandes líneas de fuerza que hacen de *Las vírgenes locas* una máquina saboteadora: la reunión de lectores/autores desobedientes que utilizan la parodia como herramienta privilegiada para deconstruir distintos géneros y modelos, revelar el carácter artificioso del discurso literario e invalidar cualquier posibilidad de ofrecer un modelo de mundo estable. Es por ello que puede clasificarse como texto atético, según la clasificación de Asensi (2011), quien también aporta la clave para entender los mecanismos a través de los cuales se construye. Apunta Asensi que los textos atéticos,

³ Podemos verlo en la apertura de la novela: «Era el mes de diciembre de 188... La tarde en que dieron comienzo los sucesos aquí narrados llovió tanto, que la Condesa del Jaral no pudo salir a paseo ni hacer visitas y como nadie tampoco fue a su casa, se aburríó muchísimo. Pugnando por vencer el hastío y el aplanamiento que llegó a dominarla, intentó distraerse de varios modos. Primero comenzó a poner en orden una hermosa colección de abanicos antiguos; luego sacó de un armarito todos sus encajes, para separar los que debía enviar a Bruselas a fin de que se los devolvieran restaurados y limpios; después pasó revista en su tocador a los pomos, frascos y tatarretes, haciendo al dorso de una tarjeta los que necesitaba renovar. Por último, y como si todo aquello representara para ella un gran esfuerzo de actividad, se dejó caer perezosamente en un cojín...» (11). La descripción enlaza de manera excesiva e irónica con una imagen central en la cultura del XIX, como es la imagen del ocio femenino, un ocio que por un lado atrapa a la mujer en una red de objetos suplementarios y ornamentales en los que se deposita la propia identidad y en los que se vierte su deseo y por otro raya con el hastío y la insatisfacción.

«pueden desarrollar muchas modalidades retóricas pero siempre de una forma u otra desarrolla alguna clase de contradicción lógica u oposición real, que vuelve imposible el mantenerse en una posición» (55).

La parodia, ya se ha dicho, se encuadraría en este tipo de modalidades retóricas en tanto que se articula siempre gracias a fricción entre dos textos, el parodiado y el que parodia (Hutcheon 1981: 143). Como he señalado, el efecto humorístico de este procedimiento es menos importante que el efecto parábasis que la parodia siempre genera y que comparte con otras modalidades discursivas, como la ironía, que a menudo se entrelaza con la primera.⁴ Así ocurre con uno de los ejemplos que Asensi analiza y que inspira buena parte de su propuesta teórica: *Don Quijote*, que se entiende precisamente como un gran artefacto parábasis, que «tiene como efecto la destrucción de la forma, la representación» (299). *Las vírgenes locas*, entre cuyos intertextos evidentes se cuenta también el Quijote, nos sitúa también en el territorio de la quiebra, el desplazamiento de los sentidos y la suspensión del significado a través de varios mecanismos.⁵

Ya he prestado atención a la parodia que, sin duda, es el mecanismo más aparente en la novela: su apertura nos lleva a una versión pasada de vueltas de las atmósferas siniestras y momentos truculentos de la novela gótica, incluyendo la alusión —no sé si decir el homenaje— a un clásico como *Frankenstein*, de Mary Shelley, si bien en este caso el monstruo recompuesto por el doctor Antefakire nada tiene de trágico y mucho de cómico y va acabar en una exhibición de fenómenos, a real la entrada. El modelo folletinesco va a atravesar, llevado al extremo, todo el relato: anagnórisis inesperadas, introducción de

⁴ El concepto de parábasis tiene sus orígenes en el teatro clásico: se trata del momento en el que el coro se queda en el escenario y se dirige al público, rompiendo la ilusión de realidad de la representación dramática. En la teoría literaria moderna, la parábasis está ineludiblemente ligada a la ironía; de hecho, Asensi utiliza el concepto en su análisis a partir de la definición de ironía de Paul De Man («la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos»), que a su vez se sostiene en la definición de Schlegel («la ironía es una parábasis permanente»). Por otra parte, la ironía es una forma discursiva compleja que linda con la parodia, la sátira, el humor... todas ellas estrategias susceptibles de generar ese efecto de ruptura y desvelar la naturaleza artificiosa del discurso literario y del modelo de mundo que se construye en él.

⁵ La importancia del texto cervantino en *Las vírgenes locas* se emplaza en varios niveles: por una parte, está claro que ambas novelas se sirven de la parodia, la metaficción y la reflexión sobre el poder modelizador de las ficciones como elementos centrales; por otra, no cuesta ver un guiño al Quijote en la titulación de los capítulos; finalmente, convertida en novela dentro de la novela, *Las vírgenes locas* será definida por su (supuesto) autor como «una obra maestra que pudiera acabar con el *Quijote*» (131).

subtramas y giros radicales en el rumbo de la narración van a sucederse de principio a fin. Pero en ese mecanismo de fagocitación caben otros elementos en los que apenas se ha reparado, como el discurso científico —fundamental en el marco cultural del siglo XIX— o el modelo hegemónico de la novela realista. Ambos quedan incluidos en el texto a través de la parodia de algunas de sus cuestiones centrales (los nuevos métodos de tratamiento de los enfermos mentales, en el primer caso y la mujer adúltera y la ociosidad y el hastío femenino, en el segundo, por poner dos ejemplos) pero también a través del segundo elemento que quiero destacar: la metaficción.

Y es que si la novela empieza en el registro paródico, la quinta entrega desplaza el peso hacia lo metaficcional con el doble capítulo de Flügel que arranca con una pirueta verbal: «Aquello no tenía pies ni cabeza» (53) frase en la que reverberan los ecos de la afirmación del doctor Antefakire ante el cadáver mutilado de Julián Santurce («Esto no tiene pies ni cabeza» (26)). La pirueta deriva del hecho de que el objeto «descabezado» al que alude el texto de Flügel es la propia novela, que se convierte a partir de ese punto en la obra que Octavio Ortega Carrión trata de escribir a instancias del editor Don Salustio Durante quien como el propio Sinesio Delgado pone como condición al escritor que se atenga al título «Las vírgenes locas» en su composición de la novela.

Señala Margaret Rose, analizando las relaciones entre parodia y metaficción, que esta última:

[...] not only shows 'that' but to shows 'how' the fictional work, and its depictions of truth and reality, are constructed. Such metafictional statements can also be put to use in showing how an illusion has been made, and may, in this manner illustrate a distinction between truth and illusion in the work in which they have been stated. (Rose 1999: 93)

El reflejo entre las dos novelas *Las vírgenes locas* permite precisamente arrojar dudas más que razonables sobre la forma en que se construye y se separa discursivamente lo real de lo ficcional. En este sentido, es particularmente reveladora la conversación entre Octavio Ortega Carrión y Salustio Durante, quien paternalmente le reprocha haber inventado «extrañas aventuras, y riéndose de sus mismas invenciones, las complicó por una especie de ironía del buen sentido hasta hacerlas de imposible solución» (61) para después ofrecerle otra meditación:

La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto

alborotan con su nueva literatura. *Las vírgenes locas*, que a un muchacho de ingenio como usted no le han sugerido más que una fábula entrecortada de absurdos, son, sin embargo, una realidad tan fatal y tan lógica como todas las realidades. (62)

Señala Oleza que Clarín/Flügel utiliza el giro metaficcional para desautorizar los cuatro primeros capítulos, a los que se desecha por absurdos. Pareciera que la intervención de Durante confirma esta visión al reivindicar la realidad como la fuente de inspiración más productiva (¿en concordancia con el naturalismo?⁶) y revelar que «las vírgenes locas» son una realidad, «tan fatal y tan lógica como todas las realidades». Ahora bien, veamos la lógica de esa realidad.

Las «verdaderas» vírgenes locas son las dos hijas de Durante, Carmela y Elena. La primera, según su hermana Elena, debería estar en un manicomio puesto que vive entre arrebatos de misticismo decidida a entregarse únicamente a Jesús; Elena, no obstante, no parece ajustarse mejor al decoro y la cordura, pues se declara como una encarnación de Venus Urania, la Venus del amor ideal, casto e intachable. Clarín abandona la trama en el punto en que Durante se disfraza de Jesús para «aparecerse» a Carmela y mantener así la ilusión de su delirio, un delirio que Elena/Venus Urania detecta claramente al tiempo que es incapaz de ver al suyo propio. Así mientras constata la escenificación con la que se engaña a su hermana, es incapaz de ver que Octavio está muy lejos de ser su esposo del alma y está teniendo auténticos problemas para mantener el tipo ante la cercanía carnal de la joven («¿Ves cómo la engañan? A mí no; tú eres mi amor verdadero, no una sombra; eres mi esposo, el esposo de mi alma») (90). Al mismo tiempo, Octavio lee toda la escena desde la ficción y el arte, más en concreto desde el *Fausto* de Gounod cuyo tercer acto no solo funciona como intertexto que refuerza el «simbolismo de ardiente pasión refrenada» (Oleza 2004), sino que apunta la insidiosa correlación entre arte y vida en materia amorosa: Carmela vive la escena desde el relato del amor místico, Elena desde el relato clásico de la pasión y Octavio desde el relato decimonónico.⁷

⁶ Sin querer entrar en las profundidades de la historia literaria y en el complejo proceso de recepción del naturalismo en España, sí conviene recordar que la «nueva literatura» en la década de los ochenta es el naturalismo: el influyente *Le roman experimental*, de Zola, se publica en 1880 y es también en esta década cuando aparecen publicadas en España tanto las novelas que parecen inspirarse con mayor intensidad en el modelo (por ejemplo, *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós, en 1881) como los ensayos que discuten la validez de la tendencia estética (*La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, entre 1883-1884).

⁷ Todos ellos están sujetos a discursos modelizantes que tienen una dimensión performativa y los inducen a actuar de un cierto modo.

En definitiva, los capítulos de Clarín se cierran con una escena de escenas, con una realidad que no funciona de manera sustantiva sino que se articula a través de relatos, pantomimas e ilusiones. Esa es la realidad tan lógica como cualquier otra realidad invocada por Flügel en el capítulo quinto y que Clarín despliega en el sexto.

Por tanto, el supuesto orden que Flügel viene a imponer con su giro metaficcional no es sino un nuevo quiebro que viene a subrayar la negativa del texto a ceñirse a un modelo de mundo sólido y estable, y su tendencia a construirse pegado a otros textos y relatos. Estos aspectos son los que, en definitiva, acaban por apuntalar el carácter discursivo de la realidad y el carácter artificioso del discurso.

Los capítulos siguientes introducirán nuevos giros metaficcionales y paródicos: en el capítulo décimo, escrito por Eduardo del Palacio, un narrador desconocido nos conduce a un sanatorio mental donde uno de los enfermos, Felipe de la Cuña, se revela como el autor de *Las vírgenes locas*. Y en el epílogo, Luis Taboada convierte a Sinesio Delgado en personaje que, justo antes de enloquecer, confiesa que Eduardo del Palacio está loco, como los personajes mismos de la novela.⁸ Como se ve, la vacilación de los límites entre realidad y ficción a partir de una saturación de *mise en abymes* es máxima, hasta el punto de que la novela no acaba con el punto final sino con una nota a pie, atribuida a la redacción de *Madrid cómico* en la que se informa «En este momento se acaba de volver loco el señor Taboada» (143).

La parodia y la metaficción que dominan la novela son, pues, modalidades retóricas que permiten sostener una parábasis entendida como efecto de ruptura o interrupción de la coherencia del discurso literario. Es precisamente en este carácter parabásico donde reside el carácter atético de la novela, esto es, su potencia como máquina sabotadora que no deja de llamar la atención sobre la retoricidad del lenguaje.

Un modelo agujereado: mujer, castidad y matrimonio

Hasta este punto he llamado la atención sobre los engranajes, piezas y mecanismos que constituyen y ponen en movimiento la maquinaria sabotadora que es *Las vírgenes*

⁸ Elena y Carmela acaban recluidas en el famoso manicomio de San Baudilio de Llobregat; Quintana (que es en realidad Don Salustio Durante) en la cárcel-modelo y Peláez (amigo de Octavio que revela la verdadera identidad de Quintana), también loco, se dedica a hacer de músico ambulante por las calles de Madrid.

locas y he subrayado cómo su capacidad sabotadora depende en buena medida del efecto parabásico sostenido a lo largo del texto, efecto que no deja de enfatizar las convenciones del lenguaje literario y desvelar sus entresijos. Me he centrado, por tanto, en el aspecto más vinculado al plano formal, verbal, pero no hay que olvidar que uno de los fundamentos de la crítica como sabotaje es la vinculación entre este plano y el ideológico a través de la idea de silogismo. Tanto los textos téticos —que ofrecen un modelo de mundo tan sutil como compacto— como los textos atéticos —que se niegan a ofrecer un modelo de mundo o cuanto, menos, señalan sus inconsistencias— tienen en común una estructura silogística, esto es «una forma de razonamiento en la que se extrae una conclusión a partir de unas premisas que comparten un mismo término», que consituye el punto de unión entre «la función estética y la función ético-política de la obra de arte» (Asensi 2012).

Ni siquiera un texto tan salvajemente centrado en la función estética y en la llamada de atención sobre la forma literaria, queda al margen de una proyección ética-política, aunque esta surja precisamente de las ruinas de las convenciones literarias que no dejan de triturarse a lo largo de los capítulos y de la puesta en duda de las fronteras entre realidad y ficción. De hecho, Rafael Reig señala certeramente cómo la oposición entre realidad/ficción no deja de ser una concreción temática del centro nervioso de la literatura del XIX, la oposición entre idealismo y realismo, que se manifestaría en tres aspectos: el ya mencionado realidad/ficción, la oposición cuerpo/espíritu y naturaleza/sociedad, concretada a su vez en correlatos como el matrimonio y el adulterio.

No es este el lugar para ofrecer un análisis detallado de todos los elementos ideológicos que circulan en *Las vírgenes locas*; ya se ha dicho que este trabajo solo pretende ser un primer recorrido por la novela y que su objetivo es más apuntar posibilidades que agotarlas. Sin embargo, sí quisiera esbozar algunas ideas sobre la perforación del modelo del matrimonio y el adulterio, verdadero silogismo invisibilizado de la producción literaria del momento, que la novela desarrolla.

Dice Lou Charnon-Deutsch en su análisis del texto que, como muchas de las novelas del siglo XIX cuyo título hace sospechar que la(s) protagonistas serán femeninas, *Las vírgenes locas* es un relato que trata, en última instancia «about men who are helpless victims of an haphazard world» (Charnon-Deutsch 1990: 167). Parte sustancial de ese mundo caótico son, no obstante, los objetos de deseo de esos hombres, unas mujeres que exceden al modelo de feminidad normativo, en parte por ajustarse en demasía a él.

Recordemos que a lo largo del siglo XIX y en especial durante su segunda mitad, proliferan los textos destinados a instituir un modelo femenino sólido ineludiblemente

ligado al ascenso de las clases medias y los valores burgueses. Se trata del *ángel del hogar*, que vincula a la mujer con el matrimonio, la maternidad y la domesticidad (Jago 1998: 24). Hay que recordar también que conforme se va forjando este modelo, otros textos evidencian sus fisuras o transitan por el reverso del modelo de manera admonitoria; junto al *ángel del hogar* proliferan ya no solo las adúlteras —auténtico icono de la literatura del momento— sino la sensación general de que la mujer es una criatura inestable, peligrosa, capaz de desarticular el orden por una naturaleza nerviosa de carácter fisiológico y una insatisfacción vital alimentada por las costumbres y la educación.

Pues bien, *Las vírgenes locas* parecen emplazarse en este mismo terreno discursivo para deshacerlo a través de unos personajes femeninos que adhiriéndose a los ideales de castidad que sostienen el *ángel del hogar* acaban por desbordarlo. Así, las integrantes de la secta «Las vírgenes locas» abrazan la castidad hasta el extremo, pero ello no las conduce —como debiera ser— al ámbito de la reproducción regulada en el matrimonio, sino a esa hermandad enloquecida que no duda en asesinar a quien amenaza la pureza corporal de sus componentes. Es evidente que la imagen de la secta genera por sí misma una extrañeza, pero el colapso del discurso normativo sobre la feminidad y la sexualidad alcanza cotas máximas en las escenas de seducción protagonizadas por el desdichado Santurce y la Condesa del Jaral. Mientras él intenta arrimar cebolleta con la dama, esta le aleja decididamente y declara:

Soy tuya en espíritu, en esencia, por la voluntad, con alma. Pero mi cuerpo, este barro bien modelado, esta estatua de carne que tú idolatras y yo desprecio, no puede ser tuya; no lo será jamás [...] ¿Para qué he de ser tuya materialmente —prosiguió— [...]? No quiero ser tuya corporalmente, pero mi alma es esclava de la voluntad. (13)

Y ante la amenaza del amante despechado de entregarse a otras mujeres como venganza ante la negativa de la Condesa a mantener relaciones con él, esta responde: «Sean tuyos sus cuerpos; pero si llegas a amar con el pensamiento... ¡ay de ti!» (13).

¿Cómo calificar esta escena? ¿Incitación a una suerte de adulterio masculino que ni siquiera es adulterio por caer fuera del matrimonio? ¿Validación de la falta de castidad femenina mientras el cuerpo quede preservado de todo contacto? ¿Reducción al absurdo de la obsesión por la pureza corporal de la mujer? Lo que está claro es que la lógica que circula en este diálogo colapsa los modelos de relación hombre-mujer basados tanto en el matrimonio como en su quiebra, el adulterio.

Sucede lo mismo con las vírgenes locas «reales», Elena y Carmela, que reniegan de cualquier intercambio sexual y abrazan dos formas de amor que escapan a la estructura matrimonial: el amor platónico y el amor místico, para desesperación de Octavio Ortega, que como Santurce, está más inclinado a caer en la tentación carnal que su adorada Elena. En el caso de las hermanas, la ruptura con el modelo dominante está servida en parte por la figura paterna, quien les ofrece una educación que las lleva de manera imprevista hasta ese punto:

[...] aquellas hijas, educadas en una perfecta sabiduría y en una perfecta ignorancia de las relaciones del sexo, criadas sin maceraciones, ayunos ni demás detrimentos del cuerpo, en ejercicios corporales de la más pura higiene, entre ejemplos y costumbres de un irreprochable idealismo armónico, en el que al alma se le debe todo lo que pide su pureza y al cuerpo todo lo que reclama su desarrollo natural... aquellas hijas queridas se habían vuelto locas. (78)

Es decir, la adhesión a un modelo normativo que ensalza la castidad femenina y que es incluso servido por la figura paterna, acaba engendrando unos personajes femeninos que burlan el modelo de regulación burgués de la economía y la sexualidad, justamente situado su cuerpo/objeto de deseo fuera de ese circuito. La virginidad de las vírgenes, por tanto, resulta de los más disolvente: ni ángeles, ni adúlteras sino todo lo contrario. Evidentemente se puede argumentar que el precio a pagar por los personajes femeninos es la locura que discurre por cauces diversos, desde el asesinato al misticismo. Pero como ya hemos visto, peculiar es la locura en una novela donde todos acaban por enloquecer.

A modo de desenlace

Como digo, el texto merecería un análisis más detallado, tanto en lo concerniente a este tema como a otros elementos significativos. La posición de la mujer en el marco de la economía matrimonial y la gestión del propio deseo son quizás el aspecto temático más evidente, pero la corrosión de la masculinidad burguesa o del mismo ideal de escritor, o el desmontaje de algunos discursos filosóficos y científicos son aspectos también prominentes que, lamentablemente, tengo que dejar a un lado.

Sin embargo, me interesaba apuntar cómo el complejo juego con las convenciones literarias y los niveles de ficción que la novela despliega va de la mano con la corrosión de diversos elementos ideológicos. *Las vírgenes locas* es ante todo, una novela extraña, excepcional, en lo tocante a su composición y arquitectura; es lógico, pues que el (escaso) interés que ha concitado se centre exclusivamente en esa extrañeza formal, en el disparate, el juego de niveles narrativos, etc.

El esbozo de lectura que he intentado desarrollar ha tratado de explorar algunas otras vías. Ciertamente, la novela conspira contra sí misma utilizando mecanismos de lo más vanguardista, pero como recuerda la crítica como sabotaje: «los textos, literarios o no, no solo desautomatizan secuencias lingüísticas trilladas o referentes desgastados, sino las estructuras que median la visión de mundo de los sujetos» (Asensi 2013: 22). He intentado, pues, mostrar que la desautomatización de elementos literarios que despliega la novela a través de maniobras muy sofisticadas, va de la mano con una profunda disolución de una visión de mundo unitaria, cómoda y conclusiva.

REFERENCIAS

ASENSI, Manuel

- 2011 *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- 2012 «Los CSI y la guerra de Arguedas: en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje». En BOLOGENESE, Chiara; BUSTAMANTE, Fernanda y Mauricio ZABALGOITIA. *Este que ves engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona: Icaria, pp. 57-84.
- 2013 «Modelos de mundo y lector/as desobedientes». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA. *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Barcelona: Anthropos, pp. 17-30.

BALLART, Pere

- 1994 *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

CHARNON-DEUTSCH, Lou

- 1990 *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. Filadelfia: Johns Benjamin.

DELGADO, Sinesio (ed.)

- 1999 *Las vírgenes locas*. Madrid: Lengua de Trapo.

HALL, Stuart

- 1980 «Encoding/Decoding». En HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOW, Andrew and Paul WILLIS. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres: Routledge, pp. 128-138.

HUTCHEON, Linda

- 1981 «Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l'ironie». *Poétique*, N. 46, pp.275-298.

JAGOE, Catherine

- 1998 «La misión de la mujer». En JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, pp. 21-54.

JUAN PENALVA, Joaquín

- 2002 «Leopoldo Alas Clarín y el autor de *Las vírgenes locas*, Octavio Ortega y Carrión». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349408655460384199802/index.htm>>.

OLEZA, Juan

- 2004 «Donde se demuestra que la investigación es cosa de locos. Clarín y su paraíso sin manzanas». En *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València, pp. 31-60.

RAVASINI, Inés

- 2013 «Sinesio Delgado et al., Le vergini folli. Romanzo estemporaneo». En *Enthymema*, N.8, pp. 390-395.

REIG, Rafael

- 1999 «*Las vírgenes locas*, algoritmo narrativo». En DELGADO, Sinesio (ed.). *Las vírgenes locas*. Madrid: Lengua de Trapo.

ROSE, Margaret

- 1993 *Parody Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

TORRES, David

- 1985 «Clarín y “las vírgenes locas”: doce autores en busca de una novela». *Cuadernos hispanoamericanos*, N. 415, pp. 53-63.



aproximaciones **APROXIMACIONES**



La importancia del estudio de los clásicos en la formación académica*

Corrado Petrocelli

corrado.petrocelli@uniba.it

Università di Bari

Resumen: El presente trabajo pretende rescatar la importancia del estudio de los clásicos con la finalidad de reconocer, recobrar y revalorar su repercusión en la formación académica. En un primer momento se analiza la cultura greco-romana y se reflexiona sobre la herencia dejada por los antiguos como fundamento del pensamiento filosófico moderno. En un segundo momento nos detenemos a analizar el trabajo de los Padres de la Iglesia, quienes revaloraron el legado del mundo antiguo, en particular, la literatura, para repotenciar la formación cristiana de los jóvenes. En un tercer momento se analiza el fenómeno de la «traducción de la Biblia», cuya repercusión transformó de manera trascendental la cultura, se reconoce a la «traducción» como un proceso de humanización del hombre que consolida la cultura humanística. En este sentido, se reflexiona sobre la conciencia de la alteridad presente en los clásicos. Finalmente, se concluye argumentando que (a) el estudio de los clásicos educa a los hombres en el arduo trabajo de desarrollar un pensamiento crítico, y (b) las generaciones que se encuentren con este legado reconozcan en ellos la fuente de inspiración que les permita hurgar en su interior y repotenciar una nueva forma de vida.

Palabras clave: Clásicos, cultura greco-latina, pensamiento filosófico, formación cristiana, traducción de la Biblia, cultura humanística, alteridad, educar a los jóvenes.

*Traducción de Seleni Adilia Díaz Vargas.

The importance of studying classical scholars in the academic formation

Abstract: The current research seeks to rescue the importance of the classics study aiming at recognizing, recovering, and revaluing its influence in academic development. First, an analysis is made on the Greek-roman culture and then reflection is carried out on it as the foundations for the modern philosophical thought. Second, the Church Masters' work is analyzed since they revalued the legacy of the ancient world, particularly, its literature, in order to reorient the Christian formation of the youth. Third, the «Bible Translation» phenomenon is worked out, since its repercussion transcendently transformed the culture. «Translation» is recognized as man's humanization process that consolidates the humanistic culture. From this posture, a reflection on the «otherness», which is present in the classics, is made. Finally, the work is concluded by making the following arguments: (a) the study of the classics educates man in critical-thinking development; (b) the generations that are taught this legacy acknowledge it as a source of inspiration that allows them to rummage inside and reinstate a new form of life.

Keywords: Classics, Greek-Latin culture, philosophical thought, Christian formation, Bible translation, humanistic culture, «otherness», youth education.

Friederich Hegel solía dar inicio a sus clases de Historia de la Filosofía —en los cursos realizados en Heidelberg, Berlín, y hasta los últimos años de enseñanza— con una afirmación que se convirtió rápidamente en una frase célebre: «Al nome Grecia l'uomo colto [...] si sente a proprio agio, come se fosse a casa propria» (1930: p. 167). La razón — prosigue Hegel— es que la religión y el más allá provienen del Oriente.

Ma il qui, il presente, la scienza e l'arte, tutto ciò che, mentre soddisfa il nostro spirito, gli conferisce dignità e ornamento, noi sappiamo che ci è venuto dalla Grecia o direttamente o indirettamente per il tramite dei Romani. Quest'ultima via rappresenta la prima forma, in cui la civiltà greca pervenne a noi, anche per opera della Chiesa già universale, che come tale trae la sua origine da Roma e ha

conservato fino a oggi perfino la lingua dei Romani. Le fonti dell'insegnamento, accanto al Vangelo latino, sono stati i Padri della Chiesa. (1930: 167)¹

El pensamiento filosófico moderno tiene su propio origen en el mundo antiguo. Asimismo, reconoce que de aquel mundo, de sus sistemas, de sus conceptos e incluso de su lenguaje se introdujeron los elementos constitutivos de su propia estructura y de su propia evolución.

Los antiguos quisieron conocer la naturaleza a través de la especulación y dominarla con la técnica. Toda la historia de la cultura clásica, sobre todo helénica, se afirma como un constante emerger desde lo fantástico hasta lo racional, del mito al *logos*. El *logos* se concibe como raciocinio, palabra, discurso, y *logos* como razonamiento y relación dinámica, abierta a la dialéctica y al encuentro con la experiencia y las culturas ajenas. Un breve texto de Jorge Luis Borges, titulado *El principio*, explica la medida en que los griegos lograron liberarse de la penumbra de la superstición.

Due greci stanno conversando: Socrate e Parmenide, forse. [...] Il tema del dialogo è astratto. Talora alludono a miti nei quali entrambi non credono. Le ragioni che adducono possono abbondare in errori e non hanno uno scopo. Non polemizzano e non vogliono né persuadere né essere persuasi, non pensano né a vincere né a perdere. Sono d'accordo su una cosa sola: sanno che la discussione è la non impossibile via per giungere a una verità. Liberi dal mito e dalla metafora, pensano o cercano di pensare. Non sapremo mai i loro nomi. Questa conversazione fra due sconosciuti in un luogo della Grecia è il fatto capitale della storia. Hanno dimenticato la preghiera e la magia.² (1985: 1341)

¹ «Pero las concepciones del más acá, de lo presente, la ciencia y el arte, lo que satisface, dignifica y adorna nuestra vida espiritual, tuvo como punto de partida a Grecia, bien directamente, bien indirectamente, a través de los romanos. Este último camino, el de Roma, fue la primera forma en que esta cultura llegó a nosotros, por parte también de la Iglesia, en otro tiempo universal, cuyo origen debe buscarse en la misma Roma y que todavía hoy conserva la lengua de los romanos. Las fuentes de la enseñanza eran el Evangelio latino y los Padres de la Iglesia» (p. 139).

² «Dos griegos están conversando: Sócrates acaso y Parménides.
Conviene que no sepamos nunca sus nombres; la historia, así, será más misteriosa y más tranquila.
El tema del diálogo es abstracto. Aluden a veces a mitos, de los que ambos descreen.
Las razones que alegan pueden abundar en falacias y no dan con un fin.
No polemizan. Y no quieren persuadir ni ser persuadidos, no piensan en ganar o en perder.
Están de acuerdo en una sola cosa; saben que la discusión es el no imposible camino para llegar a una verdad.
Libres del mito y de la metáfora, piensan o tratan de pensar.
No sabremos nunca sus nombres.
Esta conversación de dos desconocidos en un lugar de Grecia es el hecho capital de la Historia.

El hombre griego no ignora ni los fantasmas de la imaginación, ni las zonas oscuras de la existencia, ni las flechas inesperadas del destino; sin embargo, su mente es llevada a ver claro, dentro y fuera de sí. En los enredos del mundo de la experiencia, el hombre griego tiende a poner orden y método; donde el transcurso de los acontecimientos aparece desconectado y convulso, sabe encontrar un ritmo que él mismo aprende después a medir. Donde la disonancia parece reinar soberana, percibe la presencia de una armonía escondida, como se evidencia en la siguiente cita: «Il mondo è *kosmos*, struttura unitaria e ordinata, che il pensiero è chiamato a riconoscere, a riivelare e a esprimere in numeri, in formole, in figure geometriche, in rapporti quantitativi» (Faggin 1964: 11);³ si le fuera posible al hombre también dominaría el cosmos.

Nuestra concepción del mundo se ha hecho más fluida y dinámica y ha colocado al pensamiento aprehensivo al interior de un sistema de relaciones complejas y móviles. Sin embargo, la exigencia de reducir la complejidad a fenómenos específicos, cualificados, mensurables; junto a la plena confianza en la transparente inteligibilidad del ser, y, por el contrario, la desconfianza hacia cuanto no puede ser conducido a las coordenadas de un saber dominado y codificado son aspectos que sustentan el pensamiento moderno. A la luz de tal herencia, que podríamos definir de naturaleza gnoseológica, la actualidad de lo antiguo deviene en un paradigma que traspasa los límites de la aparente paradoja lingüística: esto es posible solo gracias al estudio de los clásicos.

Antonio Gramsci reflexionaba sobre los riesgos que el decaimiento de la instrucción escolástica de sus tiempos habría comportado para la formación de los jóvenes, si no se hubiese afirmado la necesidad de un estudio crítico y consciente de las lenguas clásicas: «Non si imparava il latino e il greco per parlarli, per fare i camerieri, gli interpreti, i corrispondenti commerciali. Si imparava per conoscere direttamente la civiltà dei due popoli, presupposto necessario della civiltà moderna, cioè per essere se stessi e conoscere se stessi consapevolmente» (Gramsci 1975: 1544).⁴

Hablamos de identidad lingüística si pensamos que el latín ha sido la lengua de la ciencia, de la política y de la religión hasta casi todo el siglo xx. Es decir, se trata de una

Han olvidado la plegaría y la magia». (Borges 1990: 415)

³ «El mundo es cosmos, estructura unitaria y ordenada, que el pensamiento es llamado a reconocer, a revelar y a expresar en números, en fórmulas, en figuras geométricas, en relaciones cuantitativas».

⁴ «No se aprendía el latín y el griego para hablarlo, para ser camareros, intérpretes, corresponsales mercantiles. Se aprendía para conocer directamente la civilización de dos pueblos, presupuesto necesario de la civilización moderna, es decir, para ser uno mismo y conocerse a sí mismo conscientemente».

identidad en el origen del pensamiento jurídico moderno o en la elaboración de un método científico, de una forma mental abierta a las posibles alteridades, en cuanto heredera de una pluralidad de concepciones del mundo, no siempre congruentes o conciliables.

La consciencia de esta identidad puede traer ejemplos del fermento dialéctico con los cuales los Padres de la Iglesia vivieron las relaciones con la cultura pagana clásica, griega y latina. Esta cultura la quisieron conocer primero antes que condenar, y de la cual declararon obtener elementos de fecunda validez.

Pensemos en la *Oratio ad adolescentes* de Basilio de Cesarea. En este, dirigiéndose a las generaciones venideras, Basilio exalta los beneficios que la literatura profana ha ejercido para la formación cristiana hasta el punto de considerar a los clásicos un ‘viático’ para la instrucción y la *paideia* del joven cristiano, de la cual sacaba provecho para el alma.

Basilio celebra los valores de la literatura pagana en un pequeño tratado *protrettico* de clara influencia plutarca, en el cual Platón y Plutarco son los clásicos de referencia. Sabe cuánto la propia naturaleza del cristiano está empapada de aquel espíritu que ya a los orígenes tanta parte tuvo en el proceso de formación de la conciencia de la nueva religión, junto a las matrices judaicas del cercano Oriente.

Pensemos en la traducción de la Biblia que los Setenta adentraron en el Egipto de los Tolomeos: las palabras, los temas, los símbolos de la fe israelita fueron traspasados no solo a las formas de la lengua griega, sino también a las categorías culturales y conceptuales griegas, en una versión que hasta su nacimiento asumió la misma autorizada sacralidad del correspondiente texto traducido. Se trató, como advierte Elías Bickerman, de un ejemplo magistral de «ósmosis en las dos direcciones», que fue central no solo en la vicisitud del mundo que definimos, en modo sincrético, judaico-helenístico, sino también en la civilización mundial, como se constata en la siguiente afirmación: «[La traduzione greca dei Settanta] aprì la Bibbia al mondo e il mondo alla parola di Dio. Senza questa traduzione Londra e Roma sarebbero ancora pagane e le Scritture non sarebbero note meglio del *Libro dei Morti* egiziano» (Bickerman 1991: 145).⁵

La cultura humanística interpreta y decodifica tal identidad, y lo hace en más direcciones. Estas son las siguientes: (a) el valor de la continuidad de la evolución

⁵ «[La traducción griega de los Setenta] abrió la Biblia al mundo y el mundo a la palabra de Dios. Sin esta traducción Londres y Roma serían aún paganas y las Escrituras no serían conocidas mejor que el *Libro de los muertos* egipcio».

histórica; (b) la exigencia de una visión unitaria de la realidad, incluso en la multiplicidad de sus manifestaciones; (c) la dimensión racional de la búsqueda infinita; (d) el momento de la especulación desinteresada; (e) la integridad del ser humano y el sentido de sus límites y de su dignidad; (f) la naturaleza como cosmos. Pero ya que estos valores han tomado forma y expresión en obras artísticas o literarias, la cultura humanística se las ingenia para perpetuar el conocimiento de estos productos de generación en generación, no para difundir un patrimonio ya adquirido de conocimientos, sino para conservar y quizá potenciar un estilo de vida, un modo de mirar la realidad, una categoría del espíritu.

Tal conocimiento profundo del pasado, que presupone una confrontación constante con el presente, no se puede emprender de manera correcta, sino a través del instrumento de la traducción. Nos referimos a un proceso mental de tipo intuitivo-reconstructivo, en el cual interactúan de una parte la intuición —aquella del significado general del texto— y de la otra la interpretación, de las palabras individuales y de cada frase. La validez de este proceso mental se explica también en otros campos, aparentemente del todo ajenos a la cultura humanística: de este modo se educan las mentes para el juicio, para la crítica, para la creatividad. En 1869 Giuseppe Müller, docente de griego en Turín, escribía en un breve prefacio a la versión italiana de los *Ejercicios Griegos* de Karl Schenk:

Le scuole classiche si propongono educare uomini, o, in altri termini, avvezzare i giovani alla difficile opera del pensiero e al pieno e naturale uso delle loro forze intellettive. Le dottrine linguistiche, come quelle che s'occupano dell'organo pel cui mezzo formuliamo il pensiero, per ciò che pensare è parlare, manifestamente sono le meglio atte ad educare le facoltà intellettive, e l'esperienza di molti secoli conferma essere lo studio delle lingue il mezzo più certo per risvegliarle [...]. Studiare la lingua d'un popolo val quanto vivere la vita di questo popolo, per ciò che sia appropriarsi il suo modo di pensare; ed è ormai ammesso universalmente, che tra il modo di pensare e d'esprimersi e tutte le altre manifestazioni della vita d'un popolo sia relazione strettissima.⁶ (Müller 1869, pp. III-IV)

⁶ «Las escuelas clásicas se proponen educar a los hombres, o, en otros términos, acostumbrar a los jóvenes al difícil trabajo del pensamiento y al pleno y natural uso de sus fuerzas intelectuales. Las doctrinas lingüísticas, como aquellas que se ocupan del órgano por cuyo medio formulamos el pensamiento, por eso es que pensar es hablar, manifestamente son las más aptas para educar las facultades intelectuales, y la experiencia de muchos siglos confirma ser el estudio de las lenguas el medio más cierto para despertarlas [...]. Estudiar la lengua de un pueblo vale cuanto vivir la vida de este pueblo, por el hecho de que es apropiarse de su modo de pensar; y es ya admitido universalmente que entre el modo de pensar y el de expresarse y todas las otras manifestaciones de la vida de un pueblo haya una relación estrechísima».

El latín —así reflexiona Müller— es la lengua del intelecto por excelencia, el griego del arte y de la belleza, a la cual se necesita conducir a aquellos jóvenes que quieren consagrarse no tanto a los estudios clásicos, cuanto «a los buenos estudios, a las nobles artes, a la ciencia y a los magisterios más solemnes de la vida social». Por esto, el latín y el griego representan el mejor instrumento para «educar la mente y formar al hombre», allá donde es evidente el fracaso de muchas tentativas de sustituir a la enseñanza de las lenguas clásicas otras materias de estudio, consideradas más útiles para la vida práctica. Pero, de esta manera —concluye Müller— arrebatadas las lenguas clásicas de la escuela, «vengono a mancare le più solide fundamenta all'educazione giovanile» (Müller 1869: v-vii).⁷

A tal propósito, escribe Martha Nussbaum en una reciente y valorada contribución:

La spinta al profitto induce molti leader a pensare che la scienza e la tecnologia siano di cruciale importanza per il futuro dei loro paesi. [...] La mia preoccupazione è che altre capacità, altrettanto importanti, stiano correndo il rischio di sparire nel vortice della concorrenza: capacità essenziali per la salute di qualsiasi democrazia e per la creazione di una cultura mondiale in grado di affrontare con competenza i più urgenti problemi del pianeta. Tali capacità sono associate agli studi umanistici e artistici: la capacità di pensare criticamente, la capacità di trascendere i localismi e di affrontare i problemi mondiali come «cittadini del mondo»; e, infine, la capacità di raffigurarsi simpateticamente la categoria dell'altro.⁸ (Nussbaum 2011: 26)

El interés de los países modernos por aquellas competencias que produzcan una ventaja a corto plazo, reduce el valor de la importancia de otras capacidades como la crítica a la tradición y a la autoridad, el análisis de sí mismo y del otro, el análisis de la razón; capacidades que solo la cultura humanística puede suscitar y cultivar, a través de la filosofía, la historia, la literatura y el arte. Los medios de comunicación moderna —subraya Nussbaum— aman las frases lapidarias

⁷ «Vienen a faltar los más sólidos fundamentos de la educación juvenil».

⁸ «El impulso hacia el beneficio induce a muchos líderes a pensar que la ciencia y la tecnología son de crucial importancia para el futuro de sus países. [...] Mi preocupación es que otras capacidades, igualmente importantes, están corriendo el riesgo de desaparecer en el torbellino de la competencia: capacidades esenciales para la salud de cualquier democracia y para la creación de una cultura mundial capaz de afrontar con competencia los problemas más urgentes del planeta. Tales capacidades son asociadas a los estudios humanísticos y artísticos: la capacidad de pensar criticamente, la capacidad de trascender los localismos y de afrontar los problemas mundiales como «ciudadanos del mundo»; y, en fin, la capacidad de representarse empáticamente la categoría del otro».

y sustituyen la discusión con la acusación, dando origen a una política degradada. A través de la filosofía, en cambio, los jóvenes aprenden a desarrollar el argumento del adversario, y a descubrir los elementos comunes y las divergencias. Al lado de la filosofía, la historia, la historia del mundo y de las religiones, el estudio comparado de las culturas se convierten en esenciales para favorecer una discusión crítica sobre los problemas del mundo, poniendo las premisas para aquel esfuerzo llamado *positional thinking*, de ‘imaginación cultivada’, que es el pensar desde el punto de vista del otro. Y es por eso que tenemos necesidad de la literatura y del arte, a través de las cuales aprender a ver a otros diversos a nosotros, no solo como «el otro» amenazador, sino como seres humanos iguales, aunque con aspiraciones y objetivos propios.

A la luz de tales consideraciones, el camino más correcto para interpretar lo antiguo, y para vivir y pensar el presente a la luz de las enseñanzas de los antiguos, está precisamente en la conciencia de la alteridad y en el conocimiento *per differentiam*, es decir, conocer al otro en su diversidad. Los clásicos nos interesan, sostiene Eduardo Sanguineti «perché sono da noi radicalmente diversi. Sono radicalmente esotici, [...] temporalmente come spazialmente, almeno per metafora. Importano perché additano forme di esperienza da noi remote, anche impraticabili, e anche, non di rado, incomprensibili, ma che, appunto per questo, ci aprono a dimensioni diverse, altrimenti ignote e insospettabili» (Sanguineti 2002: 211).⁹

Tal dialéctica vuelve también comprensible la permanente actualidad del mundo antiguo *quod ad nos* —lo que es para nosotros— por como nosotros mismos lo entendemos. Por eso, puede aún hoy recibir estatuto de validez el conocido aforismo medieval sobre los enanos y los gigantes:

Bernardo di Chartres diceva che noi siamo come nani che stanno sulle spalle dei giganti, così che possiamo vedere più lontano di loro non a causa della nostra statura o dell’acutezza della nostra vista, ma perché —stando sulle loro spalle— stiamo più in alto di loro.¹⁰ (Jeauneau 1969)

⁹ «Porque son radicalmente diversos a nosotros. Son radicalmente exóticos, temporalmente como espacialmente, al menos como metáfora. Importan porque adhieren formas de experiencias remotas a nosotros, también impracticables, y también, no raras veces, incomprensibles, pero que, precisamente por esto, nos abren a dimensiones diversas, en otros casos ignotas e insospechables».

¹⁰ «Bernardo di Chartres decía que nosotros somos como enanos que están sobre la espalda de los gigantes, así que podemos ver más lejos que ellos no a causa de nuestra estatura o de la agudeza de nuestra vista, sino porque estando sobre sus espaldas estamos más alto que ellos».

El aforismo es atribuido a Bernardo di Chartres de Giovanni di Salisbury en el *Metalogicon*. Estamos en el siglo XII. Después del *Metalogicon* se registra una serie de ocurrencias, en una colección de sentencias teológicas ligadas a la escuela de Laon,¹¹ en Gerardo de Cambrai,¹² en el histórico danés Sven Aggense,¹³ en Gerardo de Alvernia,¹⁴ en Alexander Ricart, médico en la corte de Aragón entre 1395 y 1422,¹⁵ hasta Gassendi¹⁶ y, para llegar a nuestros tiempos próximos, también en Ortega y Gasset; hasta una citación de Max Gluckman en Jeremy Rifkin, según el cual: «scienza è qualsiasi disciplina in cui anche uno stupido di questa generazione può oltrepassare il punto raggiunto da un genio della generazione precedente».¹⁷

¹¹ *Ipsa vero divina pagina quasi quidam altissimus gigas est, nos vero quasi parvuli pueri. Opportet ergo ut humiliet se et condescendat nobis ipsa divina scriptura, taliter loquens ut eam intelligere possimus. Ita plane facit. Condescendit nobis ipse altissimus gigas ita ut super eum ascendere possimus. Cumque super eum ascenderimus, elevat nos usque ad nubes* (Rouen, Bibl. mun. 553, fol. 134v).

¹² *Hoc etiam animositatis tam scintillam adiacere quam et innatum ignem inflammare potest, quod tantis auctoribus et tot innitentes, eorumque tanquam humeris insidentes, multiplicataeque maiestatis beneficio magni fieri possimus, si magnanimi* (*Topographia Hibernica, Introitus*, in: E. Jeuneau, *Nani sulle spalle di giganti*, Napoli 1969, p. 50).

¹³ *H>actenus, quantum a veteribus et annosis inquisitione diligenti poteram investigare, oratione licet incontexta legem castrensem explicui. Superest ut posteri nostri, quos super humeros gigantum nanos esse autumat autoritas, <ista> verborum scematibus orationeque perornent falerata, tractatus subplendo defectum stylo consummantes elegantiori* (*Lex Castrensis sive Curiae, Epilogus: ibid.*, p. 50).

¹⁴ *Quasi ego nanus super humeros gygantum positus, eorum beneficio speculabor longius quam et ipsi; elegantiores eorum sententias, quas jam vetustas hominumve neglectus quasi jam mortuas aboleverat, in quandam novitatem essentiae suscitavi* (L. Delisle, *Le chroniqueur Girard d'Auvergne ou d'Anvers*, «Journal des savants», 1900, p. 235).

¹⁵ *Non est quo mireris ex eadem materia suisque studiis diversos diversa apta colligere; in eodem prato bos herbam quaerit, canis leporem, ciconia lacertam. Fateor tamen quod sum, comparatus ad illos, sicut Minalio pygmaeus in collo Atlantis erectus* (*Préface adressée au roi Martin: ibid.*, p. 56).

¹⁶ *Hinc si existimemus naturam non iam homines gignere, sed absurdos tantum simias: si nos ut nanos despiciamus, suscipiamusque veteres quasi aliquos gigantes: ita quidem esse contingeret: aut iniqua potius damnatione nostri quam ullo naturae vitio. Illa quippe non minus in nos quam in illos liberalis fuit, si modo sedulitate atque diligentia velimus contendere: si expendamus attentius non tantum quid ferre recusent, sed et quid valeant humeri. Revera enim, si ut antiqui animum applicarem, eveheremur longe altius: illorumque adiuti subsidiis in giganteam quandam molem excresceremus tandem aliquando* (*Exercitationes paradoxicae adversus Aristoteles I, 2.13*).

¹⁷ «Ciencia es cualquier disciplina en la cual también un estúpido de esta generación puede superar el punto alcanzado por un genio de la generación precedente».

En los ocho siglos que transcurren entre Giovanni de Salisbury y Max Gluckman el aforismo ha sufrido una transformación conceptual que puede representar una señal significativa de la relación que las generaciones instauran con las precedentes. Bernardo de Chartres intervenía en el debate surgido en el ámbito retórico acerca del concepto de conocimiento y de imitación de los antiguos: no se trataba, según su punto de vista, de imitar acriticamente el estilo de los antepasados, sino de aprender de ellos a escribir bien, con la finalidad de ser inspiradores de las generaciones sucesivas de escritores, tanto cuanto lo habían sido aquellos autores de quienes se ha aprendido (Cf. Eco 2002: 115-139).

Esta apelación a la alteridad consciente en el estilo ornamentado se convierte en afirmación que en nuestros días connota el carácter progresivo de la ciencia en el signo de un diálogo crítico y vital con el pasado y de las expectativas que el presente proyecta en el futuro. Se está ante una confrontación cerrada que es necesaria emprender siempre en función del presente. Lo explica naturalmente una consideración de Nietzsche, cuyo espíritu, a través de la cita de Benedetto Croce, ha sido asumida como epígrafe de «La palabra del pasado», una revista italiana de estudio de la antigüedad: «La parola del passato è sempre simile a una sentenza d'oracolo, e voi non la intenderete se non in quanto sarete gli intenditori del presente, e gli artefici dell'avvenire».¹⁸

En la *República*, Cicerón hace de *Scipione*, el hombre magnánimo que podrá salvar a Roma mostrando a la patria la luz del ingenio y de la sabiduría (*lumen animi, ingenii consilii*que: *República*. VI,12), solo después de haber admirado el cosmos y escuchado la armonía de las esferas celestes, aquel sonido que «legato a intervalli di natura diversa, ma tuttavia distinti in proporzione secondo un principio tradizionale, è prodotto dalla spinta e dal movimento delle orbite stesse, e che, temperando le note acute con le gravi, genera melodie armoniosamente varie» (*República* VI,18).¹⁹ En el Primer discurso inaugural a la presidencia de los Estados Unidos del 4 de marzo de 1861, Abraham Lincoln evitaba la amenaza de guerra civil inminente sobre el Estado, recién constituido, mediante una metáfora coherente con el lugar ciceroniano, metáfora que aún hoy pertenece al léxico de la oratoria política americana. Lincoln habló de los acordes místicos de la memoria (*mystic*

¹⁸ «La palabra del pasado es siempre igual a una sentencia del oráculo y no la comprenderán si no en cuanto hayan comprendido el presente y sean los artífices del futuro».

¹⁹ *Ille qui intervallis coniunctus inparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur, et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit* (trad. F. Nenci).

chords of memory), que partiendo de cada campo de batalla, «avrebbero invaso la vastità delle terre appena conquistate e alimentato il coro dell'unione quando suonate dai migliori angeli della nostra natura».²⁰

Martin Luther King escogió el monumento de Abraham Lincoln en Washington para dar su célebre discurso *I have a dream*: aquí evocó aquellos 'acordes de la memoria' y, con ellos, la promesa del pasado, que los Padres de la Constitución, los 'arquitectos de la república' (*architects of our republic*) habían firmado: la promesa que todos los hombres hubieran ahora y por siempre gozado del derecho inalienable a la vida, a la libertad, a la búsqueda de la felicidad.²¹ Palabras densas e importantes para la democracia y la libertad más allá de los pueblos de occidente; no es casualidad que fueran pronunciadas junto al monumento de Abraham Lincoln: un gran templo en estilo griego.

²⁰ *The mystic chords of memory, stretching from every battlefield and patriot grave to every living heart and hearthstone all over this broad land, will yet swell the chorus of the Union, when again touched, as surely they will be, by the better angels of our nature.*

²¹ *In a sense we have come to our nation's capital to cash a check. When the architects of our republic wrote the magnificent words of the Constitution and the Declaration of Independence, they were signing a promissory note to which every American was to fall heir. This note was a promise that all men would be guaranteed the inalienable rights of life, liberty, and the pursuit of happiness.*

REFERENCIAS

BORGES, Jorge Luis

1985 «*Il principio*». En BORGES, Jorge Luis, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. II. Milano: Mondadori.

1990 *Obras Completas*. 18.^a ed. Tomo III. Buenos Aires: Emecé Editores.

BICKERMAN, Elías Joseph

1991 *Gli Ebrei in età greca*. Bologna: Il Mulino.

CANFORA, Luciano

2002 *Noi e gli antichi. Perché lo studio dei Greci e dei Romani giova all'intelligenza dei moderni*. Milano: Rizzoli.

2012 *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*. A.c. di U. Cardinale. Bologna: Il Mulino.

DIONIGI, Ivano (a c. di)

2002 *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*. Milano: Rizzoli.

Eco, Umberto

2002 «Sulle spalle dei Giganti». En *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, a c. di I. Dionigi. Milano: Rizzoli, pp. 115-139.

FAGGIN, Giuseppe

1964 «Scuola e cultura classica. Dobbiamo difendere la cultura umanistica?». En *Atene e Roma. Rassegna trimestrale dell'Associazione Italiana di Cultura Classica*. Nuova serie, VIII - Fasc. 1-2, pp. 1-18.

FLORES, Enrico

2001 *Le due culture, l'umanistica e la scientifica, dall'antico al moderno e contemporaneo*, «Vichiana», ser. IV, 3, pp. 135-147.

GENTILI, Bruno

2004 «Tra ricerca umanistica e ricerca scientifica». En *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N. 77, N. 2, pp. 143-157.

GRAMSCI, Antonio

1975 *Quaderni del carcere*, 12 (XXIX), 10, vols. I-IV. Ed. Critica dell'Istituto Gramsci, a c. di V. Gerratana. Torino: Editorial, p. 1544.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1930 *Lezioni sulla storia della filosofia*, I. Traducción de E. Codignola e G. Sanna. Firenze: La Nuova Italia.

1955 *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

JEAUNEAU, Edouard

1969 «Nani sulle spalle di giganti». A cura di F. Lazzari. Napoli: Guida.

MONTANARI, Franco (a c. di)

2003 *Rimuovere i classici. Cultura classica e società contemporanea*. Torino: Einaudi scuola.

MÜLLER, Giuseppe

1869 *Prefazione*. En SCHENKL, Karl. *Esercizi greci*. Torino-Firenze: Loescher, pp. III-VII.

NARDUCCI, Emanuele; Sergio AUDANO y Luca FEZZI (a c. di)

2005 «Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea». Atti della prima giornata di studi, Sestri Levante, 26 marzo 2004, Pisa.

2008 «Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea». Atti della quarta giornata di studi, Sestri Levante, 16 marzo 2007, Pisa.

NUSSBAUM, Martha

2011 *Non per profitto. Perché le democrazie «hanno bisogno» della cultura umanistica.* Bologna: Il Mulino.

SANGUINETI, Edoardo

2002 «Classici e no». En *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, a c. di I. Dionigi. Milano: Rizzoli, pp. 209-213.

SNELL, Bruno

1963 *La cultura greca e le origini del pensiero europeo.* Torino: Giulio Einaudi Editore.

VACCHINA, Mariagrazia (a c. di)

1988 *Attualità dell'antico.* Aosta: Tipografia valdostana.

Valor docente de los clásicos. Testimonio de una experiencia*

Carlos Gatti Murriel

gatti_cae@up.edu.pe
Universidad del Pacífico

Resumen: El presente trabajo procura revalorar la influencia de los clásicos en el campo de la enseñanza, rescatando el valor docente que se encuentra inmerso en ellos. Para tal efecto, se pone de manifiesto el recorrido por la literatura de grandes autores como Homero, Virgilio y Dante, quienes, a modo de guías de camino, han iluminado y repercutido en la experiencia de la enseñanza y la vida entera. En primer lugar, se manifiesta la experiencia docente a través del curso de Literatura, como especialidad. En este curso, se reflexiona sobre obras como la *Divina Comedia*, que ayudan al hombre a comprender y valorar el fenómeno de la trascendencia y la humanización, o aquellas como la *Metamorfosis*, que muestra el proceso de deshumanización del hombre. En segundo lugar, se manifiesta la experiencia docente a través del curso de Literatura Universal, materia electiva para todas las carreras. Esta experiencia implica una novedad relevante, porque se buscó convertir a las obras literarias en instrumentos de formación personal, porque la condición de humanidad —sensible a la belleza, la justicia, la verdad y la bondad— se concreta en la acción profesional. Finalmente, se abordan testimonios de estudiantes, quienes, luego de concluir el recorrido por estos autores clásicos, confirman lo siguiente: a) los clásicos dejan sus textos para ensimismarse con ellos, iluminarse e interpelarse; y como consecuencia ser transmitidos de generación en generación; b) dentro de la gran cadena de la tradición, al docente le corresponde una misión fundamental en la ardua tarea de humanización del hombre.

Palabras clave: Clásicos, valor docente, eternarse, transhumanarse, deshumanización, interpelar, tradición, formación personal, búsqueda de sentido, testimonios.

* Disertación realizada durante la conferencia «La importancia del estudio de los clásicos en la formación académica» el 07 de junio de 2013 en la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Pedagogical value of classics. An experiential testimony

Abstract: The current work intends to revalue the influence of classics in the teaching field rescuing their inherent educational value. For this, the track to literature outstanding writers such as Homer, Virgil and Dante is made. The authors, as route guides, have enlightened the teaching experience and man's whole life. In the first place, the teaching experience is manifested through the Literature. In this course, the reflection on masterpieces like either The Divine Comedy, which helps man understand and value the transcendence and humanization; or the one like Metamorphosis, which shows the dehumanization process of man, is essential. In the second place, the teaching experience is manifested through Universal Literature, an elective subject for all the careers. This experience implies a relevant innovation, since literary works are managed to be turned into personal formation instruments. The condition of humanity—sensitive to beauty, justice, truth and goodness—becomes concrete through professional action. Finally, some students' testimonies are dealt with and they have concluded the journey to the classical writers claiming the following: a) the classical authors provide us their legacy to be absorbed by them, to be enlightened, and to make self-questions, and as a consequence of this, their works can be transmitted from generation to generation; b) inside the great traditional chain, the teacher has a fundamental role in the hard task of man's humanization.

Keywords: Classics, teaching value, self-transhumanization, dehumanization, self-question, tradition, personal development, sense search, testimonies.

Quiero dedicar este trabajo a evocar lo que me ha tocado experimentar a lo largo de cinco décadas de labor docente en el terreno de la literatura. Comencé mis funciones en este campo como instructor que orientaba a un grupo de cuarenta alumnos en la lectura de la *Eneida* de Virgilio, es decir, tuve que vérmelas con el texto de un gran clásico. Entonces se inició en mí un proceso enriquecedor que no cesa ya que cada nueva lectura de la obra, cada explicación a los nuevos alumnos me lleva a cumplir un proceso de reinención. Debo reinventarme e incitar a los alumnos de cada promoción a encarar los textos de clásicos como Homero, Virgilio o Dante, y desde los textos, en libertad, encararse a sí mismos a partir de su propio contexto.

A lo largo de los años, las décadas mejor dicho, he debido asumir diversas asignaturas. Cada una de ellas me exigía navegar por aguas y recalar en puertos diferentes,

según las exigencias de los cambios curriculares y las necesidades de las instituciones y las unidades académicas a las que he pertenecido. Sin embargo, siempre se mantuvo una actitud fundamental. Al principio, tal vez, solo la intuía, pero se me fue aclarando conforme avanzaba en años. Me explico. Un texto literario que vale, esto es, un texto que supera la frivolidad de la moda, uno que encierra la capacidad de ser clásico, no solo dice: también me dice (habla a mí, que soy en mis circunstancias). Ese texto ajeno se me ofrece para promover en mí reflexión, emociones e incluso extrapolaciones. Se crea, así, a partir del texto interpretado, una experiencia intersubjetiva que me hace vibrar, entrar en resonancia, lo que es fuente de gozo. Pero, más allá de afirmar solamente que el texto dice y me dice, debo reconocer que un clásico (antiguo o moderno) me interpela, es decir, me incita a responder, a asumir una actitud ante la vida y a actuar en ella. De este modo, la experiencia de lectura, que implica la recepción (tradición) de un texto creado por otro, funda una relación que se vuelve fundamento de la búsqueda de sentido, de rumbo vital y de destino. Así, a lo estético, se suman lo ético y lo sagrado en la lectura de un texto que me aporta la tradición, el cual me sirve como una especie de partitura desde la cual puedo interpretar con gozo y libertad la música (melodía, armonía y ritmo) de mi propia vida en el viaje por el mar de la existencia.

Ahora deseo reflexionar brevemente a partir de dos palabras usadas por Dante en la *Comedia*.

«Eternarse» («[...] me enseñabais cómo el hombre se eterna», dice el texto del verso 85 del canto XV del *Inferno* de Dante que se cita en los carteles que dan cuenta de la actividad que nos convoca hoy). A propósito de ese texto, cabe destacar que en la *Comedia* de Dante se hace referencia a que Brunetto Latini, maestro de Dante y otros florentinos, le enseñaba a «eternarse», a trascender a lo inmediato, al corto plazo, y a aspirar a vivir más allá, sea en la fama, como han interpretado algunos comentaristas, sea en la gloria eterna (ir más allá del mortal mundo), como han entendido otros.

En el verso 70 del canto I del *Paráiso*, Dante (1991: 24) emplea un verbo acuñado por él. Dicha palabra en el original italiano es «trasumanar». Con ella alude a la posibilidad de sobrepasar la condición humana. Para alentar esos procesos de «eternarse» y «transhumanarse» están a nuestro servicio los grandes autores. Ellos retratan nuestra menesterosidad, la cual es inherente a la condición de peregrinos que nos pertenece, y nos brindan ejemplos que, por la vía positiva o por la vía negativa, nos enseñan a transitar por la vida en pos de un sentido final. Ejemplos positivos son los que ofrecen, el *Odiseo* (Ulises)

de Homero, el Eneas de Virgilio o el Dante personaje de la *Comedia*. Sin embargo, también podemos aprender de las empresas fracasadas que nos advierten respecto a lo que se debe evitar para no terminar en la deshumanización. Entre tantos que ha creado la literatura, un ejemplo notable es el de la *Metamorfosis* de Franz Kafka, obra en la que el protagonista no va de menos a más, sino de más a menos. No se eterna, no se transhumana, sino se deshumaniza.

Si bien a lo largo de varias décadas fui trabajando con autores clásicos en la PUCP, la Universidad de Lima y en la Escuela Antonio Ruiz de Montoya, fue en la Universidad del Pacífico donde el Prof. Jorge Wiesse y yo planeamos y pusimos en marcha un curso electivo de Literatura Universal destinado a alumnos de carreras como Administración, Economía y Contabilidad. Ello exigió adoptar criterios de organización del curso diferentes de los que se emplearían para un curso de la especialidad de Literatura. Más que la erudición o el conocimiento especializado, se buscó convertir a las obras literarias en instrumentos de formación personal. Ello es importante porque la condición de humanidad, sensible a la belleza, la justicia, la verdad y la bondad, se concreta en la acción profesional. Las humanidades, pues, no son un adorno añadido a la profesión: son fundamento del ejercicio adecuado de la profesión entendida como el campo de la acción de la persona que viaja en pos del encuentro del sentido de la vida. Por ello la vigente sumilla de presentación del curso dice así:

Mediante el curso de Literatura Universal se pretende aproximar al alumno al fenómeno literario e inducirlo a establecer una relación profunda con algunas de las obras de ficción más importantes de diversas épocas y lugares, en las cuales pueda encontrar testimonios del hombre que busca el sentido de su existencia individual y colectiva.

Si el alumno logra encontrar tales testimonios y sentirse interpelado por ellos, se concretará el objetivo del curso, el cual servirá para desarrollar las competencias formuladas así:

Mediante el análisis del comportamiento y los retos que enfrentan los personajes de las obras literarias, se desarrolla el espíritu de liderazgo, la versatilidad para adaptarse a los cambios, el sentido de responsabilidad y la visión integral que permite analizar, relacionar, extrapolar a partir de un pensamiento flexible, abierto a las diferencias y al diálogo. Asimismo, se forma en el trabajo en equipo en reuniones de grupos de discusión.

En efecto los personajes de las narraciones clásicas consideradas en el desarrollo de la asignatura crean ejemplos para quien cobra conciencia de que su vida y la de los otros es un proceso, un viaje. No son otra cosa la *Odisea*, regreso a Ítaca, el Éxodo del pueblo hebreo a la Tierra Prometida bajo la guía de Moisés, la *Eneida* de Virgilio o la *Comedia* de Dante. De allí salen los modelos que interpelan a los gestores: ¿Qué vida no es un viaje a una Ítaca? ¿Qué vida no aspira a construir o reconstruir la felicidad? No basta formularse la pregunta: lo importante es saber cómo concretar tal deseo. La literatura ha elaborado modelos o casos que podemos aprovechar para discernir, aprender y comprometernos con la vida a fin de lograr la felicidad.

Mediante el análisis de las obras antiguas tratadas en las clases del curso: la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio y la *Comedia* de Dante, y mediante la lectura de dos obras modernas escogidas por los alumnos de una lista de dieciocho novelas y dos piezas teatrales, se intenta reflexionar, contrastar y verificar que los procesos vitales, las empresas, pueden llevar al éxito o al fracaso. Los buenos resultados (productos) dependen de la buena calidad del proceso. Un mal proceso, en cambio, origina un mal producto. Eso se hace evidente en las obras literarias.

El curso, más allá de los contenidos conceptuales y de los contenidos procedimentales, busca también promover valores formulados a partir de los once planeamientos (contenidos actitudinales) que se mencionan a continuación:

El primero está relacionado con el reconocimiento del valor de la libertad como motor de creación, de acción. Odiseo, Eneas y Dante no hubieran podido culminar sus viajes y concretar sus misiones si no se hubiesen librado de las limitaciones que les venían de fuera (amenazas) o de sí mismos (debilidades). La violencia de Poseidón y de tantos otros, la seducción de Calipso, la magia de Circe, el encanto de Nausicaa etc, eran fuerzas que recortaban la libertad de Odiseo. Muchos factores pretendían retenerlo e impedir que alcanzará aquello a lo que su conciencia del deber y su querer aspiraban: volver a su pequeña isla de Ítaca, en la cual era esposo, padre, hijo, señor, amo y rey. Ni siquiera el ofrecimiento de la ninfa Calipso de volverlo inmortal y de concederle la eterna juventud lo hizo variar en su propósito. Gracias a ello, por persistir en su deber y su querer (voluntad), a la larga alcanzó poder: pudo volver a su tierra, reconstruirse y restaurar el cosmos (orden) donde antes se había instalado el caos.

En el caso del héroe troyano Eneas, la libertad se ve amenazada también por factores externos: Juno, la enemiga de los troyanos trataba de impedir a toda costa la reconstrucción de la destruida Troya. Los amados griegos de Juno habían ganado la guerra y Troya había sido reducida a cenizas. Eneas había recibido del *Fatum* (Destino) la misión de conducir a los troyanos sobrevivientes a otro lugar, el Lacio, en el centro de Italia, donde con el paso de los siglos surgiría una nueva Troya, Roma, fundada por los descendientes de Eneas. Juno encarna a la amenaza que se vale de todos los medios que están a su alcance para impedir la empresa de Eneas. Sin embargo, también las debilidades del héroe lo llevan a olvidar su misión por un tiempo: su libertad ha sido recortada por una pasión carnal. Posteriormente, después de haberse entregado por un tiempo a un proyecto ajeno, al proyecto de su amante, la reina Dido que construía a la ciudad de Cartago, futura rival de Roma, volvió a su propósito inicial. El recuerdo de su padre muerto, quien lo amonestaba en sueños, y la conciencia de que, al renunciar a su misión de conductor de un pueblo en busca de su regeneración, estaba dando muerte a un futuro esplendoroso y quitando la posibilidad de gloria a su hijo, se decidió a abandonar la pasión y retornó su misión. Reforzada su misión con las visiones que desarrolló respecto al futuro glorioso que construirían sus descendientes, nada lo detuvo en el cumplimiento de la alta tarea que el *Fatum* le había encomendado. En efecto, en Eneas la misión desplazó a la pasión distractora, y la visión de futuro reforzó su compromiso con dicha misión, la cual finalmente se concretó mediante la acción eficaz.

Dante, el viajero del otro mundo, en el comienzo de la *Comedia*, intento subir la colina que lo llevaría de la selva oscura del pecado a la luz que brillaba detrás de tal colina. Debía ir, quería ir y lo intentaba a solas; pero no pudo: tres fieras (alegorías de las debilidades interiores del sujeto y de las amenazas externas) se lo impidieron. El tema de la libertad es importante también acá y a lo largo de todo el extenso viaje que Dante realizará con el auxilio de la gracia divina. Virgilio, enviado por Beatriz, Santa Lucía y la Virgen María, llega como respuesta al acto de voluntad de Dante, quien ha querido salir de la condición negativa del pecado y la ignorancia. Virgilio aparece al principio con figura y voz borrosas. Virgilio es el clásico que mediante su obra poética acude a ofrecer su ayuda e interpela a Dante. Virgilio, en la *Eneida* había tratado del mundo de los muertos y podía ser un buen guía para Dante, pero por un camino largo y difícil que debería empezar por un descenso al Infierno a fin de conocer bien todas las tendencias negativas que recortan la libertad del sujeto. Después lo conduciría por el Purgatorio, el lugar donde el humano espíritu se hace digno para luego subir a los cielos gracias al contraste entre vicios y virtudes. Virgilio, el

clásico que simboliza a la razón, cumple con lo prometido a Dante y lo lleva hasta Beatriz, quien será su nueva guía en el viaje por los cielos hacia la contemplación de Dios.

En las tres obras mencionadas, el valor de la libertad como fundamento de la acción de los protagonistas es fundamental.

Por falta de tiempo en esta oportunidad, mencionaré de pasada los otros diez contenidos actitudinales considerados en el sílabo de la asignatura.

Los planteamientos segundo y tercero están vinculados tanto con la conciencia del propio valor y el aprecio de ser diferente de otros como con el respeto del otro en su modo de ser diferente. Solo reparemos en que las tareas que asumen los héroes ya citados (Odiseo, Eneas y Dante) no corresponden a seres pusilánimes. Dante, por ejemplo, es muy consciente de su valor y su ingenio y sabe reconocer que lo múltiple se hace uno en Dios. La ciudad perfecta de la Cándida Rosa integra en una combinación armoniosa a los diversos modos de ser, a los distintos modos de practicar las virtudes.

La conciencia de las limitaciones del yo y la necesidad de «lo otro» para la ampliación, el crecimiento, del yo, planteamientos cuarto y quinto, están plenamente ilustrados en las tres epopeyas. Dante solo no podía alcanzar la luz: necesitó de Virgilio, Beatriz y otros intermediarios para concretar el éxito de su empresa.

El aprecio del valor del presente como base de construcción del futuro y el compromiso con los contextos inmediatos son los contenidos sexto y séptimo. Odiseo, Eneas y Dante son personajes que se proyectan al futuro asumiendo sus procesos como una sucesión de presentes fructíferos en los que el cuidado es fundamental para lograr el producto final al que aspiran (Ítaca, la reconstrucción de Troya, la regeneración de la Humanidad Total).

En el control interior como requisito para la concreción de una acción del sujeto no frenada por lo externo (contenido octavo), Odiseo es maestro. Su autocontrol, la paciencia y la espera del momento oportuno para actuar (el Cairós) le permiten lograr la victoria (Niké).

El noveno contenido se refiere al sentido de la responsabilidad individual y de compromiso social surgidos de la conciencia de disfrutar de una situación de privilegio. Dante es privilegiado. No es Eneas (el héroe de la obra de Virgilio), ni Pablo (el seguidor de Cristo), según él mismo había dicho cuando se sintió pequeño para asumir la enorme empresa del viaje ultraterreno; pero ha sido llamado a cumplir un viaje que servirá para su regeneración y la de la Humanidad.

Pensemos en los privilegios de los que disfrutamos alumnos y profesores y valoremos nuestra voluntad: ella es instrumento que puede lograr transformar algo en el mundo y llevarnos a crear, en vez de destruir. Odiseo, Eneas y Dante encarnan muy bien ello (planteado en el programa del curso como décimo contenido actitudinal). Sin la voluntad de Odiseo, Zeus y Atenea no hubieran tenido la oportunidad de apoyarlo. Otro tanto podríamos decir de la historia de Eneas, ayudado por su madre Venus, y de la de Dante, a quien la gracia divina lo apoyó mediante una cadena de intermediarios (María, Lucía, Beatriz, Virgilio). La voluntad de Dante de salir del mal llevó a la larga a que la gracia lo auxiliara. Si su propósito inicial (individual y cortoplacista) no lo llevó a buen fin, el auxilio de la gracia sí le permitió concretar su empeño. Lo logró con una empresa de largo plazo y compartida con sus guías.

Todo lo anterior, al final, desemboca en un compromiso ético (contenido undécimo), el que lleva a los héroes clásicos, y nos debe llevar a nosotros, los modernos émulos, a cultivar valores como la honestidad, la veracidad, la equidad y la solidaridad.

Lo dicho corresponde a lo que se busca con el curso: exponer al alumno a relatos, textos de los clásicos, y mediante ellos abrir su subjetividad a lo otro (naturaleza, historia, Dios), inducirlo a descubrir su condición de menesteroso o vulnerable, lo que debe llevarlo a cultivar una ética basada en el cuidado de sí y de sus relaciones ambientales. Si ello se concreta, se favorecerá un desarrollo que busca llegar más allá del puro interés materialista, egoísta y solipsista, tan del gusto de la época: se podrá llegar a un desarrollo centrado en el sujeto capaz de asumir su destino y de construir sentido a partir de un compromiso con la vida, con lo humano y lo trascendente.

Pero, ¿ello se cumple? Creo que algo queda en muchos alumnos (quiero ser esperanzado). Para tratar de ello, leeré a continuación algunos testimonios de alumnos que han llevado la asignatura electiva de Literatura Universal de la Universidad del Pacífico. He escogido algunos de los tantos que conservo. Se trata de fragmentos tomados de textos escritos por los muchachos en encuestas que aplicamos los profesores de esa asignatura al final del curso. He tomado al azar un grupo. Leeré las partes que guardan más relación con lo que ahora nos interesa: el tiempo nos queda corto para todo lo que podría considerarse:

1

Yo me considero una persona muy hábil para los números y los análisis; sin embargo, me faltaba ver las cosas desde otra perspectiva y para eso me ha servido el curso. He vuelto a disfrutar mucho, pensando y razonando sobre distintos aspectos de la vida. Ese goce, no lo sentía desde cuando estaba en el colegio (la universidad, de hecho, no me dejaba tiempo para ello).

Me voy con la satisfacción de que este curso me ha servido mucho más que cualquiera otro, pero a la vez con un poco de nostalgia porque sé que reflexiones como las que vi acá difícilmente las pueda hacer en otro lado.

2

Porque más que un curso de literatura, ha sido un curso de la vida. Había días en que llegaba con problemas a clase y usted siempre salía con una frase sabia que me hacía reflexionar, desde ahí que esta no era una clase o curso cualquiera y que usted es una persona de la cual he aprendido mucho y este curso en sí ha sido de gran provecho para mi empresa.

3

No ha sido un curso «más» de mi carrera, ni un curso levanta ponderado. Ha sido un curso diferente. He aprendido que los libros pueden enseñarte mucho y ya no los veo como una obligación, un libro es una fuente de riquezas inimaginables.

4

Ha tenido un gran valor para mí, porque me ha aclarado el panorama de lo que quiero hacer en mi vida, además de dejarme una excelente reflexión: nada en la vida es fácil.

5

Me ha dado una visión amplia, o, mejor dicho, me abre las puertas a conocer un sinnúmero de experiencias y con él (el curso) herramientas para afrontar la vida de una manera más firme [...] ser conscientes de nuestra responsabilidad como personas para el desarrollo de nuestra sociedad.

6

Ha significado en mí un cambio, una manera de ver y de interpretar la vida con otros ojos. [...] me ha abierto las puertas a un mundo del que ahora no quiero salir.

7

[...] nos brinda un mensaje alentador de seguir cada día, perseverando y aprovechando al máximo el presente para poder estar bien encaminados hacia nuestro futuro.

8

El curso me ha permitido comprender un proyecto o una empresa más allá del lado cuantitativo.

9

El curso ha significado para mí un inicio y un final. El final de una etapa en la que anduve por la vida y la universidad sin metas claras. Aprobando cursos y siendo cortoplacista [...]. Al finalizar el vagar sin rumbo por estas aulas inicié otro proceso. No estoy seguro aún de adónde me llevará, pero espero haberlo iniciado de la mejor forma.

10

Para mí, este curso ha sido un punto de inflexión en el desarrollo de mi vida, en este proceso. [...] Recordaré la importancia de la acción, de la voluntad, de la libertad, del respeto, pero sobre todo del amor.

11

[...] me ha ayudado a poder darme cuenta del porqué de muchas cosas. A veces las malas experiencias nos marcan negativamente, nos quitan la inspiración y el deseo de explotar nuestra creatividad al máximo. [...] Gracias a su forma de ver la vida, pude ver con otros ojos la mía. Y ahora sé con más convicción que antes el porqué de mi ser, el porqué del yo como persona, gracias a la revalorización de mi deber, de mi poder, y de mi querer, y gracias a la humanidad inherente en mí.

12

Uno de los motivos fundamentales por los que decidí estudiar en esta universidad es porque en el currículo figuran cursos de formación, no como en muchas universidades que solo enseñan cursos relacionados con la carrera elegida. Considero que el curso de Literatura Universal ha significado un quiebre en mi vida, ya que me ayudó a «abrir los ojos», nunca pensé que el que pensé que iba a ser un curso de relleno lo considere como el curso en el que más aprendí.

Básicamente el provecho que he sacado de este curso es ver mi futuro con otros ojos y cambiar mis proyectos, los cuales ahora considero infantiles.

13

Entender las diversas obras que hemos leído me ha permitido interpretar aspectos de mi vida desde un punto más sincero y acertado. Es un curso, no de literatura, economía, etc., es un curso de vida.

14

Frente a las dificultades que encuentro hoy y que encontraré mañana, estoy seguro de que los ejemplos de voluntad buena de Odiseo, Eneas y Dante van a ayudarme a alcanzar lo que debo hacer.

A pesar de mis numerosos defectos y debilidades, tengo hoy más herramientas para luchar contra ellos sin cobardía e intentar tener una vida buena.

15

A mí siempre me gustó la lectura; sin embargo, nunca había concebido la lectura como algo real, sino algo que causaba emoción, que vivía del momento y a los días ya no lo recordaba tanto. Era como una pasión, la lectura, y no aprovechaba las enseñanzas que de ahí obtenía. El curso de Literatura Universal, con los análisis en clase, las reuniones en grupo me enseñaron a ir más allá, aprender más, a reconocer valores y virtudes que los autores plasmaban en sus obras. Por otro lado, es parte de nuestra cultura saber acerca de las grandes obras literarias y yo no tenía conocimiento de ellas. Lo que más me gustó del curso fueron las reuniones en grupo porque permitieron la interacción de los alumnos y con el profesor, esa cercanía no la había experimentado en ningún curso. Gracias a ella, sé que no olvidaré lo aprendido.

16

A cada instante sentí que aprendía y todo se relacionaba de alguna manera con el viaje de nuestra vida que, a diario, se nos presenta con nuevas incógnitas y retos.

En el caso de los libros revisados, si bien es cierto son antiguos y fueron escritos en el pasado, creo que su grandeza está en su capacidad de poder influir aun en el presente. En términos humanos, son atemporales. Me pude sentir identificada con muchas de las situaciones que en ellos se dieron, comprendí que pasa el tiempo, pero, en el fondo, las personas somos las mismas solo que con diferentes nombres y en diferentes contextos.

De esta manera termino la carta y continúa con mayor intensidad, el viaje.

17

En todos estos años jamás pensé que este curso pudiera servirme para tantas cosas, desde la capacidad de estrategia, de gestión, de orden, hasta lecciones de vida tan significativas que hacen y harán de mí una mejor persona.

18

No pensé que pudiera conectarme tanto con las obras y, además, que me dejarían enseñanzas tan valiosas.

19

He pasado semanas y meses entumecido por no querer afrontar las dificultades que se me presentan, lo que ha llevado al deterioro de la confianza en mí y de las relaciones con quienes frecuento. Los textos leídos me muestran que son preocupaciones universales de los seres humanos. De esta manera me motivo, pierdo el miedo y sobre todo salgo de la soledad: es necesario emprender el camino con alguien que nos ayude. Los textos me demuestran que no estoy solo y me invitan a que vaya a buscar a quienes me pueden ayudar.

Lo segundo que me ha enseñado el curso es a escuchar a todos. No me es fácil. Soy soberbio y algo egocéntrico, pero estoy convencido que esa es la manera de llegar al Bien.

20

Lo principal que me llevo de este curso es el interés que ha despertado en mí por la literatura ya que me ha mostrado una manera distinta de analizar y entender lo que leo. Al comienzo de este curso jamás pensé que libros tan clásicos podrían tener la actualidad que tienen y que podrían dar lecciones de vida tan útiles para el presente.

21

Yo me metí a este curso para aprender sobre un tema que me gustaba mucho, la literatura universal, pero nunca pensé aprender tanto sobre la (mi) vida.

22

Creo que al haber ‘acabado’ el curso puedo decir que ya no soy el mismo y este gran cambio me entusiasma a seguir luchando como Odiseo por mis metas, aunque quizás será necesario ver mis debilidades como Dante.

23

Lo que más celebro del curso es desarrollar una dimensión que es natural en el ser humano, pero que a veces dejamos de lado y esta es la de vernos a nosotros mismo y vernos en los demás.

24

Sentí que he aprendido mucho, y me atrevo a decir que es el curso en el que he aprendido más en toda mi carrera (bueno, hasta ahora, que estoy en octavo).

25

Sé que este curso es uno de los pocos cursos que nunca olvidaré por el impacto que ha tenido en mí, porque pienso aspectos de la vida, que antes no imaginaba, y me gusta.

A lo anterior deseo añadir un texto que me remitió una profesora de colegio que durante un ciclo asistió a la asignatura de Literatura Clásica que dicté durante unos años en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (UARM). Esa carta es elocuente y pone en claro algo muy importante: los clásicos dejan sus textos para ser transmitidos de generación en generación.

Hoy en el grupo 10, o cuarto de secundaria, del colegio José Antonio Encinas, los chicos y chicas leen la *Odisea* y hacen reflexiones muy propias, unos se identifican con Telémaco, las chicas dicen estar enamoradas de él, otros admiran a Ulises, otros cuestionaban el poder de los dioses, otros relacionan los valores que vierten en la obra y establecen relaciones con la actualidad, desarrollan un pensamiento crítico.

Leer la *Odisea* [en la UARM] encajó perfectamente con aquello que yo buscaba en el mundo de la enseñanza de la Literatura: la implicancia personal. Es verdad que los aspectos formales del estudio de la literatura o de las obras se tienen que dar, pero he de reconocer que cuando una obra se convierte en solo eso, definitivamente termina por romper su encanto y llega a causar tedio.

Personalmente, esta búsqueda nace desde hace mucho, pero se hizo honda cuando partí de mi Arequipa para encontrar respuestas a mis inquietudes profesionales. Mas en el aula se me enjugaron las lágrimas por cada aspecto tratado pues se trastrocaba mi propia vida. ¡Eureka! ¡Esa era la clave!

Quizás a diferencia de otros, yo busqué estar aquí [en la UARM] para completar la empresa que empecé desde el año pasado, elaborar una propuesta sobre la

enseñanza de literatura en secundaria y me encuentro muy feliz de haber encontrado mi mentor: Carlos Gatti. Todas las reflexiones profundas que se hicieron en clase me dieron luces y confirmaron mis ideas pedagógicas para poder trabajarlas con mis estudiantes.

Observé cómo se enseña a pensar, a cuestionar y a abstraer. Las preguntas que obligan a una mayor elaboración, que exigen pensar sobre lo que supuestamente ya tenía una respuesta. Esa habilidad para escarbar en los conceptos, establecer relaciones, encontrar analogías y contrastar muestras literarias logra que el estudiante repiense, se inquiete y tenga esa sed por conocer más. Esto lo trasladé a la hora de lectura grupal, donde no solo se lee, sino se discute.

El dominio del tema demostrado me dotó y amplió mis conocimientos sobre este tema. Los trasladé a mis estudiantes con mucho agrado pues entender el contexto, reconocer la técnica narrativa y los recursos estilísticos utilizados amplían su conocimiento literario. Por otro lado, la apertura y tolerancia frente a las ideas son actitudes muy positivas en esta forma de enseñar pues, de esta forma, promueve un pensamiento divergente, y un discurso con argumento científico.

¿Cómo aportó venir a su clase?, sin ánimo de parecer una halagadora grandilocuente y solo ser justa con aquello que recibí debo agradecer su aporte a mi trabajo pedagógico, a mi propia vida y a seguir para lograr la meta. Además, quiero resaltar no solo su grandeza profesional sino su calidad humana.

Por mi parte espero despertar la pasión por leer de muchos jóvenes y terminar mi propuesta y compartirla con usted, encontrar mi Ítaca, pues aún estoy en medio del viaje.

A continuación, se incluyen algunos testimonios de alumnos de dicha profesora:

1

Admiro a Ulises. Él se resiste a ser inmortal, se resiste a quedarse con Calipso, una verdadera belleza de mujer y prefiere seguir insistiendo después de 7 años a regresar con su amada Penélope y su hijo.

2

«Di más bien que no eres ducho en ningún juego», «me pareciste un simple patrón de navío, que ha de cuidar la carga». Estas frases se dan mucho en la vida real, pues muchos juzgan por las apariencias antes de conocer bien a las personas y de

escucharlas. Muchos prefieren criticar para hacerlas menos y burlarse de ellas. La clave está en no dejarse intimidar, en estar seguro de lo que queremos y demostrar lo que somos capaces de hacer.

3

No creo que deba dejar el amor de mi vida por tener más plata o conseguir más éxito o fama, pero si debo sacrificar mi amor a favor de un bien social, sí lo haría. Pues está en juego la vida de muchas personas y esa es mi responsabilidad, aunque eso me doliera, debo hacerlo.

Para concluir este ensayo, deseo expresar lo siguiente: personalmente, con los clásicos como guías, construyo el sentido de mi vida, lo cual, en buena parte, se concreta en el aula: mi profesión es la docencia. Como docente de literatura, trato de transmitir a mis alumnos el interés y el amor a los clásicos a fin de que aquellos (los alumnos) les den vida a estos (a los clásicos), o tal vez al revés, a fin de que los clásicos den vida a los hombres de hoy. Así se concreta la tradición, lo que no significa esclavizarse a la vejez, sino vivir en la actualidad en la que cada uno interpreta desde sus propias circunstancias mensajes de permanente validez, capaces de liberar de la esclavitud de las modas y de las imposiciones banales del mercado.

Somos eslabones de la gran cadena de la tradición, de la vida siempre nueva, surgida a partir de la interpelación a la que nos someten los grandes textos, a los cuales debemos responder creativamente. Y en ese proceso de generación o de regeneración, al docente le corresponde una función fundamental.



otra voz **OTRA VOZ**



Pescados vivos. 21 poemarios brasileños del siglo XXI

Selección, traducción y presentación de Óscar Limache

limh1@hotmail.com

Resumen: En la presente muestra de veintiún poemarios publicados en Brasil en lo que va de este siglo, la mayoría de ellos pertenecientes a autores que se publican por primera vez entre nosotros, el reto asumido por el traductor, el poeta peruano Óscar Limache, ha sido el de mantenerse fiel a la diversidad de formas expresivas utilizadas por los poetas provenientes de distintos estados del gran país vecino. Al publicarlos en forma bilingüe, no solo cumplimos con un requisito indispensable en cuanto a la edición de poesía se refiere, sino que buscamos despertar en el lector el interés que lo lleve a explorar e indagar en el vasto territorio de la poesía que se publica en lengua portuguesa por estos días.

Palabras clave: Literatura brasileña, siglo XXI, poesía.

Pescados vivos. XXI century Brazilian poetry books

Abstract: 21 Brazilian poetry books from xxith Century are considered in this work. Most of them belong to authors that are published for the first time among us. Óscar Limache, who is a Peruvian poet, took the challenge of translating faithfully the expressions used by poets from different Brazilian regions and states. This is a bilingual publication that looks forward to attract the reader's interest by letting him explore the vast territory of poetry that is currently published in Portuguese language.

Keywords: Brazilian literature, XXI century, poetry.

El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.

Antonio Machado

Habla Juan de Mairena a sus alumnos

Este epígrafe del poeta español Antonio Machado (por boca de Juan de Mairena) que sirve de prólogo a *Pescados vivos*, libro póstumo del poeta brasileño Waly Salomão, nos regala la curiosa imagen de un poeta-pescador que nos ofrece lo que pueda capturar, con su caña o con sus redes de arrastre, luego de sumergirse en los oscuros o luminosos mares que lo habitan.

Nunca sabremos si el poeta coloca entre los márgenes de un libro todo lo que recogen sus redes o si desecha parte de la pesca. Lo cierto es que un poemario sería, entonces, una suerte de pecera donde los lectores podemos contemplar estos pescados vivos que, aunque no estén destinados a la mesa, igual nos nutren el espíritu. Extasiarnos con sus formas, sus desplazamientos o el color de sus escamas, sería la recompensa que recibimos los lectores al acercarnos a estas peceras de papel que serían los poemarios.

Me pregunto si la frase de Machado-Mairena podría ser aplicada también a los hacedores de antologías, que no descienden en batiscafo hasta las profundidades en las que ha buceado (y casi ahogado) el poeta sino que se reducen a recoger lo mejor de la pesca del día, colocada ya en orden en las mesas de los muelles o en los escaparates de los mercados de la poesía. Una antología sería entonces, ya no una pecera sino un acuario, grande y diverso, donde se exhibirían los mejores especímenes que los mares de una región o de un país pueden dar.

Y si llevamos la sentencia machadiana a los extremos, ¿podría aplicarse también a los traductores, que deben resignarse a mostrar simples pinceladas, pálidos reflejos de los restos del cardumen original?

En los ricos mares de la poesía latinoamericana, los libros de los poetas brasileños son, para los lectores hispanohablantes, peces demasiado exóticos. Aparte de algunas traducciones de los clásicos brasileños realizadas en España, Argentina o México, son escasos los libros de poesía que podemos encontrar en las librerías de las capitales hispanoamericanas. Esto se acentúa hasta llegar a la anemia cuando de poetas contemporáneos se trata y más cuando recorremos las librerías de Lima, mi ciudad natal.

¿Por qué no emprender la elaboración de una muestra de poetas brasileños que remedie estas carencias? Hay que considerar que los mares poéticos del Brasil son extensos y, hasta me atrevería a decir, inabarcables. Mal podríamos, entonces, intentar realizar una antología si no hemos navegado largamente sus agitadas aguas. A lo sumo, podemos contentarnos con presentar una muestra de lo que más nos ha llamado la atención en los libros que, por azar del destino, fueron llegando a nuestras manos.

He realizado esta selección de 21 poemarios publicados en Brasil en lo que va del siglo XXI para aliviar en algo la anemia editorial que nos mantiene a los peruanos alejados de la creatividad poética de nuestro mayor vecino. La he confeccionado con algunos libros que me fueron entregados por sus autores tanto en Brasil como en Perú (o enviados por ellos a mi domicilio a través del correo postal) y con otros que me fueron traídos de obsequio por amigos lectores peruanos y brasileños. La mayor parte de esta muestra ha sido elaborada con libros descubiertos y adquiridos, a lo largo de una década de viajes, durante mis caminatas por librerías y sebos (nombre dado a los lugares de venta de libros usados) de ocho ciudades brasileñas: Porto Alegre, Bento Gonçalves, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Ouro Preto e Itabira.

Leer y traducir estos poemarios, como parte del «Proyecto Tabatinga de Traducción Literaria», ha sido para mí una tarea placentera y reveladora de la gran calidad que los poetas brasileños contemporáneos han heredado de sus maestros y de cuánto nos estamos perdiendo en este mutuo desconocimiento literario entre dos países que ostentan en sus filas autores de inmensa valía. Tal vez sorprenda a algunos ver aparecer en estas páginas los nombres de Vallejo o de Arguedas; pero debemos considerar estas menciones como prueba de que, desde hace tiempo, el Brasil está leyendo al Perú bastante mejor de lo que el Perú está leyendo al Brasil recientemente. Espero que esta selección contribuya a reducir en algo el desconocimiento que campea en este lado de la frontera y aliente a otros lectores peruanos a emprender la traducción de toda esa riqueza poética que, por limitaciones de espacio, ha quedado fuera de estas páginas.

Aunque algunos puedan considerar que estos pescados no están «vivos» sino más bien «congelados», confío en que, al calor de la lectura, los poemas que aquí presento muestren en sus líneas y estrofas los signos de vida que originalmente tenían y podamos concluir, como Francis Ponge afirma en un poema de Marcelo Ariel: «Son como peces de hielo y lentamente se transforman en peces de fuego...». Quiero creer que en un país donde no es frecuente respirar los aires poéticos llegados del Brasil, esta selección sea el tanque de agua u oxígeno que mantenga viva entre nosotros una tradición de traducción que nos une desde hace muchos años a brasileños y peruanos. Como dice el poeta Ricardo Corona, seleccionado en esta muestra (pez, pecera, acuario, libro):

*un libro hecho de agua no se quiere eterno
(siquiera existe)
sino un ser vivo (un pez es un libro)
en la diversidad que adensa la unidad
en el lugar que no se respira*

aire

Oscar Limache
En La Apacheta de Maranga, Lima

Finados

Os mortos nos visitam no seu dia
e deixam flores na portaria.
Depois em paz
vão almoçar na trattoria.
De nossos cimos
ainda ouvimos
sua alegria.
Mas já não rimos.

É preciso

É preciso ser duro
como a pedra
como a pedra que parte
como a parte da pedra
que penetra a parede
e a parte
Como a rede que não vaza
como o vaso que não quebra
como a pedra que fende
o paredão da casa
É é preciso ser fraco
é preciso ter siso
e simulacro É preciso
todos os días vencer
os deuses pígmeus/golias
É preciso ter cara
e ter coragem
É cada vez mais raro
quem assim reage
É preciso ser duro
como o murro
como o muro
e é preciso ser doce
como se anteparo
de vidro
o muro fosse

É cada vez mais raro
ser duro e doce

Finados

Los muertos nos visitan en su día
y nos dejan flores en la portería.
Después en paz
se van a almorzar a la trattoría.
Desde nuestras cimas
todavía oímos
su alegría.
Pero ya no reímos.

Es necesario

Es necesario ser duro
como la piedra
como la piedra que parte
como la parte de la piedra
que penetra la pared
y la parte
Como la red que no traspasa
como el jarrón que no se quiebra
como la piedra que raja
el paredón de la casa
Y es necesario ser débil
es necesario tener juicio
y simulacro Es necesario
todos los días vencer
a los dioses pígmeos/gigantes
Es necesario tener cara
y tener coraje
Es cada vez más raro
quien así reacciona
Es necesario ser duro
como el puño
como el muro
Y es necesario ser dulce
como si resguardo
de vidrio
el muro fuese

Es cada vez más raro
ser duro y dulce

cada vez mais torpe
 ser apenas duro
 cada vez mais nulo
 ser apenas doce
 cada vez mais raro
 cada vez mais duro
 ser o muro e a nuvem
 como se um só fossem.

cada vez más torpe
 ser apenas duro
 cada vez más nulo
 ser apenas dulce
 cada vez más raro
 cada vez más duro
 ser el muro y la nube
 como si fuesen sólo uno.

Acalanto

Hoje dormirás a noite dos rios silenciosos
 fluindo no tempo
 as mornas águas do verão desfiando
 os cabelos noturnos
 por entre os velhos paredões da ponte.

Canción de cuna

Hoy dormirás la noche de los ríos silenciosos
 fluyendo en el tiempo
 las tibias aguas del verano devanando
 los cabellos nocturnos
 por entre los viejos paredones del puente.

A noite descerá dos eucaliptos
 prenunciada pelas primeiras folhas
 devolvidas ao solo.

La noche descenderá desde los eucaliptos
 anunciada de antemano por las primeras hojas
 devueltas al suelo.

Mas não haverá serenatas:
 isso implicaria o passado
 e a voz que tece aos teus ouvidos
 vem mais da certeza do amanhã
 que de murmúrios confundidos
 em tramas de luar e vozes tristes.

Pero no habrá serenatas:
 eso implicaría el pasado
 y la voz que teje tus oídos
 viene más de la certeza del mañana
 que de murmullos confundidos
 en tramas de luz de luna y voces tristes.

Onde estarei em tua noite,
 morta que foi a última estrela?
 Onde estarei depois dos longos caminhos,
 se me obstino em ter o rosto voltado para a
 [frente?

¿Dónde estaré en tu noche,
 ya muerta la última estrella?
 ¿Dónde estaré después de los largos caminos,
 si me obstino en tener el rostro volteado hacia
 [adelante?

A rua da província corre com o vento
 para os altos descampados;
 e este poste que fura um túmulo de luz
 na noite sem mistérios
 devolve a minha sombra aos teus domínios lentos
 quase desfeitos na névoa do sono
 que te cobre.

La calle de provincia corre con el viento
 hacia los altos descampados;
 y este poste que perfora un túmulo de luz
 en la noche sin misterios
 devuelve mi sombra a tus dominios lentos
 casi deshechos en la bruma del sueño
 que te cubre.

Pedro Carrano (São Paulo, São Paulo, 1980)

Dissidentes / Disidentes (1998-2001)

eduardo galeano

*A utopia está lá no horizonte. Me aproximo
dois passos, ela se afasta dois passos*

as últimas braçadas
quase chegando ao cais
e à medida que chegamos
o horizonte se refaz

leminski

noites vazias disfarçadas com risos,
o rigor da cerveja
esparrama a vida ao léu
os bêbados não incomodam
— narcisos —
desfilando suas misérias como um troféu

ana cristina cesar

morrem as folhas.
pra onde vai seu cheiro?

oswald de andrade

aqui nesta capital brasileira pouco se reza
mas vamos fazer um esforço
pra que no feriado que se aproxima
deus nos abençoe trazendo o sol
(e a justa distribuição de terras também).

eduardo galeano

*La utopía está en el horizonte. Camino dos
pasos, ella se aleja dos pasos*

las últimas brazadas
casi llegando al muelle
y a medida que llegamos
el horizonte se rehace

leminski

noches vacías disfrazadas con risas,
el rigor de la cerveza
desparrama la vida al degaire
los borrachos no incomodan
—narcisos—
desfilando sus miserias como un trofeo

ana cristina cesar

mueren las hojas.
¿adónde va su aroma?

oswald de andrade

aquí en esta capital brasileña poco se reza
pero vamos a hacer un esfuerzo
para que en el feriado que se aproxima
dios nos bendiga trayendo sol
(y una justa distribución de tierras también).

emily dickinson

meus ombros são frágeis galhos
— suportam apenas o mundo —
e desmoronan quando um pássaro

exercício fônico (para coro)

o rato recicla a roupa do Rei de Roma
a roupa e os restos reservados ao rato
o rato reivindica ao Rei de Roma
respeito e renovações aos restos do rato
o Rato roto raquíptico e rouco
reserva resmungos de raiva ao rei de roma
que ri do rato que não é (rrrrr)omem
de reger um Regicídio

emily dickinson

mis hombros son frágiles ramas
—soportan apenas el mundo—
y se desmoronan cuando un pájaro

ejercicio fónico (para coro)

el ratón recicla la ropa del Rey de Roma
la ropa y los restos reservados al ratón
el ratón reivindica al Rey de Roma
respeto y renovaciones a los restos del ratón
el Ratón roto raquíptico y ronco
reserva refunfuños de rabia al rey de roma
que ríe del ratón que no es (rrrrr)ombre
de regir un Regicidio

Paulo Leminski (Curitiba, Paraná, 1944-1989)

Winterverno / Winterverno (2001)

W	(VENTO)	(WE)	W	(VIENTO)	(WE)
INTER	(INVENTO)		INTER	(INVENTO)	
		(INTERVIEW)			(INTERVIEW)
VIM	TE	VER	VINE	A	VERTE
		(INTERNO)			(INTERNO)
(TER)	NO	(NOITE)	(TENER)	EN EL	(NOCHE)
(TERNO)	INVERNO	(NERVO)	(TIERNO)	INVIERNO	(NERVIO)
(NEVER)	(INVERTER)	(NEVER MORE)	(NEVER)	(INVERTIR)	(NEVER MORE)

*

liberdade
vento
onde tudo
cabe

*

a hora do tigre

um tigre
quando se entigra
não é flor
que se cheire
não é tigre
que se queira

ser tigre
dura a vida
inteira

*

libertad
viento
donde todo
cabe

*

la hora del tigre

un tigre
cuando se entigra
no es flor
que se arome
no es tigre
que se quiera

ser tigre
dura la vida
entera

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE ÓSCAR LIMACHE

*

em cima
da hora
tudo
piora

*

sabe da última?
a chuva lavou
a minha culpa

*

fumaça qualquer
a matéria faz
o que a matéria
quer

*

meu problema
só dói
quando queima

*

o milho está certo
próxima vez
a chuva
cai
mais perto

*

encima
de la hora
todo
empeora

*

¿sabes la última?
la lluvia lavó
todas mis culpas

*

humareda cualquiera
la materia hace
lo que la materia
quiera

*

mi problema
sólo duele
cuando quema

*

el maíz acierta
la vez siguiente
la lluvia
cae
más cerca

Sergio Cohn (São Paulo, São Paulo, 1974)

Horizonte de eventos / Horizonte de eventos (1999-2002)

Ars poética (II)

uma elipse
é um serial de círculos
concêntricos
com ou sem
projeção de tamanho
onde yeats viu
ordem e degradação
a dupla hélice
o eterno variável retorno
e pessoa disse
ser o objeto mais difícil
de pôr em palavras
(sendo que conhecia muito bem
elipses e palavras)

uma elipse é o modo
em que vejo os mais belos
poemas aparecerem
num quase transbordar
e uma contenção
que foge à primeira vista.

Alice

o sonho é uma pedra
arremessada no poço

sua turbulência
moldando o dia

Ars poética (II)

una elipse
es una serie de círculos
concéntricos
con o sin
proyección de tamaño
donde yeats vio
orden y degradación
la doble hélice
el eterno variable retorno
y pessoa dijo
ser el objeto más difícil
de poner en palabras
(siendo que conocía muy bien
elipses y palabras)

una elipse es el modo
en que veo los más bellos
poemas aparecer
en un casi transbordar
y una contención
que escapa a primera vista.

Alicia

el sueño es una piedra
arrojada en el pozo

su turbulencia
moldeando el día

Mauro Faccioni Filho (Maringá, Paraná, 1962)

Duplo dublé / Doble doble (2002)

1

Percepção, luz & sombra

Levantei

levantei com uma vontade de morrer
(como num sonho, caindo das alturas)
então alguém me chama pelo nome

levantei com a vontade do silêncio
(afundando com os olhos fechados)
então o sol mostra-me a faca

luto, quero a chance de cair
e sobre o peito as mãos trançar
(sou feito de pó e esquecimento)

ninguém, nesta rota sem passado
terá de mim uma caixa de lembranças
(no fundo do rio estão rolando as pedras)

levantei com uma vontade de morrer
nem mãos nem vozes me alcançam
(então a hora me chama pelo nome)

No princípio

o que será dele quando a lua cheia
atravessar as nuvens densas e um
dragão de fogo mover as garras pelo céu?

no quarto frio de uma noite fria
fotos pregadas pela parede e um
gesto repetido — a herança — a sucessão

o que será dele quando durante a manhã
cruzar a brisa fria no silêncio e um
chamado soar vindo de lugar nenhum?

1

Percepción, luz y sombra

Me levanté

me levanté con ganas de morir
(como en un sueño, cayendo desde las alturas)
entonces alguien me llama por mi nombre

me levanté con ganas de silencio
(excavando con los ojos cerrados)
entonces el sol me muestra el cuchillo

lucho, quiero la oportunidad de caer
y entrecruzar las manos sobre el pecho
(estoy conformado de polvo y olvido)

nadie, en esta ruta sin pasado
obtendrá de mí una caja de recuerdos
(en el fondo del río están rodando las piedras)

me levanté con ganas de morir
ni manos ni voces me alcanzan
(entonces la hora me llama por mi nombre)

En el principio

¿qué será de él cuando la luna llena
atravesase las nubes densas y un
dragón de fuego mueva sus garras por el cielo?

en el cuarto frío de una noche fría
fotos clavadas en la pared y un
gesto repetido — la herencia — la sucesión

¿qué será de él cuando durante la mañana
cruce la brisa fría en el silencio y un
llamado resuene viniendo desde ningún lugar?

2

Teoria dos duplos, diferenciais & integrais

ser o dublê de si
ser o duplo do só
dublar o ser em si
estar onde está só
cereal dublê do pó
duplo dublê de mim

2

Teoría de los dobles, diferenciales e integrales

ser el doble de sí
ser el doble del solo
doblar el ser en sí
estar donde está solo
cereal doble del polvo
doble doble de mí

Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1960)

Trívio / Trivio (2002)

A uma (outra) passante

está feito:
ao meu
olhar (*o*
olhar não
dobra esquinas)
agora só
resta
dobrar
a esquina
ou então

A una (otra) que pasa

listo:
a mi
mirada (*la*
mirada no
dobla esquinas)
ahora sólo
resta
doblar
la esquina
o entonces

Uma viagem

lembranças vindo
olhando dentro

(algumas por se
completar ainda)

raro isto: uma
viagem – embora

a partida – feita
só de vindas

Un viaje

recuerdos viniendo
mirando dentro

(algunos aún
por completarse)

raro esto: un
viaje – fuera

la partida – hecha
sólo de venidas

Cinema

dispersão
nenhum cheiro

de corpo
humano ninguém

subindo o
último lance

Cinema

dispersión
ningún aroma

de cuerpo
humano nadie

subiendo el
último tramo

da escada
nem planta

alguma
monstro

amor ou
estrela

nas
cendo

Cenário

um peixe
completa seu

giro cego rente
ao pôr-

do-sol
na água

a noite toda
e parte

da manhã
um búzio

resiste aos
golpes do

mar
sem paz

de la escalera
ni planta

alguna
monstruo

amor o
estrella

na
ciendo

Escenario

un pez
completa su

giro ciego cerca
a la puesta

del sol
en el agua

la noche toda
y parte

de la mañana
una caracola

resiste los
golpes del

mar
sin paz

Uma hipótese

um **homero** um
milton um **joyce**
um **borges** **ou**
os quatro
compondo juntos
a mesma frase

mas em
braille

para **olhos** livres
de ver
olhos de lince
na **ponta dos** dedos

Una hipótesis

un **homero** un
milton un **joyce**
un **borges** **o**
los cuatro
componiendo juntos
la misma frase

mas en
braille

para **ojos** libres
de ver
ojos de lince
en la punta de **los** dedos

Tarso de Melo (Santo André, São Paulo, 1976)

Carbono / Carbono (2002)

Carbono

*No Nordeste faz calor também.
Mas lá tem brisa:
Vamos viver de brisa, Anarina.*

Manuel Bandeira

um dia igual aos outros

olhos vermelhos, boca
seca, respiração frustrada
: vivo (treze de junho de

dois mil e um) asfixias,
monóxidos, dióxidos —
sua asma agora é minha

*

poderia falar do azul,
seus resíduos, lugares
que freqüenta, outros
— não este sufoco cinza
e sólido, diário suicídio

*

tentando o impossível (num
quadro de magritte) o pintor —
palheta em punho — mulher fora
da tela — atmosfera em que solta
a tinta — perfaz um braço no espaço

*

lua alta, estrela luz na noite
— desconheço a chama, o chão,
a chuva — o ar, um pouco,
enlace de carbono, aperto que
toma meu peito, sua falta

Carbono

*En el Nordeste hace calor también.
Pero allá tienen brisa:
Vamos a vivir de brisa, Anarina.*

Manuel Bandeira

un día igual a los otros

ojos inyectados, boca
seca, respiración dificultosa
: vivo (trece de junio de

dos mil y uno) asfixias,
monóxidos, dióxidos —
su asma ahora es mía

*

podría hablar del azul,
sus residuos, lugares
que frecuente, otros
— no este sofoco ceniza
y sólido, diario suicidio

*

intentando lo imposible (en un
cuadro de magritte) el pintor —
paleta en ristre — mujer fuera
de la tela — atmósfera en que suelta
la tinta — completa un brazo en el espacio

*

luna alta, estrella luz en la noche
— desconozco la llama, el llano,
la lluvia — el aire, un poco,
enlace de carbono, abierto que
toma mi pecho, su falta

Sempre

lamento dos jornais não
lidos, noites acordado, tudo
por fazer, e o pó toma
corpo sobre os livros, a mesa
e seus blocos de notas

(parecer sempre ocupado
com o mesmo poema, talvez
porque sempre a noite
contra o vidro
vindo nas mesmas gotas;
porque sempre idêntica
a música dos latidos distantes;
porque mesma, sempre,
a amizade dos livros, da noite,
seu silêncio; porque
sempre exata
a pontaria do cansaço)

: o poeta cego se fecha,
toco, rude, a noite muda

Um dia

o olhar rasteja pelo tecido cabelos pele
sepulta nas veias, feito sonífero, seu silêncio
mas algo insiste em acordar o tempo
inútil (as sombras que imagino na cortina
ou os passos com que baratas cruzam a sala)
e a cada corte, abrupto, incontrolável a cena
se reinicia: um filme talvez, um dia

Siempre

lamento de los diarios no
leídos, noches despierto, todo
por hacer, y el polvo cobra
cuerpo sobre los libros, la mesa
y sus blocs de notas

(parecer siempre ocupado
con el mismo poema, tal vez
porque siempre la noche
contra el vidrio
viniendo en las mismas gotas;
porque siempre idéntica
la música de los ladridos distantes;
porque siempre la misma
amistad de los libros, de la noche,
su silencio; porque
siempre exacta
la puntería del cansancio)

: el poeta ciego se cierra,
toco, rudo, la noche muda

Un día

la mirada se arrastra por el tejido cabellos piel
sepulta en las venas, hecha somnífero, su silencio
pero algo insiste en despertar el tiempo
inútil (las sombras que imagino en la cortina
o los pasos con que las cucarachas cruzan la sala)
y a cada corte, abrupto, incontrolable la escena
se reinicia: una película tal vez, un día

Marcelo Sahea (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1971)

Carne viva / Carne viva (2003)

crianças crescem para cima
adultos crescem para os lados
velhos crescem para baixo
mortos florescem

*

que vale mais
a pena:
penar com
a pena
ou pensar
a penas?

*

venha meu uivo
além da carne

seja meu grito
vivo e aceso

arda meu berro
que anda preso

brade meu brado
e me despeta

*

q u a n d o
q u e r o
s e r
o u t r o
t e n t o
s e r
e u
m e s m o

los niños crecen hacia arriba
los adultos crecen hacia los lados
los viejos crecen hacia abajo
los muertos florecen

*

¿qué vale más
la pena:
penar con
la pena
o pensar
a penas?

*

más allá de la carne
alcance mi aullido

que se escuche mi grito
vivo y encendido

que aun estando preso
arda mi alarido

que me quede sin pétalos
al bramar mi bramido

*

c u a n d o
q u i e r o
s e r
o t r o
i n t e n t o
s e r
y o
m i s m o

Waly Salomão (Jequié, Bahia, 1943-Rio de Janeiro, 2003)

Pescados vivos / Pescados vivos (2004)

Em louvor de Propertius

*en frente a moribunda alejandria,
a cuzco moribundo.*

Cesar Vallejo. Trilce

Agora
Um olhar que passa
E perpassa sobre as coisas
Indolente como um gato persa
opiômana majestade
potestade oriental.

Em louvor da poesia futura de Propertius
Otrora a vida fervilhou em Tebas
E era Troia adornada com torres.

Otrora Tebas...
Ontem Atenas...
Hoje Roma...

Amanhã...

*(Ó Virgilio
acólá
para quem vale **A IDADE FINAL** e a
**GRANDE ORDEM DOS
SÉCULOS?**)*

En alabanza de Propercio

*en frente a moribunda alejandria,
a cuzco moribundo.*

César Vallejo. Trilce

Ahora
Una mirada que pasa
Y sobrepasa las cosas
Indolente como un gato persa
opiômana majestad
potestad oriental.

En alabanza de la poesía futura de Propercio
Otrora la vida hervía en Tebas
Y era Troya adornada con torres.

Otrora Tebas...
Ayer Atenas...
Hoy Roma...

Mañana...

*(Oh Virgilio
acullá
¿para quién vale **LA EDAD FINAL** y el
**GRAN ORDEN DE LOS
SIGLOS?**)*

Ricardo Corona (Pato Branco, Paraná, 1962)

Corpo sutil / Cuerpo sutil (2005)

Árvore de Tarkóvski

árvore vórtice, artérias
secas sob um céu cego
em frente à casa
que guarda amor
sob vôo de avião b52
grávido de mísseis

Árbol de Tarkovski

árbol vórtice, arterias
secas bajo un cielo ciego
frente a la casa
que guarda amor
bajo vuelo de avión b52
grávido de misiles

No lugar que não se respira

um livro feito de água
é perfeito
porque não se pode
guardar

En el lugar que no se respira

un libro hecho de agua
es perfecto
porque no se puede
guardar

suas páginas líquidas
translúcidas
vêm dos anfíbios-hieróglifos que dizem não
à luz
não hesitam ao eterno eclipse
de um céu aquoso

sus páginas líquidas
translúcidas
vienen de los anfíbios-jeroglíficos que dicen no
a la luz
no vacilan en el eterno eclipse
de un cielo acuoso

de lá vem as imagens do livro
que não é um livro de arte

de allá vienen las imágenes del libro
que no es un libro de arte

um livro feito de água não se quer eterno
(sequer existe)
mas um ser vivo (um peixe é um livro)
na diversidade que adensa a unidade
no lugar que não se respira

un libro hecho de agua no se quiere eterno
(siquiera existe)
sino un ser vivo (un pez es un libro)
en la diversidad que adensa la unidad
en el lugar que no se respira

ar

aire

Rumble fish

Ao Marcos Prado

riso zero
olhar de rinha
encaro o espelho

o cara não diz nada
olhar de ringue
beicho *punk*

não digo uma palavra
tipo sangue ruim
com pose *junkie*

viramos a cara
nos damos as costas
como quem não volta

Rumble fish

A Marcos Prado

risa cero
mirada de riña
encaro el espejo

el tipo no dice nada
mirada de ring
bemba *punk*

no digo una palabra
tipo mala sangre
con pose yonqui

volteamos la cara
nos damos la espalda
como quien no vuelve

Tanussi Cardoso (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1946)

Exercício do olhar / Ejercicio de la mirada (2006)

sobre o nome das coisas

para Luiz Ruffato

I

porque todos os mistérios são santos,
não nomearemos o nome das
coisas.
ainda que os desertos floresçam
e o caos das chuvas transborde,
deles, o sangue
não diremos.

II

no início era a Vida.
depois aprenderam os cães
a ladrar
e os homens a chamar o
nome das coisas
e os dedos a cruzar
em nome de
Deus.

III

ainda que encruado o Filho
ou mesmo que a serpente
renegue por 3 vezes
a árvore do desejo,
o nome não será.
ainda que lambam
as chagas.
ainda que as lágrimas
escorram,
toda a dor será
cuspida e o
sol
cumprido.

acerca del nombre de las cosas

para Luiz Ruffato

I

porque todos los misterios son sagrados,
no nombraremos el nombre de las
cosas.
aunque los desiertos florezcan
y el caos de las lluvias derrame,
de ellos, sangre
no lo diremos.

II

en el principio era la Vida.
después aprendieron los perros
a ladrar
y los hombres a decir el
nombre de las cosas
y los dedos a cruzarse
en nombre de
Dios.

III

aunque transtornado el Hijo
o igual que la serpiente
reniegue 3 veces
el árbol del deseo,
el nombre no será.
aunque laman
las llagas.
aunque las lágrimas
se escurran,
todo el dolor será
escupido y el
sol
cumplido.

IV

quando caminhávamos
na areia,
os nomes não havia.
havia o mar sem nome.
o céu, as frutas,
as pegadas dos pássaros
e o sonho havia sem nome.
tudo era simples.
simples os homens
sem nomes.

V

eram noites
e dias indefiníveis, as
coisas.
os olhos aprendiam o verde
e pescavam sem nomear.
os olhos ouviam tudo.
maravilhavam-se de
maravilhas!

VI

quem nos carrega nos ombros?
quem nossa língua nos bebe?
a quem dizer, quero?
a quem dizer, preciso?
a quem dizer, inocentes?

VII

as coisas que não diremos
habitam as cidades
e as sombras iluminam
escuras cavernas.
os dentes, os cabelos
arranca-nos, o tigre.

IV

cuando caminábamos
en la arena,
los nombres no existían.
existía el mar sin nombre.
el cielo, las frutas,
las huellas de los pájaros
y el sueño existía sin nombre.
todo era sencillo.
sencillos los hombres
sin nombres.

V

eran noches
y días indefinibles, las
cosas.
los ojos aprendían el verde
y pescaban sin nombrar.
los ojos oían todo.
¿se maravillaban de
las maravillas!

VI

¿quién nos carga en los hombros?
¿quién nos bebe la lengua?
¿a quién decir, quiero?
¿a quién decir, necesito?
¿a quién decir, inocentes?

VII

las cosas que no diremos
habitam las ciudades
y las sombras iluminan
oscuras cavernas.
el tigre nos arranca
los dientes, los cabellos.

VIII

vivemos dentro de nós.
estrangeiros.
percorremos estradas,
ruas, cidades. nus e
estrangeiros.
cada sorriso, cada
abraço, estrangeiros.
nossos mares e navios,
estrangeiros.

IX

o Tempo se cola ao
corpo.
o rosto envelhece.
unhas expurgam.
enruga a pele.
resta esperar.

X

quantas faces temos?
qual delas se chama
amor?
quem em nós se diz a
morte?
qual acende a vela do
templo?

XI

eis que
os nomes não ditos se esquivam
e o Verbo
que era barro
se faz
vento.

VIII

vivimos dentro de nosotros mismos.
extranjeros.
recorremos caminos,
calles, ciudades. desnudos y
extranjeros.
cada sonrisa, cada
abrazo, extranjeros.
nuestros mares y navíos,
extranjeros.

IX

el Tiempo se adhiere al
cuerpo.
el rostro envejece.
las uñas se descascaran.
se arruga la piel.
queda esperar.

X

¿cuántos rostros tenemos?
¿cuál de ellos se llama
amor?
¿quién en nosotros se dice la
muerte?
¿cuál enciende la vela del
templo?

XI

he aquí que
los nombres no dichos se evitan
y el Verbo
que era barro
se hace
viento.

Ademir Demarchi (Maringá, Paraná, 1960)

Os mortos na sala de jantar / Los muertos en el salón comedor (2007)

Aviso

caminha com cuidado
pisas sobre teus
antepassados

Aviso

camina con cuidado
pisas sobre tus
antepasados

Ramsés

meu túmulo
minha maior obra

Ramsés

mi sepulcro
mi mayor obra

Múmias ardentes

durante décadas
inglaterra e estados unidos
compravam montanhas e montanhas de múmias
trazidas por seus indianas jones
a preços que chegavam a 18 dólares a tonelada
para usá-las como combustível em locomotivas
e matéria-prima de papel de embrulho

Momias ardientes

durante décadas
inglaterra y estados unidos
compraban montañas y montañas de momias
traídas por sus indianas jones
a precios que alcanzaban los 18 dólares la tonelada
para usarlas como combustible en locomotoras
y materia prima para papel de envolver

Quem diria, hem

não há corpos
nos túmulos
dos soldados
desconhecidos

Quién lo diría

no hay cuerpos
en los sepulcros
de los soldados
desconocidos

Linha de desmontagem

na guerra do iraque um hospital
ocupou parte do cemitério
para atender os pacientes

Línea de desmontaje

en la guerra de irak un hospital
ocupó parte del cementerio
para atender a los pacientes

Política em manchete

ex-diretor de cemitério
nega ter sido
funcionário-fantasma

Política en titulares

exdirector de cementerio
niega haber sido
funcionario-fantasma

Epitáfios

epitáfios são epígrafes
de histórias que continuam
túmulo adentro

Epitafios

los epitafios son epígrafes
de historias que continúan
sepulcro adentro

Ronaldo Machado (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1971)

Solecidades / Soleciudades (2007)

Um cão de vísceras vivas
amanheceu no meu quintal
aqui neste fim de cidade.

tinha pétalas entre os lábios
nos olhos sorvia o licor do sol

Anoiteceu estendido em mim.

*

Na tarde de cinzas
há uma lembrança nesta cidade.

Folhas giram redemoinhos ao pé das tílias.

Essas árvores antigas
vencedoras do exílio e do esquecimento
emudecem por um instante
deixando passar passos lentos.

No vento e no frio de uma tarde
sonhei essas árvores, estas cinzas no chão.

Agora, ouço entre os ramos vazios
as canções daquele sonho

emergem da oferta silenciosa das folhas.

*

os gatos na chuva
escorregam entre as casas sem dono

unem os beirais do arrabalde

Un perro de vísceras vivas
amaneció en mi patio
aquí en este confin de ciudad.

tenía pétalos entre los labios
en los ojos sorbía el licor del sol

Anocheció extendido en mí.

*

En la tarde de cenizas
hay un recuerdo en esta ciudad.

Las hojas giran en remolinos al pie de los tilos.

Esos árboles antiguos
vencedores del exilio y del olvido
enmudecen por un instante
dejando pasar pasos lentos.

En el viento y en el frío de una tarde
soñé esos árboles, estas cenizas en el suelo.

Ahora, oigo entre las ramas vacías
las canciones de aquel sueño

emergen de la oferta silenciosa de las hojas.

*

los gatos en la lluvia
resbalan entre las casas sin dueño

unen los aleros del arrabal

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE ÓSCAR LIMACHE

*

Na praça antiga
três mulheres raspam a ferrugem da tarde
com a nudez morna dos lábios.

Em espirais
a coreografia ácida dos hálitos
sobe até o forro de nuvens.

Os vestidos da pele arremedam o balé das bocas
em corpos que marcam a insistência das horas
cravando sombras no xadrez da praça.

Pesado, um pó cobre a cidade anoitecida em dança
e vem descansar em meus sapatos brancos.

*

En la antigua plaza
tres mujeres raspan el óxido de la tarde
con la tibia desnudez de los labios.

En espirales
la coreografía ácida de los hálitos
sube hasta el forro de nubes.

Los vestidos de la piel simulan el ballet de las bocas
en cuerpos que marcan la insistencia de las horas
clavando sombras en el ajedrez de la plaza.

Pesado, un polvo cubre la ciudad anohecida en danza
y viene a descansar en mis zapatos blancos.

Marcelo Ariel (Santos, São Paulo, 1968)

Tratado dos anjos afogados / Tratado de los ángeles ahogados (2008)

O espantalho

para as crianças

no meio do lixo
visão do alto
uma calça e uma camisa
São a
evocação do corpo
de um homem
sem sapatos
suas mãos
dois urubus rasgando um saco
sua cabeça
um rato

El espantajo

para los niños

en medio del basural
visión desde lo alto
un pantalón y una camisa
Son la
evocación del cuerpo
de un hombre
sin zapatos
sus manos
dos gallinazos rasgando un saco
su cabeza
un ratón

A pergunta e a resposta

Eu sou a metáfora de uma galáxia ou a de um átomo?
A resposta da alma é o silêncio.

La pregunta y la respuesta

¿Soy la metáfora de una galaxia o la de un átomo?
La respuesta del alma es el silencio.

A vida é sonoluminescência

Chove
no Sol:

Há uma
estrela
na jarra
d'água:

Fatos
num sonho:

Onde algo imita a luz com perfeição.

La vida es sonoluminiscencia

Llueve
en el Sol:

Hay una
estrella
en la jarra
de agua:

Hechos
en un sueño:

Donde algo imita la luz con perfección.

Tolstoi no motel

Comparo inutilmente
o suor do amor com o orvalho
ou com a chuva passageira,
e o silêncio que fica com
um poema sem palavras
ou com um espelho no escuro

e sonhar com ele
com andar na água
ou tentar lembrar como.

O abismo

é um céu invertido
onde um sol enterrado
espera teu consentimento
para brilhar.

Dostoievski e Tolstoi

Um diálogo

Dostoievski: – A idéia de Deus é o centro irradiador do horror metafísico.

Tolstoi: – E a existência do homem é o quê?

Dostoievski: – Tem razão, nesse caso podemos excluir Deus.

Tolstoi: – Podemos excluir a idéia de Deus, mas não a idéia do horror.

Dostoievski: – A sensação da ausência de Deus é mais acessível do que a certeza de sua presença.

Tolstoi: – Ora... Nós somos a ausência onde se inicia a presença como idéia.

Dostoievski: – É melhor acreditar que uma harmonia secreta domina.

Tolstoi: – Isso seria a fonte de um riso infinito entre as estrelas.

Dostoievski: – Maior do que o horror metafísico?

Tolstoi: (após um silêncio enorme que inclui você): – Deus é a fonte de todas essas coisas.

Dostoievski: – E o homem é seu meio.

Tolstoi: – Exatamente, o homem é apenas o meio...

Tolstói en el motel

Comparo inútilmente
el sudor del amor con el rocío
o con la lluvia pasajera,
y el silencio que permanece con
un poema sin palabras
o con un espejo en la oscuridad

y soñar con él
con andar en el agua
o intentar recordar cómo.

El abismo

es un cielo invertido
donde un sol enterrado
espera tu consentimiento
para brillar.

Dostoievski y Tolstói

Un diálogo

Dostoievski: – La idea de Dios es el centro irradiador del horror metafísico.

Tolstói: – Y la existencia del hombre ¿qué es?

Dostoievski: – Tienes razón, en este caso podemos excluir a Dios.

Tolstói: – Podemos excluir la idea de Dios, pero no la idea del horror.

Dostoievski: – La sensación de la ausencia de Dios es más accesible que la certeza de su presencia.

Tolstói: – Oye... Nosotros somos la ausencia donde se inicia la presencia como idea.

Dostoievski: – Es mejor creer que una armonía secreta domina.

Tolstói: – Esto sería motivo de risa infinita entre las estrellas.

Dostoievski: – ¿Mayor que el horror metafísico?

Tolstói: (después de un silencio enorme que te incluye) – Dios es la fuente de todas estas cosas.

Dostoievski: – Y el hombre es su medio.

Tolstói: – Exactamente, el hombre es solamente el medio...

No Limbo

Dante: – Você é uma continuidade quando ama.
Sócrates: – De si mesmo ou de outro?

En el Limbo

Dante: – Eres una continuidad cuando amas.
Sócrates: – ¿De sí mismo o del otro?

Ponge e Celan: Um diálogo

para José Maria Arguedas

Ponge: – São como peixes de gelo e lentamente se transformam em peixes de fogo...
Celan: – Depois são água?
Ponge: – Nunca são água ou quando são a água desejam ser o ar e queimam de dentro para fora...
Celan: – Eu desejo ser a água...

Ponge y Celan: Un diálogo

para José María Arguedas

Ponge: Son como peces de hielo y lentamente se transforman en peces de fuego...
Celan: ¿Después son agua?
Ponge: Nunca son agua o cuando son el agua desean ser el aire y arden de dentro para fuera...
Celan: Yo deseo ser el agua...

Roberto Piva (São Paulo, São Paulo, 1937-2010)

Estranhos sinais de Saturno / Extrañas señales de Saturno (2008)

Estranhos sinais de Saturno

*para Claudio Willer
& Antonio Fernando de Franceschi*

III

Sou o poeta **na** cidade
Não **da** cidade
gosto das extensões azuladas das
últimas montanhas
contemplar nas estradas de topázio
o anzol das constelações

IV

a vítrea libação das páginas de poesia
ilumina as escadas do êxtase
no corrimão afrodisíaco
onde você aparece com sua tatuagem
de dragão de olhos azuis
no esplendor do cerrado
no aluvião de ossos humanos
gavião real de coração partido
no soluço da tempestade de alvéolos
asas de borracha
penas incrustadas no jardim
Orcas sorridentes no lago vermelho

Extrañas señales de Saturno

*para Claudio Willer
& Antonio Fernando de Franceschi*

III

Soy el poeta **en** la ciudad
No **de** la ciudad
me gustan las extensiones azuladas de las
últimas montañas
contemplar en los caminos de topacio
el anzuelo de las constelaciones

IV

la vítrea libación de las páginas de poesía
ilumina las escaleras del éxtasis
en el pasamanos afrodisíaco
donde apareces con tu tatuaje
de dragón de ojos azules
en el esplendor del cercado
en el aluvión de huesos humanos
gavilán real de corazón partido
en el fragor de la tempestad de alveolos
alas de caucho
plumas incrustadas en el jardín
Orcas sonrientes en el lago bermejo

O rock da Serra da Canastra

para Ugo Giorgetti

Noite de onças
 azuis
Tempo ouriçado
 das Montanhas
no belo boliche
 das estrelas cadentes
Você toca o contra-baixo
 do cinema
na direção do Vento
no horizonte
 de todas as tramas escocesas
depois da Morte
onde estaremos?
em que névoa
 violeta em que
 Silêncio?

São Paulo, 2007

Girassol

para Valesca Dias

o intervalo separa você
 do redondo do horizonte
vento de seda
sol se transformando
 em pássaro
aviões cabeludos arrastam
 o céu na direção
 do universo
a seiva do sonho
 viaja com seus estandartes

São Paulo, 2007

El rock de la Sierra de la Canasta

para Ugo Giorgetti

Noche de onzas
 azules
Tiempo erizado
 de las Montañas
en el bello boliche
 de las estrellas fugaces
Ejecutas el contrabajo
 del cinema
en la dirección del Viento
en el horizonte
 de todas las tramas escocesas
después de la Muerte
¿dónde estaremos?
¿en qué niebla
 violeta en qué
 Silencio?

São Paulo, 2007

Girasol

para Valesca Dias

el intervalo te separa
 de lo curvado del horizonte
viento de seda
sol transformándose
 en pájaro
aviones melenudos arrastran
 el cielo en dirección
 del universo
la savia del sueño
 viaja con sus estandartes

São Paulo, 2007

UFOS Proustianos na Estação Central dos Sonhos

Quando termina a cidade
Os seres elásticos aparecem
Minha alma resgatada
 Feito um bólido
uiva no espaço
um lago sonoro
um punhal enterrado na
 noite
relâmpagos psicodélicos
forçam os anjos
 a dança do ventre
estrelas loucas
deusas orquídeas
& o jazz rolando das
 montanhas
como uma asa ferida

Mairiporã, 2006

OVNIS proustianos en la Estación Central de los Sueños

Cuando acaba la ciudad
Los seres elásticos aparecen
Mi alma rescatada
 Hecha un bólido
aúlla en el espacio
un lago sonoro
un puñal enterrado en la
 noche
relámpagos sicodélicos
fuerzan a los ángeles
 la danza del vientre
locas estrellas
orquídeas diosas
& el jazz resonando desde las
 montañas
como un ala herida

Mairiporã, 2006

Manoel de Barros (Cuiabá, Mato Grosso, 1916 - Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2014)

Menino do mato / Niño del campo (2010)

Primeira parte: MENINO DO MATO

*O homem seria metafisicamente grande
se a criança fosse seu mestre.*

Sören Kierkegaard

I

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.
Ali a gente brincava de brincar com palavras
tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
Já vem você com as suas visões!
Porque formigas nem tem joelhos ajoelháveis
e nem há pedras de sacristias por aqui.
Isso é traquinagem de sua imaginação.
O menino tinha no olhar um silêncio de chão
e na sua voz uma candura de Fontes.
O Pai achava que a gente queria desver o mundo
para encontrar nas palavras novas coisas de ver
assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão de uma pedra.
Eram novidades que os meninos criavam com as suas palavras.
Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um
sapo com olhar de árvore.
Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.
A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas pela inocência.
O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e dos caracóis.
A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
o sentido normal das ideias.
Porque a gente também sabia que só os absurdos enriquecem a poesia.

Primera parte: NIÑO DEL CAMPO

*El hombre sería metafísicamente grande
si el niño fuese su maestro.*

Sören Kierkegaard

I

Yo quería usar palabras de ave para escribir.
Donde la gente vivía era un lugar inmenso y sin nombre.
Allí la gente jugaba a que jugaba con palabras
de este tipo: ¡Hoy vi una hormiga arrodillada en la piedra!
La Madre que había oído el juego habló:
¡Ya vienes tú con tus visiones!
Porque las hormigas no tienen rodillas arrodillables
y ni hay piedras de sacristías por aquí.
Eso es una jugada de tu imaginación.
El niño tenía en la mirada un silencio de suelo
y en su voz un candor de Fuentes.
El Padre creía que la gente quería desver el mundo
para encontrar en las palabras nuevas cosas que ver
así: yo veía a la mañana posada sobre las márgenes del
río del mismo modo que una garza abierta en la soledad de una piedra.
Eran novedades que los niños creaban con sus palabras.
Así Bernardo enmendó la nueva creación: Yo vi hoy un
sapo con mirada de árbol.
Entonces era necesario desver el mundo para salir de aquel
lugar inmenso y sin lado.
La gente quería encontrar imágenes de aves bendecidas por la inocencia.
Lo que la gente aprendía en aquel lugar era sólo ignorancias
para entender bien la voz de las aguas y de los caracoles.
A la gente le gustaban las palabras cuando perturbaban
el sentido normal de las ideas.
Porque la gente también sabía que sólo los absurdos enriquecen la poesía.

Paulo Franchetti (Matão, São Paulo, 1954)

Deste lugar / De este lugar (2012)

Nesta hora acesa
como uma maçã ao sol da tarde,
enquanto as aves gritam no fundo
do céu escuro e o arrozal ondula —
nesta hora em que o espírito
faz a colheita do dia e o corpo
repousa em si como um lavrador cansado,
nesta hora de carne satisfeita, em que as pedras
respiram, a casa se move no ritmo das marés,
o leite e o mel proclamam o retorno,
ergo por dentro a prece solitária.
Em breve outra vez a face da terra,
enrugada, dirá palavras amargas,
a taça de fogo despejará
a despedida.
Mas agora, nesta hora,
somos irmãos — eu e os insetos
miúdos que cantam nos desvãos,
e também as galáxias
que dormem ou se devoram,
pairando no vazio do tempo.

*

O que a lança de Aquiles fere,
só a lança de Aquiles cura.
Assim me ouvi dizendo
na hora mais escura.
El viento de la noche gira en el cielo y canta —
o que fazer desta amargura?
A mente se estende no espaço,
mas não quer a forma pura.
Quer de novo a pele quente, a boca,
a voz, a entrega, a carnadura.

En esta hora encendida
como una manzana al sol de la tarde,
mientras las aves gritan en el fondo
del cielo oscuro y el arrozal ondula,
en esta hora en que el espíritu
realiza la cosecha del día y el cuerpo
reposa en sí como un labrador cansado,
en esta hora de carne satisfecha, en que las piedras
respiran, la casa se mueve en el ritmo de las mareas,
la leche y la miel proclaman el retorno,
elevo por dentro la oración solitaria.
En breve otra vez la faz de la tierra,
arrugada, dirá palabras amargas,
la copa de fuego despejará
la despedida.
Pero ahora, en esta hora,
somos hermanos, yo y los insectos
menudos que cantan en los desvanes,
y también las galaxias
que duermen o se devoran,
flotando en el vacío del tiempo.

*

Lo que la lanza de Aquiles hiere,
sólo la lanza de Aquiles cura.
Así me oí diciendo
en la hora más oscura.
El viento de la noche gira en el cielo y canta
¿qué hacer con esta amargura?
La mente se extiende en el espacio,
pero no quiere la forma pura.
Quiere de nuevo la piel caliente, la boca,
la voz, la entrega, la carnadura.

*

Sob a sombrinha japonesa, se abrem
os dois olhos pretos.
A forma amada do resto
despe o pudor da confissão.
Em pé, observo.
Deste ângulo
é tão outra, sendo a mesma.
Mas me olha:
a de sempre. Que seja,
para sempre – digo.
E o seu sorriso se abre
e irradia
como a sombrinha aberta
atrás dos seus cabelos soltos.

*

Que me diga sempre,
que eu sempre
ouça, de alguma forma,
o que, de várias formas,
sempre, sem dizer,
lhe digo.

*

O céu quente, o asfalto
quente, o ar parado
e quente: o grito
do bem-te-vi, ardido
e quente.
Não há nuvens, a chuva
não virá.
As horas se amontoam
no horizonte – enquanto
a noite tarda e a voz afunda
no sangue grosso
que pulsa na garganta.

*

Bajo la sombrilla japonesa, se abren
los dos ojos negros.
La forma amada del resto
desnuda el pudor de la confesión.
En pie, observo.
Desde este ángulo
es tan otra, siendo la misma.
Pero me mira:
la de siempre. Que sea
para siempre —digo—
y su sonrisa se abre
e irradia
como la sombrilla abierta
detrás de sus cabellos sueltos.

*

Que me diga siempre,
que yo siempre
oiga, de alguna forma,
lo que, de varias formas,
siempre, sin decir,
le digo.

*

El cielo caliente, el asfalto
caliente, el aire detenido
y caliente: el grito
del benteveo, ardido
y caliente.
No hay nubes, la lluvia
no vendrá.
Las horas se amontonan
en el horizonte mientras
la noche tarda y la voz se hunde
en la sangre gruesa
que late en la garganta.

Anelito de Oliveira (Bocaiuva, Minas Gerais, 1970)

A ocorrência / La ocurrencia (2012)

Au lecteur

Preciso me expor a esse
Ridículo, preciso me
Deixar estar assim esse
Lixo que sei que sou,
Que somos, no fundo,
Neste esconderijo onde
Nos refugiamos, sim,
Preciso trazer à luz
Esta escuridão de que
Sou feito, preciso me
Deixar despencar do
Alto deste desamparo,
Desabar no chão tal
Qual caixa de dejetos,
Sem adjetivos para
Revestir esta fraqueza,
Esta tristeza, esta cruel
Avarizia, inteiramente
Nu, despojado como
Quem prestes a des-
Aparecer, preciso, sim,
Expor as vísceras aos
Abutres na manhã de
Uma livraria, preciso
Me entregar, deixar-me
Estragar entre verbos e
Vermes ao som da
Gritaria, da zombaria,
À tirania do silêncio,
Preciso me expor ao
Ridículo de ser lido
E jamais compreendido

Au lecteur

Necesito exponerme a ese
Ridículo, necesito
Dejarme estar así esa
Basura que sé que soy,
Que somos, en el fondo,
En este escondrijo donde
Nos refugiamos, sí,
Necesito traer a la luz
Esta oscuridad de que
Estoy hecho, necesito
Dejarme desbarrancar desde lo
Alto de este desamparo,
Desplomarme en el suelo
Cual caja de desechos,
Sin adjetivos para
Revestir esta debilidad,
Esta tristeza, esta cruel
Avaricia, completamente
Desnudo, despojado como
Quien está pronto a des-
Aparecer, necesito, sí,
Exponer las vísceras a los
Buitres en la mañana de
Una librería, necesito
Entregarme, dejarme
Estragar entre verbos y
Vermes al son del
Griterío, de la rechifla,
A la tiranía del silencio,
Necesito exponerme al
Ridículo de ser leído
Y jamás comprendido

Uma procura

Por que me procuro
Se, no fundo, não
Quero encontrar-me
Se, no fundo, nada
Tenho a declara-me
Se, no fundo, estou
Bem por deixar-me?

Não se esqueça

Não se esqueça —
Que as coisas não têm sentido
Não se esqueça
Não se esqueça

Não se esqueça —
Que sentir é proibido
Não se esqueça
Não se esqueça

Não se esqueça —
Que o próprio sentido não tem sentido
Não se esqueça
Não se esqueça

Não se esqueça
— Não

Só

O tempo todo pensando
Numa prosa, mas só
A poesia não diz, e só o
Que não diz pode dizer

Una búsqueda

¿Por qué me busco
Si, en el fondo, no
Quiero encontrarme
Si, en el fondo, nada
Tengo que declararme
Si, en el fondo, estoy
A punto de dejarme?

No olvides

No olvides
Que las cosas no tienen sentido
No olvides
No olvides

No olvides
Que sentir está prohibido
No olvides
No olvides

No olvides
Que el propio sentido no tiene sentido
No olvides
No olvides

No olvides
No

Sólo

Todo el tiempo pensando
En una prosa, pero sólo
La poesía no dice, y sólo
Aquello que no dice puede decir

A porta

Bato na porta
De mim mesmo
Bato, urro
Esmurro o silêncio
Não estou em casa
Não tenho estado
Aqui, nem mesmo
Sei se ainda moro
Aqui, tampouco há
Quanto tempo saí,
Se é que saí

La puerta

Llamo a la puerta
De mí mismo
Llamo, bramo
Golpeo el silencio
No estoy en casa
No tengo estado
Aquí, ni siquiera
Sé si aún vivo
Aquí, tampoco hace
Cuánto tiempo salí,
Si es que salí

Iacyr Anderson Freitas (Patrocínio do Muriaé, Minas Gerais, 1963)

Ar de arestas / Aire de aristas (2013)

Exórdio da serpente

Surpreende-se a serpente
em cada naco de frase.
Ora vagando, urgente,
ora fixa em sua base.

Palmilha de leve a fronte
para adubar o terreno.
Crava as estacas da ponte
que a salvará do veneno

(pois que a si mesma se priva).
Que essa serpente bem sabe
do risco de estar cativa,
ao sabor de velhos sabres.

De seu princípio, que é quando
o próprio espaço vacila
e de leve vai trilhando
um calvário posto em fila,

de seu princípio, talvez
a indesejada das gentes
não guarde duas ou três
miragens, mas a serpente

desconhece quem a guarde
em cada fração de frase.
Fustiga-lhe a mesma tarde,
como um sol que nunca atrase.

Exordio de la serpiente

Se sorprende la serpiente
en cada trozo de frase.
Ora vagando, urgente,
ora fija en su base.

Recorre levemente el frente
para abonar el terreno.
Clava las estacas del puente
que la salvará del veneno

(pues que a sí misma se priva).
Que esa serpiente bien sabe
del riesgo de estar cautiva,
al sabor de viejos sabres.

De su principio, que es cuando
el propio espacio vacila
y levemente va trillando
un calvario puesto en fila,

de su principio, tal vez
la indeseada de la gente
no guarde más de dos o tres
espejismos, mas la serpiente

desconoce a quien la guarde
en cada fracción de frase.
Le fustiga la misma tarde,
como un sol que nunca tardase.

Paulo Nunes (Patos de Minas, Minas Gerais, 1965)

O corpo no escuro / El cuerpo en lo oscuro (2014)

O círculo habitado

Ser velho talvez seja
ser três ou quatro vezes
jovem, e isso cansa.

Na perda do desejo
ver dobrada a aposta
no desejo do desejo.

E não haver respostas
do poço (abismo) do desejo
onde se jogam dentes, esperanças.

Na tarde que vem caindo
súbito notar no horizonte
um risco indecifrado.

O que passou terá sido
um avião, a vida
ou a mulher amada?

Mas o tempo inda é exato:
ao ofício de ser velho
ninguém chega atrasado.

O que passou, não passou —
é presença acumulando
o que só agora existe.

Há um resumo ou um plano,
não importa, pois isto
finalmente é um homem.

E que ninguém duvide
da beleza que ora persiste
do que vós, olhos, visteis.

El círculo habitado

Ser viejo tal vez sea
ser tres o cuatro veces
joven, y eso cansa.

En la pérdida del deseo
ver dobrada la apuesta
en el deseo del deseo.

Y no haber respuestas
del pozo (abismo) del deseo
donde se juegan dientes, esperanzas.

En la tarde que viene cayendo
notar de pronto en el horizonte
un trazo indecifrado.

Lo que pasó ¿habrá sido
un avión, la vida
o la mujer amada?

Pero el tiempo aún es exacto:
al oficio de ser viejo
nadie llega atrasado.

Lo que pasó, no pasó,
es presencia acumulando
lo que sólo ahora existe.

Hay un resumen o un plano,
no importa, pues esto
finalmente es un hombre.

Y que nadie dude
de la belleza que ahora persiste
de lo que vosotros, ojos, visteis.

Assim, eis o homem —
um moço após a guerra,
quando a pátria está distante.

Pelo chão bandeiras
dizem apenas que a mão
cansou de brincar seus dedos.

E a morte mais o rejuvenesce,
pois ao morrerem os velhos
voltam a principiantes.

Três poemas bíblicos

I/ Salmo

Criastes, Senhor,
a vida e também
o relógio, para
não andarmos sós.

Nada faltará
ao homem — e assim
criastes florestas
para haver bengalas.

Mas, insatisfeita,
a vida exigiu
água. Então criastes
sobre o mundo a chuva.

E, sede louvado!
fizestes, Senhor,
propício aos enterros
negro o guarda-chuva.

Así, he aquí el hombre,
un joven tras la guerra,
cuando la patria está distante.

Por el suelo las banderas
dicen apenas que la mano
se cansó de adornar sus dedos.

Y la muerte más lo rejuvenece,
pues al morir los viejos
se vuelven principiantes.

Tres poemas bíblicos

I/ Salmo

Creaste, Señor,
la vida y también
el reloj, para
no andar solos.

Nada faltará
al hombre, y así
creaste bosques
para obtener bastones.

Pero, insatisfecha,
la vida exigió
agua. Entonces creaste
sobre el mundo la lluvia.

Y, ¡alabado sea!
hiciste, Señor,
adecuado a los entierros
negro el paraguas.

II/ O novo Cristo

Pudesse dar a mão ao afogado
e água a quem no deserto se perdeu,
o braço, sim, faria estes milagros
e ignorando o corpo e sua cabeça,
sem saber a quem, agradecería.

Se ao pronunciar um nome ainda vivo
ouvisse Lázaro e sua boca torta
novamente reclamar da comida,
a boca, sim, pronunciaría, e gritando,
sem saber a quem, agradecería.

E se ao terceiro dia sentisse o ar
que faltou voltar às próprias narinas
e, sim, contente voltasse ao banquete,
ele se prostraría e humildemente,
sem saber a quem, agradecería.

Porém a água recusou ser vinho
e cedo acabando a festa lhe resta
— maldito seja não se sabe quem! —
aceitar a mão que lhe dá o afogado
e acompanhar quem vai pelo deserto.

III/ Fragmento apócrifo

Desde então, e muito antes,
qual homem não tem sido o Cristo,
multiplicando por obrigação os pães
e de vez em quando pescando?

II/ El nuevo Cristo

Pudiera dar la mano al ahogado
y agua a quien en el desierto se perdió,
el brazo, sí, haría estos milagros
e ignorando el cuerpo y su cabeza,
sin saber a quién, agradecería.

Si al pronunciar un nombre aún vivo
oyese Lázaro y su torcida boca
nuevamente reclamara la comida,
la boca, sí, pronunciaría, y gritando,
sin saber a quién, agradecería.

Y si al tercer día sintiese el aire
que faltó volver a las propias narices
y, sí, contento volviese al banquete,
él se prostraría y humildemente,
sin saber a quién, agradecería.

Sin embargo el agua rehusó ser vino
y acabando temprano la fiesta le resta,
¡maldito sea no se sabe quién!,
aceptar la mano que le da el ahogado
y acompañar a quien va por el desierto.

III/ Fragmento apócrifo

Desde entonces, y mucho antes,
¿qué hombre no ha sido el Cristo,
multiplicando por obligación los panes
y de vez en cuando pescando?

Clarissa Macedo (Salvador, Bahía, 1988)

Na pata do cavalo há sete abismos / En la pata del caballo hay siete abismos (2014)

Sete abismos

A alma relincha
na estrebaria.

Macho de cavalo
que galopa trovas
do pensamento,
engole as águas
de pasto e de feno.

Há terror nos ventos
do cavalo magoado,
que perdido rompe,
alado, as trincheiras
e cai como anjo
de tormento.

Há éguas rondando
pratos de esquecemento.

Há rodas e correias
na carruagem violenta.

Naquela crina
de ferraduras negras
um cavalo
de patas ralas:

Os sete abismos da vida.

Exercício

Cerrar os olhos
para que a última
lágrima cresça.

Siete abismos

El alma relincha
en la caballeriza.

Macho de caballo
que galopa trovas
del pensamiento,
engulle las aguas
de pasto y de heno.

Hay terror en los vientos
del caballo magullado,
que perdido rompe,
alado, las trincheras
y cae como un ángel
de tormento.

Hay yeguas rondando
los platos del olvido.

Hay ruedas y correas
en el carruaje violento.

En aquella crin
de herraduras negras
un caballo
de patas ralas:

Los siete abismos de la vida.

Ejercicio

Cerrar los ojos
para que la última
lágrima crezca.

Cerrar os olhos
para que o mundo
seja memória.

Abrir os olhos
para que, afinal,
tudo se perca.

Arrebatamento

Há um apelo em mim
que se desdobra e amanhece

uma nuance que fere
alguns desvios do medo —
uma chaga,
a fita rosa daquele cabelo.

Há em mim um anjo
e há também um pássaro,
um quer me levar ao céu
o outro me perder no espaço.

Alguns dizem que sou daqui,
daquela casa na esquina;
eu digo que morri... quando
descobria cada desejo secreto.

O mundo é uma hora
mal desenhada e em tudo
esconde-se o infinito.

À noite, lembro da morte
de dia quero o consolo
do arrependimento.

Por ora, só me resta ser arrebatado
na utopia de meu próprio tempo.

Cerrar los ojos
para que el mundo
sea memoria.

Abrir los ojos
para que, al fin,
todo se pierda.

Arrebato

Hay un llamado en mí
que se desdobra y amanece

un matiz que hiere
algunos desvíos del miedo,
una llaga,
la cinta rosa de aquel cabello.

Hay en mí un ángel
y hay también un pájaro,
uno quiere llevarme al cielo
el otro perderme en el espacio.

Algunos dicen que soy de aquí,
de aquella casa en la esquina;
yo digo que morí... cuando
descubría cada deseo secreto.

El mundo es una hora
mal dibujada y en todo
se esconde el infinito.

De noche, evoco la muerte
de día anhelo el consuelo
del arrepentimiento.

Por ahora, sólo me resta ser arrebatado
en la utopía de mi propio tiempo.

REFERENCIAS

Ivo Barroso

A caça virtual e outros poemas
Rio de Janeiro: Record / Fundação
Biblioteca Nacional, 2001

Pedro Carrano

Dissidentes
En: *Três vértebras e um primeiro testamento*
Curitiba: Edição do autor, 2013

Paulo Leminski

Winterverno
En: *Toda poesia*
São Paulo: Companhia das Letras, 2013

Sergio Cohn

Horizonte de eventos
En: *O sonhador insone: poemas 1994-2012*
Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial,
2012

Mauro Faccioni

Duplo dublê
Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002

Ricardo Aleixo

Trívio
Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002

Tarso de Melo

Carbono
São Paulo, Santo André (São Paulo):
Nankin Editorial / Alpharrabio Edições,
2002

Marcelo Sahea

Carne viva
Rio de Janeiro: Edição do autor, 2003

Waly Salomão

Pescados vivos
En: *Poesia total*
São Paulo: Companhia das Letras, 2014

Ricardo Corona

Corpo sutil
São Paulo: Editora Iluminuras, 2005

Tanussi Cardoso

Exercício do olhar
Rio de Janeiro: Editora Five Star, 2006

Ademir Demarchi

Os mortos na sala de jantar
Santos (São Paulo): Realejo Edições, 2007

Ronaldo Machado

Solecidades
Porto Alegre: Editora Éblis, 2007

Marcelo Ariel

Tratado dos anjos afogados
Caraguatatuba (São Paulo): Associação
Cultural LetraSelvagem, 2008

Roberto Piva

Estranhos sinais de Saturno
En: *Obras reunidas, volume 3*
São Paulo: Editora Globo, 2008

Manoel de Barros

Menino do mato
En: *Poesia completa*
São Paulo: Leya, 2010

Paulo Franchetti

Deste lugar
Cotia (São Paulo): Ateliê Editorial, 2012

Anelito de Oliveira

A ocorrência

Belo Horizonte: Orobó Edições, 2012

Iacyr Anderson Freitas

Ar de arestas

São Paulo: Escrituras Editora, 2013

Paulo Nunes

O corpo no escuro

São Paulo: Companhia das letras, 2014

Clarissa Macedo

Na pata do cavalo há sete abismos

Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2014



decodificando **DECODIFICANDO**





«Me interesa el hoy».

Entrevista a Francisco Ángeles

Juan Valle Quispe

elaspirante@gmail.com

Universidad Nacional Federico Villarreal

Resumen: Francisco Ángeles mantiene una relación con la Literatura en la cual celebra la contradicción. Su paso por el periodismo literario en blogs y entrevistas lo llevaron a fomentar los inicios de narradores que hoy empiezan a consolidarse, además de otras polémicas de las que ya no desea ahondar. Su labor crítica, hoy como aspirante a doctor en la Universidad de Pennsylvania, asume también otro camino en el cual continúa nutriéndose sin dejar de someterlo a una problematización. Pero, sin otras concesiones, de lo que ahora más le interesa hablar es sobre su oficio de novelista y las discusiones en las que forma parte su producción, propiamente su reciente novela *Austin, Texas 1979* (Lima, Animal de invierno, 2014), una historia trepidante que desde ahora recomendamos. A continuación, dejamos registro de una conversación algo extendida con un narrador que no escatima en franqueza.

Palabras clave: Narrativa peruana reciente, periodismo cultural, crítica literaria peruana, crisis de los treinta, padre.

En este nuevo número de *Cuadernos Literarios*, el crítico literario y escritor, Francisco Ángeles, nos habló de sus experiencias siendo *blogger* y sus actuales estudios como candidato a Phd en la Universidad de Pennsylvania, además de su opinión en torno a la crítica local y extranjera. Luego, nos adentramos en su más reciente novela, *Austin, Texas 1979*, de la cual charlamos sobre su construcción, las críticas hechas hasta el momento y las expectativas alrededor suya. Una oportunidad magnífica para conocer un poco más a un autor honesto y autónomo.

1. *¿Cómo ha cambiado la estancia en Philadelphia en tu percepción crítica?*

Ha cambiado muchísimo, totalmente. Siento que soy una persona diferente desde que vivo en Philadelphia pero, básicamente, porque tengo muchas más lecturas teóricas. Mi perspectiva ha salido más de lo literario y se va acercando a la teoría crítica, que no es exactamente filosofía y obviamente no es crítica literaria, ni teoría literaria (que me interesa mucho menos), es decir, las vertientes producidas a partir de los desarrollos teóricos del marxismo. Después, estoy muy vinculado a algunos grupos de pensamiento de Estados Unidos que se avocan a lo latinoamericano y que tienen que ver con dos corrientes muy grandes, la Infrapolítica y la Poshegemonía. Dos temas muy grandes de los que se podría hablar bastante, ¿no? Pero podría decir a grandes rasgos, para empezar, que son dos formas de pensar el espacio latinoamericano sin pasar por lo Poscolonial, un poco al margen, no en contra de lo Poscolonial que es una corriente dominante por lo menos en los países andinos. En la academia de Perú, Ecuador, Colombia e incluso más, tiene mucha fuerza la teoría poscolonial, la cual tiene varias vertientes, algunas de las cuales han llegado a lo que alguna gente como Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel llamen lo decolonial incluso, y que tiene que ver con un intento de reivindicación identitaria. Entonces, la Infrapolítica y la Poshegemonía están en contra de lo identitario, a lo que yo me siento muy vinculado y muy de acuerdo con esas ideas que están contra la identidad. Y claro, a partir de ello pienso la literatura peruana, partiendo de esos conceptos. O sea, me parece natural que, para alguien que está contra la identidad, un intento de solución de lo peruano con novelas canónicas como las de Rivera Martínez, por ejemplo, terminen siendo paradigmas, esté en contra de eso.

2. *¿Y en cuanto a tu papel de crítico literario y escritor?*

Como crítico mucho, o sea, lo que ocurre con mucha gente que hace academia, es decir, hacer carrera académica en Estados Unidos, es que no han pasado por una etapa que podríamos llamar periodística o una etapa de lector hedonista, incluso. Gente que ha empezado el doctorado muy joven, digamos, a los veintidós años, no han pasado por la etapa de un lector que lee por placer o que hace reseñas periodísticas, entrevistas, o intenta ser escritor de ficción. Eso está bien, por su puesto, pero yo siento que la academia me ha transformado a partir de lo que era previamente: un lector de muchos

años, un escritor de ficción, una especie de periodista cultural, así es como yo me sentía, y desde ese lugar he partido hacia una teorización cada vez más radical y el intento de pensar críticamente cada vez más, pensar que la literatura es un espacio desde el cual se puede pensar en la sociedad, ya no me interesa el estudio de la literatura por sí misma, o sea, me interesa más cómo desde la literatura, o a través de ella, se puede entender mejor el mundo en el que vivimos. Entonces, eso es algo que ha ocurrido en mi experiencia de estudiante doctoral en Estados Unidos, no tanto en mi experiencia en Philadelphia, eso me parece menos relevante, o sea, yo creo que si me tocara vivir en otra ciudad norteamericana no habría mayor cambio, es como la experiencia de la vida universitaria y el contacto con grupos de discusión con quienes mantengo un contacto fluido, dentro de mi universidad pero sobre todo fuera, con gente de otras universidades. Nos reunimos, tenemos programas de lectura, congresos donde tocamos temas que no tienen que ver con literatura exactamente, pueden tener que ver o no. Puede significar otro cambio, más bien, dejar de pensar que la literatura es lo central para ver el panorama como más amplio, y dentro de ese panorama, darse cuenta para qué puede servir la literatura como herramienta de análisis de la sociedad, que al final es lo importante.

3. *Hace poco dijiste que no estabas a favor de lo canónico. En un post en El hablador, comentaste que no estabas de acuerdo con la antología de Ricardo González Vigil porque, entre varios otros aspectos, no formulaba un debate como debería hacer la postulación de un canon.*

Bueno, ese fue un comentario al comentario de Gabriel Ruiz Ortega sobre el libro de González Vigil, que tampoco recuerdo muy bien. Lo que sí podría decir, y creo que por ahí va la cosa es que, primero, no creo que pueda haber una antología tan amplia, o sea, es como una guía telefónica, está todo el mundo. Yo no estaba y obviamente no faltó quien dijera «bueno, es porque tú no estás», y yo decía, «bueno, yo no estoy porque no tengo cuentos». Yo no tengo cuentos, he publicado dos novelas. Cómo me van a antologar si no tengo cuentos, o sea, es como la típica descalificación personal, «ah, porque no estás, críticas». No tengo cuentos, cómo voy a estar. Si los tuviera, probablemente estaría (sonríe). No importa. Pero eso es finalmente irrelevante. Lo que habría que discutir es que yo no estoy en contra del canon o, en todo caso, no estoy de acuerdo, me gustaría que cambie la manera cómo ese canon está siendo construido. Hay gente que dice «estás

en la antología de Gonzáles Vigil, entonces ya eres canónico». ¿Qué? ¿Hay ochenta escritores canónicos por década? ¿Tanto? ¿Tan grande es el canon? O sea, no creo, ¿no?

4. *Dijiste en ese comentario que si de acá a cien años alguien leyera a Arguedas o a Vargas Llosa, el canon peruano puede darse por bien servido.*

Sí, lo había olvidado, dije eso, es cierto. Lo que pasa es que yo creo que hay una mentira que tiene que ver con que la gente supone, o los escritores suponen, que en el futuro van a ser redescubiertos, se va a descubrir su valía. La idea de que el mejor crítico es el tiempo. Bueno, yo no creo en eso, es para engañar a la gente. Volvemos a lo mismo, y ahí sí creo pertinente recordar a Carl Schmitt, la famosa sentencia que dice que nosotros pensamos en política a partir de conceptos teológicos. La teoría política son conceptos teológicos secularizados. Y claro, esta idea de trascendencia obviamente es teológica. La idea de divinidad, de que puedes ser pobre ahora, digamos, en la idea cristiana, a la que Nietzsche se opone al atacar el cristianismo. Acá eres pobre, te va mal, sufres, te esclavizan, pero bueno, está el reino de los cielos más adelante para que seas recompensado. Y yo siento que hay mucha similitud con la literatura. Sigue trabajando, sigue escribiendo, pero en el fondo, lo que te siguen diciendo es sigue comprando libros, ¿no? Sígueme sosteniendo esta industria y, por lo tanto, escribe y algún día vas a ser como Bolaño, vas a ser como Stendhal, el ninguneado que se vuelve famoso después de morir. De vez en cuando, yo creo que la industria necesita estos mitos que confirman las excepciones que confirman la regla. Necesitan un Bolaño con el que digan sí se puede, entonces, si ahora nadie me hace caso, me muero y ahí sí me van a hacer caso. Yo creo que es mentira, yo creo que en cien años, como dije, si leen a Vargas Llosa y Arguedas ya es bastante. Yo creo que no van a leer a nadie más y probablemente ni siquiera a ellos. A mí me interesa el hoy, me parece que eso es lo único real. Mi novela, *Austin, Texas 1979*, me interesa que se lea hoy. Que la mayor cantidad de gente la lea. No voy a estar pensando que dentro de treinta años, cuando me muera... Me gustaría, por supuesto, pero no me voy a enterar nunca, no confío en eso, es pura especulación. Y, bueno, hay gente que quiere engañarse, ¿no? Yo no me dejo engañar.

5. ¿Cómo veías la crítica literaria periodística antes de irte del país y cómo la ves ahora?

Estoy realmente impresionado por lo que está ocurriendo acá. Impresionado positivamente de lo que está sucediendo a nivel cultural. Es otra cosa, absolutamente diferente a lo que había en años anteriores. Para hacer una pequeña historia, creo que hubo una explosión, hubo un *boom* de blogs, de discusiones del circuito literario, del debate cultural en general alrededor del 2005 y el 2007. Yo entré en esa época, siento que soy un producto de los blogs, mi acercamiento al medio literario es a través de una revista virtual como *El hablador* y después con un blog que hice llamado *Porta9*. A través de estos espacios conocí escritores, conocí críticos, gracias a esto me inserté al medio literario. Pero después me parece que hubo unos años de sequía. Y creo que últimamente hay un resurgimiento, una cantidad impresionante de lugares donde se puede difundir la cultura como *Lima en escena*, *Lee por Gusto*, *El Buen Librero* y otras webs, revistas, medios virtuales, más programas de televisión culturales. Eso también me llama la atención. Creo que ese es el primer paso para que en algún momento produzca mayor calidad, que creo todavía sigue siendo una deuda, o sea, hay espacios buenos, por supuesto, pero tienen que seguir mejorando. Me gustaría, ahora que lo mencionas, en torno a la crítica literaria, que haya gente que reseñe libros de manera más continua, no cuando aparece uno que otro libro que tú quieras reseñar por una u otra razón determinada. Creo que la calidad y la cantidad no van de la mano necesariamente pero sí hay una relación, si tienes doscientos blogs, es probable que hayan cuarenta de calidad, si tienes cinco es más difícil, ¿no? Creo que hay bastante cantidad y es bueno y está produciendo y producirá más calidad en lo que venga. Soy muy optimista con lo que está ocurriendo.

6. ¿Qué opinas de la etiqueta de escritor joven?

Lo de joven, prefiero distanciarme al menos cuando me lo preguntan. Primero, porque no soy joven y, en segundo lugar, como que te baja la llanta. O sea, puede ser un elogio pero en realidad es un maleteo, como un calichineo «escritor joven», o sea, «tiene futuro», «promesa». Y ya hemos visto casos de «promesas» que llegan a los cincuenta años como «promesas» y de pronto se dan cuenta... Entonces no me gusta eso de escritor joven ni me gusta que me digan... Un ejemplo: un par de personas que leyeron mi novela, me dicen que les gustó mucho y esperan mi siguiente libro. Yo no quiero que esperen

mi siguiente libro, este es el libro que existe. El tercero, cuando salga, ya se verá si está bien o está mal, ahora ese libro no existe. Ese «esperemos el siguiente» me parece injusto, un maletéo igual que decir joven y porque, además, yo quiero ser visto como cualquier escritor. Mi novela me gustaría que sea juzgada como si yo tuviera sesenta años, como una novela, no que me digan «ah, tienes virtudes que en el futuro...» No, esto es lo que hay.

7. *Se sabe que en Estados Unidos existe una apuesta preferencial por los estudios literarios en torno a los estudios coloniales y la violencia política. Al ver los vacíos que se plantean, ¿cómo ha sido tu reacción?*

Hay un problema grande en la academia norteamericana. Este problema tiene que ver con la segmentación de los estudios en Humanidades. Es una historia que la puedo contar brevemente. Durante la Guerra Fría, después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos empieza a invertir mucho dinero en sus universidades estatales para el estudio de las diferentes regiones del mundo. Entonces, se abren departamentos de estudios segmentados, como los departamentos de Literatura latinoamericana, por ejemplo, como también departamentos de estudios franceses, romanos, rusos, coreanos, etc. Se segmenta el conocimiento por regiones geográficas. En mi caso, estoy en un departamento hispánico donde se estudia la teoría, la crítica, la cultura de Latinoamérica y España. Entonces, ¿qué esperan que uno produzca desde un espacio como ese?, ¿qué es lo que espera la propia universidad que justifique tener un departamento separado que no es el departamento de Literatura comparada sino el de Estudios hispánicos? Esperan que uno trabaje la diferencia, lo que justamente esperaban desde partida, que uno piense en términos de qué hace específica a esta región, diferente al resto. La diferencia cultural siempre ha sido el punto de referencia para los estudios hispánicos como para cualquier otro departamento. ¿Cuál ha sido la conclusión o consecuencia de eso? Que lo que tenga que ver con lo indígena, tomado como lo más autóctono, lo más nativo, lo más particular de Latinoamérica sea lo privilegiado. Eso es lo que se espera de un departamento que quiere trabajar la diferencia. Quiere decir que si hay un escritor como, digamos, Iván Thays, no le va a interesar a nadie en Estados Unidos. Pero si hay un escritor que aborde temas indígenas, o que tenga que ver con dictaduras del cono sur, en el caso de Chile, Argentina, Uruguay o Brasil; o que tenga que ver con temas de narcotráfico o migración, en el caso de México o Cuba, son los temas que esperan que uno escriba. En eso se parece al mercado editorial literario. Y en

el caso peruano, ¿qué sería lo distintivo? En primer lugar, lo colonial porque lo indígena está en primer plano, Guaman Poma, Garcilaso, Pedro Cieza, eso ha sido muy trabajado. Después, la corriente indigenista, sobre todo en Arguedas y cada vez, con más fuerza, la violencia política. Pero con el grupo al que estoy vinculado ideológicamente, partimos de un libro clave, que justamente escribió Alberto Moreiras, llamado *The exhaustion of difference*, que vendría a ser algo así como *El agotamiento de la diferencia*. Es un libro donde él muestra que la diferencia ya se acabó, que en el mundo contemporáneo, después de la Guerra Fría, ya no tiene caso hacer segmentaciones, ya no tiene sentido buscar esos esencialismos identitarios. De ese modo, una sociedad como esta no es tan diferente como otras sociedades del mundo porque estamos bajo un régimen neoliberal. Después de la imposición del neoliberalismo, hablar de diferencias identitarias se puede pensar como un intento de esconder lo verdaderamente importante que es la injusticia económica. Eso es lo que yo creo y es lo que compartimos al interior del grupo. La gran diferencia no es ahora identitaria, cultural o racial. La solución no pasa por Arguedas ni por Rivera Martínez o Laura Riesco, el problema es explotación económica. Pensamos que discursos que hablan de cuestiones identitarias es en el fondo maquillaje para no hablar de lo importante que son las injusticias económicas.

8. *Una forma cómo la academia está apañando el sistema neoliberal*

También se puede entender como que lo postcolonial, lo que tenga que ver con la cuestión identitaria, es algo mucho más *marketero* para las universidades, porque eso es lo que esperan que uno haga. Entonces, hay una lucha permanente entre alcanzar un pensamiento que trascienda lo hispano, porque lo hispano siempre ha estado en segundo plano o cuarto, quinto o sexto plano. Así, algo que el grupo con el que me siento identificado intenta, es que dentro de unos años el pensamiento hispano pueda acercarse un día al estatuto que tiene el francés, por ejemplo. O sea, ser un filósofo... porque ¿qué filósofos o teóricos políticos existen? Muy pocos, en el ámbito no se les considera, digamos que un español, un mexicano o un peruano sea considerado filósofo es muy difícil, siempre predominan los franceses, Badiou, Rancière, Balibar; es muy complicado que a uno se le tome en serio, es muy difícil saltar la valla.

9. *Cuéntanos un poco sobre tu indagación en el doctorado*

El doctorado pasa, en primer lugar, por el cuestionamiento del estado como concepto, no el Estado peruano ni otro específico. Hay gente que se opone a la idea del estado, o sea, el estado no debería existir, eso es ya una propuesta política y las propuestas políticas no necesariamente tienen que ser parte de nuestro discurso o de mi discurso, no voy a hablar por nadie más. No somos políticos, somos intelectuales. Entonces, lo mío no pasa por oponerse radicalmente a la idea del estado pero sí a pensar como algunas personas lo han estudiado. El estado tiene dos tipos de existencia, una real y otra conceptual. La existencia conceptual es sólida, el estado existe, nadie duda que el Estado peruano existe. En la práctica eso no es cierto, en la práctica lo que existe son diferentes funciones que son ejecutadas por instancias que pueden tener cierta conexión. Digamos, una empresa recaudadora de impuestos, una institución que se dedica a producir leyes como el congreso, otra que se atribuye el derecho de administrar justicia y otras de aplicarlas ya sean la policía o el ejército. Y hay gente que piensa que el estado es un concepto que intenta articular diferentes cosas que no están tan articuladas en realidad y cuyas fronteras son difusas. A veces se piensa en, y esto tiene que ver con una discusión muy antigua, la diferencia entre estado y sociedad civil, o sea, qué está dentro y fuera del estado. Se dice que el estado, en realidad, está manejado por la burguesía, digámoslo en términos de muy del siglo xx. Cuando uno cuestiona qué es el estado, habría que pensar qué significa que la burguesía controle el estado o que estado y burguesía ya no se puedan diferenciar, que en cierto sentido es lo mismo. Con unas instancias, estatales y otras no, no queda claro qué está dentro o fuera. Y, bueno, mi tesis tiene que ver en cómo la gente que se ha opuesto al estado, han escrito sobre cómo han entendido el estado. Gente como Hugo Blanco, quien para mí es clave, y hasta ahora nadie se ha dado cuenta hasta donde sé, escribe textos, memorias como guerrillero, en *Tierra o muerte*, por ejemplo, donde tiene intuiciones de las grietas que presenta el estado, que no es algo integral como aparenta ser. Saca conclusiones que son impresionantes para su momento. Yo analizo varios espacios latinoamericanos, empiezo con Cuba, el che Guevara; paso por Venezuela, que tiene una historia impresionante de guerrilleros que empieza en los años cincuenta y continúa hasta hoy con el Chavismo después de Chávez; después, paso por los guerrilleros peruanos de los sesenta; de igual forma por el Zapatismo, lo que escribió el subcomandante Marcos y termino con Álvaro García

Linera, vicepresidente boliviano, quien tiene una serie de textos teóricos desde hace tres décadas, siempre pensando en el estado, en cómo oponerse al estado. Entonces la pregunta es, ¿cómo transformar la sociedad, si partimos de la idea de que es injusta y que habría que transformarla, sin pasar por el estado? La idea clásica revolucionaria era, bueno, tomemos el poder, pero en las experiencias, la clásica descalificación es Stalin pero también se puede hablar de mucha gente, Fidel Castro o Mao. Lo clásico es decir que todo termina en un totalitarismo y está bien. Hay gente que ya ha ido pensando, hace más de tres décadas, en cómo transformar sin el estado, sin pasar por él o controlarlo.

Ahora bien, si hay algo que también defiende es el derecho a la contradicción. No me dan miedo las contradicciones ni me molestan en absoluto. Y lo otro es que uno no tiene que tener todas las respuestas, hay un montón de cosas de las que no tengo respuestas ni siento que tenga por qué tenerlas. No creo que exista el iluminado que va a venir a dar la receta para solucionar el mundo. Algunos de los libros más valiosos que he leído en los últimos años, como los de John Holloway, parten diciendo «Si alguien espera a que yo dé la solución, no se lo voy a dar porque no la sé. Estamos pensando para acercarnos a eso». No tengo las respuestas, en absoluto. Hay muchas preguntas que tengo encima y algunas respuestas parciales. O sea, cómo tiene que transformarse el mundo, eso no lo sé, no tengo por qué saberlo. Ni yo pretendo ser un tótem, ni ninguna persona que considero. Creo que son gente que aporta para ir acercándose poco a poco a algo que haga que la sociedad mejore.

10. *Entrando a tu oficio de escritor, ¿cómo percibes los silencios? La primera novela es del 2008, quizá quiere decir que no te mueres por publicar. Como crítico o como intelectual produces constantemente.*

Me gustaría publicar más seguido, al menos una novela cada dos años, pero no me nace. En mi caso, no creo que para escribir una buena novela tenga que esperar diez años ni tener que publicar todos los años, depende de cada uno. Lo principal es que uno escriba cuando tiene algo que decir. Estoy contento porque tengo ya casi definida otra historia, probablemente la escriba rápido. Sobre el silencio, estos seis años han sido porque no me provocaba escribir y no me inquieté, pensé que nunca más iba a escribir y no me preocupaba. Si no podía hacer ficción y podía hacer crítica académica, hacía lo segundo, no había problema. No es algo que planifique o me parezca ni bueno ni malo.

11. ¿Cómo lidias con la idea del *figuretismo*? Podrían señalarte como alguien que, viviendo en el extranjero, se deja ver solo para el momento de hablar de tu publicación, te reseñen o comenten.

Pienso que hay que difundir lo que uno quiera. Quiero que me lean, como cualquier escritor, supongo. Y si para ser leído hay que ser un poco *figureti*, está bien. Me gustan las entrevistas, hablar de libros, presentarlos, pero tengo también mis reparos frente a eso, me gusta pero puede ser también un poco incómodo, en el sentido de que puede ser un poco de *show*. No quiero escribir un libro para que no me lea nadie, sí quiero ser leído. Entonces, considero que es el precio que hay que pagar. Y en cuestión de volver al Perú, no lo necesito vitalmente, digamos, y no creo que deba sentirme culpable por eso. Ahora vengo acá a presentar el libro porque es el lugar donde yo publico, es el lugar donde mal que bien conozco a otras personas, donde he estudiado, donde he vivido casi toda mi vida, donde tengo amigos, puedo conseguir un editor y creo que puedo ser leído más que en otros países. Si fuera a otro país tendría que empezar otra vez. Para mí esto ha sido como lo que un cantante viene a hacer en una gira promocional, en el sentido de que muy poca gente me consideraba escritor antes de *Austin, Texas 1979*. Creo que casi nadie me consideraba escritor, me conocía mucha menos gente de la que me conoce ahora, los que sabían de mí era por *El hablador* o por *Porta9* y en mucha menor medida por mi primera novela. Creo que ahora se me conoce más. He intentado en cada entrevista, en cada lugar donde me han invitado, Bogotá, San Marcos, Bar Patagonia y ahora Villarreal, darme a conocer, asumiendo que nadie me conoce y tengo que demostrar quién soy. Es algo que he tenido que hacer para mostrarme como escritor, ya no como crítico o *blogger*.

12. Hablando más propiamente de *Austin, Texas 1979*, ¿cuál es tu lector ideal?

Al hablar de mi novela yo pensé en un lector de veinte o veinticinco años que fuera un poco *depre*, desubicado, algo así como un *post* adolescente medio perdido en el mundo, como yo lo he sido también y que, de alguna forma, sigo siendo. Incluso, hablando con Jennifer (Thorndike), le decía «voy a *marketear* esta novela como una novela para *emos*» pensaba en decir «si tú eres *emo*, léelo, te va a gustar». Eso fue cuando empecé a escribirla, las partes fragmentarias, un tipo que ha terminado una relación y se siente

un tanto perdido. Pero me he dado cuenta que no necesariamente ese es el público, hay otros lectores que también podrían ser ideales, claro uno piensa en el lector ideal como uno mismo o como uno ha sido, pero gente mayor ha enganchado con la novela. En la segunda parte de la novela, que es la parte preferida por la gran mayoría de lectores, al menos hasta donde yo sé, hay, desde cierta edad, una mirada hacia el pasado, lo que uno ha hecho y lo que ha dejado de hacer. Bueno, realmente he vivido la vida que quería, incluso hasta teniendo una vida feliz. El padre del narrador ha tenido una vida feliz, se casó, ha vivido feliz con su mujer, ha tenido dos hijos, aparentemente tiene cierta estabilidad profesional pero quizá no está del todo satisfecho porque hubo cosas que dejó de hacer. Hubo momentos en que renunció. Creo que eso hace pensar a la gente mayor en su propia vida. Y creo que a partir de determinada edad, que yo ya tengo, se puede llegar a los treinta o a los setenta cuando uno se da cuenta que ya pasó al otro lado, incluso puedes llegar a los veinticinco y ya estás del otro lado, el momento en el que te das cuenta que ya la vida comenzó en serio. Ya se acaba la idea del futuro como algo abierto, hay un momento donde cruzas la frontera y puede ser muy temprano pero tu vida ya se definió, puedes tener cincuenta años por delante pero ya todo está definido. Mis personajes, algunos, se revelan ante la idea de que se acabó y quieren empezar otra vez. Y otro tipo de lector que apareció, y me alegra mucho, son las mujeres. Yo no esperaba que conectaran tan bien. Me pareció raro porque los protagonistas son hombres, el psiquiatra, el padre, el narrador... claro, hay una chica allí pero básicamente desde una perspectiva masculina. El gran problema es la construcción de una identidad masculina, la dificultad de construir una identidad masculina, creo; la dificultad de ser adulto, que es universal para hombres y mujeres, pero yo lo he contado desde mi posición que es masculina, no pudo haber sido de otra manera. Me ha sorprendido un poco y estoy gratamente contento con que varias mujeres leyeran mi novela y les haya gustado, les haya podido decir algo. Entonces, con el lector ideal, estoy contento de que haya sido muy amplio a diferencia de mi primera novela, aquella requería un lector ideal mucho más específico, con bastante formación intelectual, con buena noción de lecturas, con cierto gusto por trazar influencias, por extender propuestas literarias más allá del argumento. Esto último es más abierto, es una novela que le puede gustar a cualquiera.

13. *Yendo a las situaciones que construyes, se nota un aliento vargasllosiano, de alguna forma por la presencia del padre, aunque finalmente parecen construcciones ribeyrianas en tanto la atmósfera y el carácter de personajes, ¿qué tanto pensaste en estos referentes?*

El padre es un tema universal, no necesariamente vargasllosiano. La relación con el padre es un gran tema como la relación con la madre. Pero, claro, mucha crítica entiende la relación con Vargas Llosa a partir de la relación con el padre o la ausencia del padre o incluso interpretaciones un tanto psicoanalíticas en que la atracción por el poder en el fondo es un intento de recuperación de una figura paterna o el intento de un estado fuerte es la suplantación de una figura paterna ausente, etc. Para mí el padre es un tema más real que simbólico, digamos, mucha gente ha tenido una relación con su padre, buena o mala, en ausencia o presencia, falta o carencia, hay una relación con el padre aunque nunca la hayas visto en tu vida, es una cosa de verdad, ¿no? No es un tópico literario. He intentado escribir esta novela sin pensar en ningún libro, no he tenido ningún referente en mi cabeza. Ahora, ocurre que mi voz más íntima está construida por experiencias y también por lecturas. Yo creo que Ribeyro, mucho más que Vargas Llosa viene en ese sentido. Ribeyro de alguna manera ha contribuido a formar mi personalidad, mi voz, pero no mi voz de escritor sino mi voz en serio, o sea, a definir lo que soy. No tendría la personalidad que tengo, ni los defectos o quizá virtudes que tengo si no fuera por la lectura apasionada de Ribeyro. Él ha construido mi carácter y también otros, pero, ahora que lo mencionas, él lo ha sido y de modo muy importante. Y lo que yo escribo, lo escribo desde mi carácter, que ha sido definido también por lecturas literarias, pero a través de esa mediación. No quiero escribir con referentes literarios, eso me parece normal para un primer libro. En la medida que uno va escribiendo me parece que los referentes literarios deben quedar fuera y excluidos por completo y uno debe escribir desde su voz más propia que ha sido construida en un momento por referentes. Quisiera pensar que mi novela no se parece en nada a Ribeyro o Vargas Llosa, me gustaría pensar que no, pero muy probablemente tienen que ver de manera indirecta por la construcción de lo que soy.

14. ¿Qué piensas en cuanto al mito de que un escritor se realiza si publica una gran novela? Nunca has publicado cuentos, por ejemplo.

Es complicado. No he escrito cuentos porque no me nace y no me preocupa tampoco. Me invitan para antologías pero les digo que no porque no tengo cuentos. Cuando hago historias, normalmente son más largas, no es una decisión. Creo que los mismos escritores piensan que el cuento es un género menor, y lo demuestran porque escriben mucho un primer libro de cuentos y después novelas y novelas, desde Vargas Llosa... El mismo Ribeyro, al leer uno sus diarios se da cuenta que él soñaba y su plan fue siempre escribir una gran novela, lo dice «ya llegará el momento de mi gran novela» pero nunca la hizo, escribió tres novelas que son menores. Está la idea de que muchos escritores que con el cuento practican y luego saltan a la novela. No existen muchas personas, pero las hay, entre ellas estoy yo, pero debemos ser un 10% los que publicamos novelas directamente. No tengo mucho más que decir al respecto. Que los cuentistas se defiendan entre ellos (risas).

15. En términos narratológicos, tu novela concluye con una analepsis, la retrospectiva de un evento que ya pasó pero contado en el presente. Esto de alguna manera solidifica la figura trágica de Pablo, ¿por qué elegir un final así?

Tenía dos textos presentes al momento de escribir el final. El primero es el de Jennifer, (*Ella*), una novela que leí cuando estaba inédita, termina con el capítulo 0, ese final me impactó bastante y decidí hacer algo parecido con lo mío. Un capítulo pequeñísimo que sea previo a todo. Creo que tiene un efecto más devastador, un efecto duro cuando después de toda la catástrofe ocurrida, se narra el momento alegre previo. Y después está una novela bastante famosa que no es peruana y prefiero no mencionar, yo estaba esperando que me dijeran «¡ah, este final te has copiado!». Pero nadie lo ha dicho. Javier Marías tiene una novela llamada *Mañana en la batalla piensa en mí*, el título es de un verso de Shakespeare, y él lo colocó pensando «seguramente alguien va a decir que te has copiado de Shakespeare» pero nadie se dio cuenta hasta que en una segunda edición, él mismo lo mencionó en una entrevista y a partir de entonces todas las reseñas, todos los críticos decían «el título tomado del famoso verso de Shakespeare», o sea todo el mundo hablaba como si fuera muy obvio cuando antes nadie se había dado cuenta.

Entonces, yo esperaba que el final de mi novela, que termina con la palabra optimismo, si mal no recuerdo, es algo así como un pequeño homenaje a otra novela muy conocida que termina con un final optimista y, claro, es un optimismo que viene después del derrumbe porque está hablando del pasado, pero no voy a decir cuál es. Si la digo, todos van a decir «¡Ah! Obviamente, acá puede ubicarse...». Eso me sucedió con mi primera novela, *La línea en medio del cielo*, y Piglia. Nadie mencionó nada al respecto hasta que yo mencioné a Piglia y todos «claro, la influencia de Piglia...».

16. *Podría hablarse del padre del protagonista como un héroe lacaniano, un sujeto que va contra su deseo en aras de algo quizá mayor.*

Alberto Fuguet me dijo que el protagonista es un héroe y que había que hacerle un monumento. Sí, escuché una lectura parecida por aquí. Si es un héroe no lo sé, no sé qué es un héroe tampoco. Digamos que es un tipo que se comportó bien, pero eso también es problemático, ¿no? Es alguien que en algún momento tiene que tomar una decisión, ser los que se espera que haga, portarse bien, o traicionar. Y él decide hacer lo correcto, su vida se define en esa decisión. Aunque tampoco lo tiene tan claro, es como si él no supiera lo que va a ser, empieza a dejarse llevar, a dejarse arrastrar pero llega a un momento en el que tiene que definir y lo hace. Eso se puede entender como heroico, ya que permitió hacer su vida, permitió que el narrador nazca, etc. Ahora, está el tema de la libertad, eso es algo que a mí me interesa, me preocupa bastante, primero, por el conflicto moral, o sea, ¿uno hace lo que tiene que hacer o hace lo que quiere hacer? Siempre hay una tensión entre estas dos partes. Entre lo que tiene que hacer está lo que la sociedad espera, por supuesto, pero está también el hecho de no dañar a la gente cercana. O sea, uno, al hacer lo que quiere hacer termina afectando a otras personas. Es un problema porque si tú decides portarte bien, como hace este personaje, y no dañar a nadie, es cortarte la libertad, hay un conflicto que veo muy complicado. Y las novelas que se enfrentan a este conflicto me parece que son las grandes novelas.

17. *¿Por qué elegir a Hannah Arendt de entre muchos otros filósofos?*

La elegí por las ideas. Entre todo lo que he leído de ella me pareció que encajaba bastante para todo lo que el personaje trataba de retratar en esa novela. No fue en absoluto la

intención de «bueno, tengo que insertar un filósofo como sea para pegarla de que he leído» ni elegí a Hannah Arendt porque fuera Hannah Arendt ni porque fuera mujer. Simplemente me parecía que el personaje del padre, alguien más o menos intelectual, digamos, un estudiante de filosofía política, enfrentado a la situación cotidiana en la que se encuentra, un enamoramiento, está buscando desesperadamente, así lo entiendo yo, una utilidad práctica de entre todas las lecturas que tiene en la cabeza que le sirva de algo para poder explicar, de alguna forma, lo que le está ocurriendo. En ese momento, Hannah Arendt aparece como una especie de salida. Cuando estuve escribiendo me dije: «Hannah podría explicar la situación», por eso lo hice. No porque sea especialmente fanático de ella, pero me parece que funcionó.

18. *Al parecer hay un empleo de diversas técnicas, monólogo interior, flash back, versos ¿cómo te proyectaste en esta novela como para emplear varios recursos a tu alcance?*

La técnica no me preocupa mucho. He escrito mucho a pesar de que he publicado poco. La primera novela la publiqué hace ya varios años, cuando era muy joven. Ni siquiera me di cuenta qué técnicas hay. Ahora, ¿cómo me planteé esta novela? Me la planteé como una novela muy personal, compleja, quizá la novela más personal que escriba porque, a pesar de que no es autobiográfico necesariamente, siento que sí refleja muy bien situaciones que he vivido. Los temas que han construido y han definido mi vida en estos años, temor a envejecer, dificultades de reinstalarse en el mundo, finales de relaciones, relaciones un tanto conflictivas, sucesos que me han deprimido. Todo eso me ha acompañado durante mucho tiempo y he encontrado por fin una forma de escribirlo, algo que en mi primer libro no estaba. Lo veo también como una especie de tributo o pago a mi propio pasado. Necesitaba escribir una novela que hable de mí mismo aunque sea todo en ficción. Por más que nada haya sido real exactamente, Pablo está hablando como un protagonista que se parece bastante a mí. Además de esto, veía que tenía que escribir esta novela después de otra novela. Yo no estoy de acuerdo con la idea de que uno escriba lo que le salga, nada más, y no leas nada, puro feeling. No. Yo creo que se necesita mucha lectura, mucha reflexión, incluso mucha crítica literaria metida en la cabeza, muchos años para procesar la tradición. Pero después de ese momento es que empieza a salir la voz, no la voz sin biblioteca sino que, después de haber devorado toda la biblioteca, olvidarte de ella en cierto sentido, porque esa biblioteca construye también

un yo para que ese yo hable directamente. Creo que mi primera novela estaba un poco en la biblioteca y la segunda ya no. Entonces, la novela siguiente no podía escribirla ni a los dieciocho ni a los veinte ni a los veinticinco y no solo por la cuestión de no haber vivido situaciones que viví muchos años después sino porque no tenía el dominio literario como para poder escribir de asuntos personales.

19. *¿Cuál es la lectura sobre la novela que más te ha satisfecho hasta el momento?*

Hay varias en realidad, las que me gustan mucho son las que intentan comparar la novela con situaciones reales. Creo que ese es un triunfo del escritor, haberlo conseguido al menos con algunas personas. Cuando el lector trata de pensar en la novela y lo primero que piensa es en la vida y no en la literatura, eso para mí es un triunfo. Cuando dejan de pensar en cuestiones tan literarias. Me interesa más cuando la relacionan a una experiencia vital vista o vivida.

20. *En su novela, Pudor, Santiago Roncagliolo establece un narrador para un gato con lo que hace casi un paralelismo del resto de la historia de otros personajes. En tu novela, el conejo se asemeja más a una presencia que acompaña o ayuda a completar la tragedia del protagonista.*

El conejo es un personaje más. Claro, la diferencia es que es un animal (sonríe), pero es un personaje que cumple un rol en el argumento, me parece un personaje que tiene un papel importante en la novela, al final, y como compañía del narrador. No traté de pensarlo como un símbolo o metáfora, tampoco, aunque claramente puede entenderse como tal. Puede ser un símbolo aunque no esté colocado como eso. Su compañía es parte importante del tiempo del matrimonio de Pablo, el último escombros de la relación de Pablo con Emilia y lo último que tiene que desaparecer.

21. *Para terminar, tienes como pareja a una narradora. Son pocos los intelectuales que escriben ficción y son pareja, tal vez como Simone de Beouvoir y Sartre o Virginia y Leonard Woolf, ¿cómo ha influenciado esto?, ¿hay un apoyo en la revisión de textos o su opinión como narradora?, ¿cómo ha modulado tu oficio tener una colega al lado?*

Ha sido muy importante. Transcendental, definitivo, diría. Muy positivo pero no tanto por mi novela en sí. Por supuesto, leí la novela de Jennifer cuando era inédita, yo fui su primer lector, ella igual, pero creo que no ha sido tan importante para ninguno de los dos la lectura de la novela una vez que estuvo escrita como sí lo previo a la novela. Para mí es algo buenísimo que compartamos los dos ámbitos, el de la ficción, narrativa, específicamente; y en lo intelectual, además, coincidimos con muchas propuestas teóricas. Tenemos un proceso permanente de compartir, hablamos siempre. Las ideas que tengo las comparto con ella, le cuento lo que estoy leyendo, lo que se me va formando. Es muy trascendental no tanto por las revisiones, las correcciones o las sugerencias sobre el texto escrito sino antes de que uno escriba, eso es todo el tiempo, el intercambio de ideas, le comento lo que escribe, cuando leí a Hannah Arendt se lo comenté. Es enriquecedor en el proceso pero como escritor, no tanto como para el libro, eso es más personal en cada uno. Se trata más sobre la ayuda en la construcción de uno mismo antes que el libro.

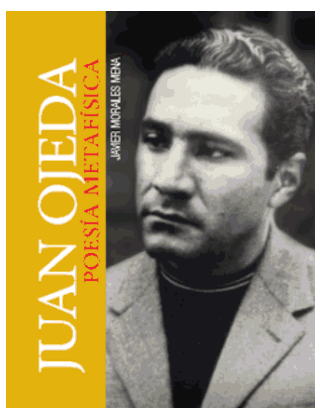




signos **SIGNOS**



Juan Ojeda. Poesía metafísica, de Javier Morales Mena



Eduardo Lino Salvador

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima: Academia Peruana de la Lengua/ Facultad de Letras UNMSM
Año: 2013, 127 pp.
ISBN: 9786124159060

La poesía peruana en el siglo xx realizó su proceso de modernización en las primeras décadas de dicho siglo. Resultó medular para tal proceso la influencia y conocimiento de tradiciones literarias de la Europa no hispánica. Esta situación posibilitó una riqueza de prácticas poéticas de diversa índole y complejidad. Así, se convirtió en una constante de la historia literaria peruana la coexistencia de un amplio abanico de registros poéticos —incluso entre ellos disímiles— que revelaban, sin duda, lo heterogéneo de la lírica peruana del último siglo en su proceso de instalarse en la modernidad. En este contexto, la denominada Generación del 60 constituyó un referente de estudio insoslayable en el que se procedía a comprender y explicar la gama de estilos poéticos. Aunque la crítica literaria se centró en el abordaje analítico, riguroso y serio de poetas que alcanzaron prontamente una importante connotación. Como consecuencia, provocó que se dejara de lado a poetas de suma importancia como es el caso de Juan Ojeda. Hoy puede apreciarse que la escritura de este poeta revela y refuerza la idea de la diversidad de estilos del 60; así como también se ofrece como una voz diferente y de una valía escasamente estudiada.

En este panorama, el libro *Juan Ojeda. Poesía metafísica*, de Javier Julián Morales Mena, profesor de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se convierte en un estudio imprescindible sobre la Generación del 60, en general, y del poeta Juan Ojeda en particular. El libro de Morales Mena realiza un trabajo de exégesis sólida y, sobre todo, creativa acerca del término «metafísico» que comentaristas y lectores habían señalado como una de las características del verso ojedianos; pero sin el menor argumento de pueda dar solidez a tal denominación.

El libro se encuentra organizado en un prólogo a cargo de Jesús Cabel, una breve introducción y tres estancias que operan organizadamente como capítulos. Es importante subrayar la preocupación del autor por hacer un libro en el cual el lector ocupe un lugar central al lado del análisis de la poesía de Ojeda. En el principio de cada estancia-capítulo, Morales Mena ofrece un conjunto de paratextos en los que se presentan comentarios de los críticos o incluso fragmentos de la reflexión del mismo Juan Ojeda sobre la poesía. De esta forma, dichos paratextos cumplen, pienso, con la función de acercar al lector a las propias ideas de Ojeda. También, los paratextos liminares amalgaman eficazmente el pensamiento ojedianos y lo que luego será el acucioso análisis llevado a cabo por Morales Mena. Asimismo, otro recurso que emplea el autor en su propósito de conectar al lector con su disertación y entablar un diálogo con él, se manifiesta en el manejo de las preguntas que el autor efectúa en el cuerpo de los capítulos. Dichas preguntas permiten construir el ambiente reflexivo necesario, así como también constituir una invitación para descubrir sus respuestas en el siguiente capítulo y mantener en un vilo académico al lector. Existe, repito, una preocupación por el lector. Hecho que queda en evidencia con el empleo de un lenguaje sencillo, sin pretensiones de confundirlo o atiborrarlo. Esta preocupación a la vez se muestra en la explicación detallada y didáctica de la teoría y categorías que le sirven para su análisis que, evidentemente, tienen como efecto una mejor comprensión por parte del lector.

Los tres capítulos se encuentran cohesionados y dialogan entre sí. Se conectan desarrollando una progresión temática que va desde el examen de la crítica hacia una reconstrucción de la poética ojedianos hasta el análisis del poema «Crónica de Boecio», ofreciendo en cada uno de ellos solidez argumentativa y lucidez en las ideas. Así, el primer capítulo — que es también el de mayor extensión —, titulado «Márgenes», plantea la problemática acerca de la ausencia de las razones que expliquen concepciones como poesía metafísica y «dicción metafísica» en la lírica ojedianos. Asimismo, el objetivo relevante de este capítulo es efectuar un balance crítico. Morales Mena cumple con ello y supera ampliamente su objetivo, pues traza

tres momentos del proceso de recepción de los versos del poeta peruano. De este modo, existe un primer momento que Morales ubica entre 1974 y 1978, en el cual sitúa las primeras notas, los comentarios o artículos que centran su atención en la figura de biográfica del poeta y en las impresiones iniciales que se elaboraban sobre sus versos. Morales anota con sólido argumento que en este primer momento se observa el predominio del «trabajo del duelo». Vale decir, estas iniciales notas y comentarios buscaban poner de relieve a Ojeda, reclamar un lugar para él y en ese intento se esbozaban ideas basadas en una lectura cargada de impresiones. Morales Mena advierte también que no se percibe el interés por realizar un estudio sistemático que trace la distinción entre la biografía y la escritura versal de Ojeda.

Un segundo momento de recepción sobre nuestro poeta conduce al crítico a ubicarlo entre los años 1980 y 2000. Señala que esta crítica se concentra en el trabajo sobre los versos de Ojeda. Sin embargo, el autor señala que el abordaje que realiza esta crítica se queda en un estrato muy general y examina solo algunos aspectos temáticos que carecen de una base argumentativa importante. En esta sección, se observa, además, el interés de Morales por una crítica analítica, seria; así como también las metodologías deben ser manejados con creatividad y no como meras plantillas aplicativas. Considero importante remarcar este aspecto, pues forma parte de la labor que Morales realiza en su libro y que se sintetiza en sus reflexiones.

El tercer momento de la recepción sobre Ojeda está caracterizado por las primeras sistematizaciones, las cuales son enmarcadas entre 1993 y 2002. Morales se centra en el estudio de la memoria crítica que elaboró Rafael Dávila Franco de la que resalta el afán por hacer la construcción de la historia y conceptos que posibiliten estudiar a la poesía del 60 como generalidad y a la lírica de Ojeda en particular. Así como también realiza importantes observaciones; entre ellas la de establecer, a manera de inventario, las características de la poesía del 60 y simplemente corroborarlas en la poesía ojediana sin recurrir al análisis y a la interpretación. Morales Mena sitúa, además, en este momento de sistematización, la tesis de Gilberto Gálvez Zuloeta defendida en el año 2002, sobre la cual anota algunas críticas.

El segundo capítulo del libro titulado «Poética», resulta lectura clave, pues el autor construye la noción de poética que maneja Juan Ojeda. Para ello se vale de dos entrevistas, ambas datan de 1972. La primera titulada «Nuestra época exige una poesía subversiva sin concesiones», publicada en el diario *Panamá América*, rescata tres tópicos que señalamos a continuación: a) la preocupación por la «racionalidad tecnológica» (81), b) el acto de operar-experimentar con el lenguaje como material del verso, y c) la función del poeta como crítico de su contexto histórico. La segunda entrevista, aparecida en la revista *Callao*, se titula «Con Juan

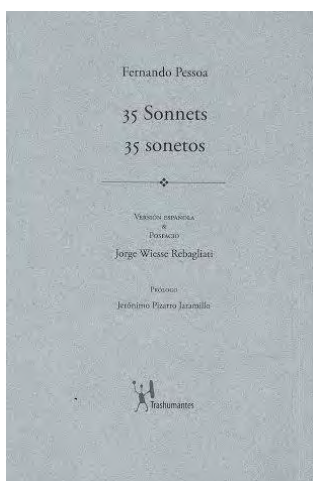
Ojeda, hablando de poesía y algo más», se abordan cuatro puntos: «poesía y deshumanización, poesía y política, poesía joven y preferencia temática de escritura» (83). A partir de las dos entrevistas, Morales Mena elabora la poética de Juan Ojeda. Demuestra que está organizada a partir de tres conceptos. El primero es el vínculo ineludible de la escritura poética con la humanidad en tanto compromiso con ella. El segundo apunta a la labor altamente creativa y crítica de la lengua incluso sobre sí misma. El tercero trata sobre concebir a «la poesía como archivo simbólico o memoria cultural que guarda en clave de imágenes los avatares y derroteros de la existencia humana, y a la vez, las autoexigencias del registro estético que lega el lenguaje al “por-venir”» (87).

El capítulo final titulado «Poesía metafísica en “Crónica de Boecio”», es en el que se realiza un exhaustivo análisis sobre dicho poema a partir del examen de los locutores que interactúan en el poema, vale decir, el plano pragmático del mismo se convierte en medular pues revela el andamiaje comunicativo instalado en sus versos. Muestra también en su análisis cómo el locutor, al monologar, construye su relación y su visión con el mundo. Morales Mena, además, se concentra en la forma y, especialmente, en la manera de cómo opera la conjunción «y» en el poema. El autor señala que: «La “y” forma un pliegue de significantes [...] por una continuidad enfática que propicia la equivalencia sinecdóquica de la parte por el todo [...]» (99). Otro aspecto de enorme valía radica en el análisis sobre las estructuras interrogativas con las que trabaja «Crónica de Boecio» desde el punto de vista de la pragmática, hecho que le permite reforzar su propuesta de interioridad monológica del locutor del poema.

Morales Mena, luego de su detenida exposición y análisis poético, sostiene que lo metafísico en Ojeda está basado en el examen y comprensión de los principios y bases de lo universal, así como también en el sentido de crítica contra todo aquello que se instaure como un centro hegemónico. El crítico encuentra una prueba objetiva para una idea subjetiva. Hecho altamente relevante y que cumple con el cardinal objetivo de su libro.

Juan Ojeda. Poesía metafísica, se integra al conjunto de serios estudios que abordan la poesía peruana contemporánea y el tratamiento objetivo, riguroso, de la obra poética de vates que la crítica suele dejar de lado y que Javier Morales Mena rescata con acierto, responsabilidad. Este libro supera largamente cualquier tipo de recomendación de lectura. Esto se debe a que en sí se constituye como modélico en cuanto a la estructuración de sus capítulos, estilo, preocupación por el lector, didactismo, entre otros valores. *Juan Ojeda. Poesía metafísica* va camino a convertirse en un libro clásico para el interesado en la poesía de Ojeda, y para todo lector que desee conocer los diferentes caminos de la poesía peruana del siglo xx.

Nuevo libro de Pessoa-Wiesse: revisita a *35 Sonetos*



Douglas Rubio Bautista

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

35 Sonnets / 35 sonetos, de Fernando Pessoa. Versión española y posfacio por Jorge Wiesse Rebagliati.
Prólogo por Jerónimo Pizarro Jaramillo
Lima: Trashumantes
Año: 2014, 122 pp.
ISBN: 978-612-46355-4-0

El esfuerzo de traducir un libro, empresa rigurosa y exigente, demanda mayores criterios, seguramente más allá de la agudeza de lo racional, si es que se interna en el espacio del poema y su especial sesgo metafórico-connotativo. Sin embargo, este esfuerzo se torna mayor cuando se trata de traducir al español, como lo dice con admiración Jerónimo Pizarro en el prólogo del libro en reseña, «poesía inglesa, traducir sonetos ingleses, traducir sonetos pessoanos en inglés, traducir sonetos pessoano-shakesperianos». En efecto, Jorge Wiesse —no hay modo ni deseo de eludirlo aquí— profesor de Literatura Medieval Española; Literatura Contemporánea Española, y Rítmica y Métrica Hispánicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, asume la importante tarea de traducir (recuperar, recrear, serían, tal vez, palabras más oportunas) a Fernando Pessoa, aunque no al portugués, sino al que pretende volver, al inglés isabelino de Shakespeare. Recuerda de esta forma el libro del portugués, poeta, quien en 1918 decide, recuperando su idioma inglés

nativo, escribir y publicar un conjunto de poemas a la manera del estilo de los sonetos del vate y dramaturgo inglés.

35 Sonnets / 35 sonetos, de Fernando Pessoa, (Lima, Trashumantes, 2014), versión española y posfacio por Jorge Wiese Rebagliati, no solo es un conjunto de sonetos en el que se retorna a las complejidades formales y a los tópicos centrales de la poesía del escritor luso —el lenguaje y la representación; la identidad y la máscara; el yo y sus diversas multiplicidades— sino que, permite a Wiese, también, seguramente a su cuenta y riesgo, reinspirarse a partir del texto originalmente traducido. Es decir, ese estilo clásico inglés que Pessoa expresa en versos es la recomposición de una nueva visita a su cosmovisión de mundos y lenguajes, de certezas y contradicciones, a partir de la traducción que Wiese realiza y, de modo muy honesto, la de resignificar la poesía pessoana en conjunción con Wiese. Y dicho sea de paso, al crítico no le es ajeno Pessoa. En 2005, Wiese publicaría *La vigilia de los sentidos*, en el que se puede encontrar algunas odas a la manera de Ricardo Reis, uno de los heterónimos de Pessoa.

Las traducciones realizadas por Wiese logran recuperar la extraordinaria sutileza, dureza y musicalidad de los múltiples significados puestos en práctica por el enigmático luso. Así, estos 35 sonetos, que Pessoa crea para intentar ser un Shakespeare, determinan uno de los aspectos más resaltantes en su poesía, como lo dijéramos líneas arriba: el mundo, la identidad y los devaneos imposibles de la representación a través del lenguaje. Un poco para ilustrar estos aspectos en Pessoa, escogimos algunos poemas esenciales dentro de este conjunto, presentados en idioma bilingüe, para resumir, muy ajustadamente por cierto, los temas centrales de este poemario. El primero de ellos, el I, el poeta o hablante lírico, expresa su queja y pesar sobre la imposibilidad de la comunicación plena del sujeto, soporte del pensamiento de Occidente, lo que implica, a su vez, que el sujeto es el producto de eso que lo elude, un aspecto del alma humana que la razón y el consciente no logran asir, y que es, en inusual paradoja, lo que lo constituye:

Compendio somos de nosotros mismos

Cuando nuestro ser decirse querría

Fulgores de alma, somos sueños de nuestros

Sueños. Y cada uno del otro es sueño

(Pessoa, [1918], 2014, p.13)

SIGNOS

En el soneto VIII, sin embargo, se determina, con mejor precisión, otro de los tópicos más insistentes en Pessoa y que refuerzan el sentido de aquello que el alma, supuestamente, construye para evitar aquello que ocultaría: la máscara. Es decir, el objeto que imposibilitaría percibir aquello real, el hablante lírico, en giro, cómo no, psicoanalítico, reconoce que nada hay bajo la máscara, pues no hay profundidades ni singularidades, sino, simplemente, juegos del lenguaje que nos van construyendo:

El visaje a la otredad falsifica
Y un mundo de su causa olvidada hace.
Ilusos, la máscara al alma quitemos:
Mentirá otro desenmascaramiento.

(Pessoa, [1918], 2014, p.27)

Finalmente, en el soneto XXVI, esta interioridad, el éxtimo lacaniano, se intensifica bajo la concepción del mundo como creación del lenguaje y que, por ello, el mundo sea solo un engaño, creación de un acto discursivo, un significante sin significado. Como el propio Wiese lo indica recurriendo al soneto XXIV, «Están el sol, la aurora, el verbo, silbido, en un sonido, en un significante sin significado, que se vuelve carcajada burlona en su creación, el mundo» (Posfacio a *35 Sonetos*, 2014, p. 113):

Tejido está el mundo de error y sueño,
Y una certeza sola en verdad yace:
Que asiendo de pensamiento el espejo,
De él se sabe al no saber que se sabe.

(Pessoa, [1918], 2014, p.63)

SIGNOS

En esta publicación, se incluye, además, posterior a los sonetos, no solo la conocida «Tabla bibliográfica», elaborada por el propio Pessoa en afán de presentar a un tal Pessoa y sus heterónimos —Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos—, transcripción portuguesa y castellana, sino, sobre todo, un ilustrador ensayo. Este denominado posfacio, realizado por Jorge Wiese, podrá ayudarnos a comprender las labores exigentes del traductor de poesía. Ensayo que cierra el libro no solo para determinar la elección de Pessoa por el soneto de Shakespeare y no el de Petrarca, o para insistir en la importancia de la forma y la métrica en la poesía en general, sino para realizar un claro ejercicio de comparar su traducción con otras traducciones. Con ello, nos muestra su búsqueda por afirmar que esta actividad puede ofrecer nuevos sentidos al poema, y ayudar a comprender, a su vez, al texto original.

Los futuros de Fernando Pessoa: el poeta y sus heterónimos

Douglas Rubio Bautista

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas



Los futuros de Fernando Pessoa
Jorge Wiese y Jerónimo Pizarro, editores
Lima: Universidad del Pacífico
Año: 2013; 112 pp.
ISBN: 978-9972-57-265-4

Este libro de ensayos recupera en artículos, ya de manera extendida y mejor sintetizada, las ponencias que participaron del conversatorio desarrollado en la Universidad del Pacífico en el 2011 con el título general de *Los futuros de Fernando Pessoa*. Bajo la edición de Jorge Wiese y de Jerónimo Pizarro, *Los futuros de Fernando Pessoa* (Lima, Universidad del Pacífico, 2013), reúne a diversos estudiosos, locales y extranjeros, de la obra poética del enigmático escritor portugués. Sin embargo, es importante el necesario matiz de esta publicación, pues es un texto que presenta una doble propuesta que se instala a partir de la publicación, como dijéramos, de los artículos originados desde las ponencias sobre este conversatorio. Además, presenta una cuidada selección de textos de Pessoa a manera de

antología mínima, en el que se hallan algunos poemas de *35 sonetos* (e ilustraciones de los originales de este poemario escrito en estilo clásico inglés), *Todos los sueños del mundo* —cuya ortonomía es atribuida al mismo Pessoa— y fragmentos del *Libro del desasosiego*, de Bernardo Soares, heterónimo de Pessoa.

En líneas generales, delimitando el carácter de las diversas interpretaciones, este libro de ensayos posee tres vertientes de aproximación a Pessoa y que, en buena cuenta, develan la presencia polivante de sus versos, pues es abordado desde disciplinas próximas como la psicología y la filosofía, así como desde la literatura y la lingüística, cuyo valor se extiende en las labores de traducción de sus poemas al castellano. Así, la doctora en psicoanálisis, Ani Bustamante; el poeta y filósofo Julio del Valle; el literato y traductor Jorge Wiese, así como el lingüista Jerónimo Pizarro son reunidos en esta publicación para delimitar sus investigaciones sobre el objetivo de un pensar en Pessoa y la proyección futura del poeta portugués a través de sus temas y textos reconocidos, y así, de manera transversal, conocer el espíritu y el pensamiento del Occidente del siglo xx en la lectura de su discurso poético.

Muchas de las claves de lectura sobre Pessoa se hallan en el primer artículo del libro, «Obras ortónimas y heterónimas de Fernando Pessoa: genealogía de una distinción», en la que Jerónimo Pizarro clasifica ambos vocablos como centrales para entender la poesía de Pessoa y ese enigma que ha representado su figura en la literatura europea. Así, como es sabido, Pessoa tenía varias «personalidades literarias» a lo largo de su producción poética. «Personalidades» o rostros poéticos a quienes Pessoa los bautizaría con los nombres de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis. A estos, los otros o «futuros» del poeta, se les denominaría, en líneas muy generales, sus heterónimos, una actitud que, según Pizarro, representaría un «salir de sí mismo» por parte del sujeto Pessoa, una postura que linda con lo esquizofrénico, y que, desde el análisis de Pizarro, no se entiende como una desviación psíquica de la personalidad, sino, sobre todo, como una técnica o método de composición artística, un recurso literario por parte de Pessoa para exhibir la multiplicidad de su quehacer poético. Esta postura, que en líneas específicas se le denominaría como «heteronimismo», no solo evidencia e ilustra la genealogía de las diversas obras ortónimas (lo justo, lo verdadero, lo que pertenece a Pessoa) y heterónimas de Pessoa, sino que es la puerta abierta para replantear las preguntas sobre las funciones del autor y el significado de las implicancias literarias sobre dudar de la realidad de un nombre (Cf. Pizarro & Wiese, 2013; p. 17).

Una lectura similar la ofrece Ani Bustamante en «Los pliegues de Pessoa», aunque desde el psicoanálisis. Dicha postura se afirma en su ponencia, sin el ánimo de ajustar el psicoanálisis en Pessoa y sí, más bien, a la inversa. La catedrática de la Complutense de Madrid se vale de la categoría lacaniana del éxtimo para entender la obra de Pessoa y, como eje transversal, al sujeto contemporáneo, y su evanescencia, a partir de la misma. Esta interpretación de la poesía de Pessoa y de sus «futuros», serán las bases para sostener cómo el lugar del inconsciente como el «otro», construye y se apropia de los sentidos más característicos de la poesía de Pessoa:

Pessoa como el poeta de los lugares intermedios encuentra la posibilidad de devenir otro. Esa otredad es justamente la del inconsciente, sin ella caemos en la pétrea muerte del psiquismo. (Bustamante, en Pizarro & Wiese, 2013; p. 29)

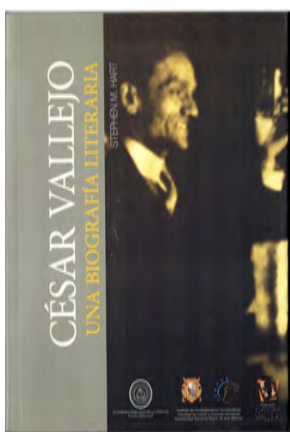
Finalmente, sendos artículos de Del Valle y de Wiese, «Los futuros de Pessoa: como un umbral abierto hacia lo imposible» y «Heteronimia y traducción: dos futuros de Fernando Pessoa» revisan los contenidos de la poesía pessoana y los vinculan con los fundamentos ideológicos de la cultura de Occidente. Así, Del Valle cree encontrar a Platón en los versos de Pessoa cuando percibe este aspecto de la existencia vana del sujeto contemporáneo, pero capaz de imaginar, en este oscilar entre la permanencia y la trascendencia. De igual forma, bajo este rasgo, Del Valle insiste en que Pessoa se inscribe en esta actitud vital de trascender a partir de sus «papeles» o «archivos» y multiplicándose mediante sus «heterónimos», que no son más que la frágil cualidad de la identidad del ser humano y, sobre todo, que en este mundo todo es representación.

¿En qué me hace pensar Pessoa? Lo diré escuetamente: Me hace pensar en que el mundo es representación y la persona que construye esa representación es al mismo tiempo representación. Ser implica situarse, escoger. Somos el mundo que hemos creado y somos la persona que nos hemos hecho. (Del Valle, en Pizarro & Wiese, 2013; p. 38)

SIGNOS

Del mismo pensar es Wiesse, quien parte de esta fragmentación del ego pessoano. Así considera que este se ha relativizado en las fronteras del yo lírico de Pessoa y de Antonio Machado, uno de los poetas de la generación del 98 admirados por el poeta luso. Igualmente, propone que la heteronimia y la traducción de los poemas de Pessoa son una forma concreta de sus representaciones, de sus reflejos futuros.

Un libro sobre César Vallejo indispensable



Marco Martos Carrera

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

César Vallejo. Una biografía literaria

Stephen M. Hart

Lima: Editorial Cátedra Vallejo

Año: 2014, 370 pp.

ISBN: 978-612-46689-6-8

La biografía es un género literario que tiene variada fortuna. Así, en el pasado, algunos escritores como Emil Ludwíg o Stefan Zweig basaron sus escritos principalmente en el poder de los personajes. Napoleón o Catalina de Rusia, Bismarck o Lincoln siempre han llamado la atención de cualquier lector, cualquiera que fuere su grado de información previa. Sin embargo, ha habido periodos, no tan lejanos en el campo de la literatura, en el que las referencias biográficas a los escritores han sido anatematizadas y juzgadas como propias solamente de la etapa escolar. Se han censurado a los maestros que cuentan detalles de la vida de los creadores como personas que recurren a ese ardid para soslayar el análisis adecuado y el comentario de los propios textos. En el esquema de la comunicación, durante mucho tiempo se nos ha dicho que lo único importante es el texto en sí mismo y que del resto se puede prescindir, lección que no es sino una distorsión de lo que sostenían los llamados formalistas rusos. Debemos a Georg Lukács, especialmente, el llamado de atención sobre los hechos sociales en la producción de la obra literaria. Y no olvidemos que Walter Benjamin estudió la poesía de Baudelaire a través del pulso de la vida de París. Entonces, desde esa perspectiva nos introducimos de nuevo en el individuo, en la suma de

individuos con sus vivencias, sus pasiones, sus intereses, sus conflictos, que tienen sin duda repercusión en los textos de los escritores.

En tiempos más recientes, desde Borges, orgulloso más de lo leído que de lo escrito por él mismo, hasta las teorías de la recepción, se está privilegiando el encuentro entre el lector y el texto literario. Sin embargo, el autor, vilipendiado como algo superfluo, un señuelo que desvía la atención sobre lo secundario, vuelve a ser materia de interés desde varios ángulos; uno, sin duda, el psicológico, que Freud trabajó con denuedo en sus textos teóricos y en sus propios análisis literarios y psicoanalíticos. Al discurso del paciente, a su libre asociación de ideas o al texto del autor, el analista o el lector se enfrentan con una atención libre flotante que es la que permite descubrir y precisar las alteraciones a la normalidad del discurso, para aislar o un síntoma o un recurso literario valioso, que no es más que la esencia de lo diferente y finalmente bello, incluyendo lo monstruoso o lo excesivo de un Rabelais o de un Sade. Y de una costilla de Freud nació la psicocrítica de Charles Mauron, que dio brillantes análisis sobre Baudelaire o sobre Mallarmé. Y después siguieron Kristeva, Lacan, Dolto, Bachelard. Entonces, de manera categórica, podemos decir que en terreno de los estudiosos ya no se puede desdeñar la biografía de los autores, y si alguien lo hiciera corre el peligro de dejar en la oscuridad pasajes muy interesantes, sobre todo en poesía.

Pero una cosa es lo que ocurre en los predios universitarios y otra afuera. Los lectores comunes y corrientes, a lo largo de los siglos, no han dejado de creer nunca que la biografía de un autor importante sea de interés. Sabemos detalles de la vida de Cervantes o de San Juan de la Cruz, a veces más que de nuestras propias vidas. Creemos, seguramente equivocándonos, que sabiendo la vida de Dante en sus mínimos detalles —aquello de los güelfos y los gibelinos, de los blancos y los negros en el partido güelfo, del dilema de Dante de concurrir o no al llamado del papa, de la presencia de Beatriz Poltinari en la vida del poeta—, podremos encontrar algunas claves para la lectura de su *Comedia*. Seguramente estamos equivocados, pero no totalmente. El gran número de florentinos que están en los círculos del infierno solo puede explicarse por la animadversión del poeta por quienes, siendo sus paisanos, lo habían expulsado de su ciudad natal.

Con César Vallejo (1892-1938) ocurre algo singular que no pasa con ningún otro poeta hispanoamericano: después de su muerte su fama no deja de crecer. Hace cuarenta años, un crítico como Saúl Yurkievich lo colocaba entre los poetas fundadores de la poesía hispanoamericana, al lado de Borges, Huidobro, Neruda y Paz. Desde entonces, la devoción

por Vallejo en todo el mundo no ha cesado de multiplicarse a tal punto que un crítico griego, que por lo demás ha vertido toda la poesía de César Vallejo a su idioma, Rigas Kappatos, lo considera el poeta más importante de la modernidad. En todo caso, para no parecer excesivos, podemos decir que la calidad de su poesía no cede ante la de Eliot o la de Apollinaire.

Flaubert solía decir que la vida de cualquier persona es interesante, que basta mirarla con cuidado para encontrar hechos que llaman la atención; y si se trata de un poeta excepcional, creemos, que hay más razón. Hace décadas que Huidobro, Neruda o Borges tienen biografías; pero Vallejo, hasta el día de hoy, no tenía ninguna. Con *César Vallejo. Una biografía literaria*, Stephen M. Hart se ha convertido en el primer biógrafo literario de César Vallejo y ese mérito lo tendrá toda su vida. Antes de él teníamos información parcial y a veces contradictoria de numerosos estudiosos. Así, en primer lugar, están los de sus amigos como Juan Espejo, Ernesto More, Domingo Córdova o Juan Larrea, que han dejado páginas memorables. Conocemos también las páginas de Georgette de Vallejo, apasionadas y polémicas, pero llenas de amor al vate y de un manejo privilegiado de las fuentes. Aparece, después, un segundo grupo de estudiosos como Luis Monguió, André Coyné, Américo Ferrari, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, Max Silva o Jesús Cabel, que haciendo crítica literaria también presentan algunos aspectos biográficos. Y luego, o al mismo tiempo, se desata lo que podemos llamar la pasión por Vallejo, en todo el Perú y en muchos lugares alejados de la patria del vate. Y se suceden las preguntas: ¿Quién es Rita? ¿Quién es Otilia? ¿Qué pensaba Vallejo de Trotski, de Stalin? ¿Borró el marxismo el cristianismo inicial del poeta?

Hart ha escrito un libro riguroso y magnífico. Cada uno de los datos que proporciona está corroborado por fuentes confiables; pero su texto no es un relato lineal de la vida de Vallejo, pues se detiene en los aspectos más controversiales como la prisión del vate por 112 días en una cárcel de Trujillo, su coincidente amor por dos muchachas llamadas Otilia, su militancia política marxista, su ambular por las calles de París durante algún tiempo sin domicilio conocido, todo para ilustrar mejor algunos pasajes de su poesía o de su teatro o de su prosa. El libro se lee como las buenas novelas, de un tirón, y como los buenos libros de poemas, a los que, una vez concluida la lectura, uno vuelve sobre muchas de sus páginas, para paladearlas con lentitud, como quien toma un vaso de cerveza en el café de La Régence con el propio Vallejo hablando del Perú.



identidades **IDENTIDADES**



JOSEPH HILLIS MILLER

Es catedrático de Literatura Inglesa y Literatura Comparada en la Universidad de California, Irvine. Ejerció, también, la docencia en las universidades Johns Hopkins y Yale. En esta última formó parte junto a Paul de Man, Jacques Derrida, Harold Bloom, y G. Hartman, de los llamados «Deconstructores de Yale». Ha publicado artículos y libros sobre teoría literaria y literatura del siglo XIX y del siglo XX. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin* (New York: Columbia University Press, 1987); *Reading narrative* (Norman: University of Oklahoma Press, 1998); *Speech acts in Literature* (Stanford: Stanford University Press, 2001); *On Literature* (London: Routledge, 2002); *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James* (New York: Fordham University Press, 2005); *For Derrida* (New York: Fordham University Press, 2009); *The Conflagration of Community: Fiction Before and After Auschwitz* (Chicago: University of Chicago Press, 2011) y *Reading for Our Time: Adam Bede and Middlemarch Revisited* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012).

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

Es catedrático de Filología Inglesa en la Universidad de Córdoba. Además, es profesor titular en las áreas de Literatura Comparada, Literatura Inglesa del Siglo XX,

Teoría literaria y Narrativa Angloamericana. Entre sus libros destacan *La contradicción realizativa. Retórica y pragmática en Paul de Man* (Granada: Universidad de Granada, 1996); *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 1998); *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Abada, 2004) y *De mostración: ensayos sobre descompensación narrativa* (Madrid: Antonio Machado, 2007).

SANDRA PINASCO ESPINOSA

Es magíster en Estudios Teóricos de Psicoanálisis, licenciada en Educación para el Desarrollo y bachiller en Literatura Hispánica, todos los grados por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente, se desempeña como jefa del Departamento de Humanidades en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y como docente en la Universidad del Pacífico. Es miembro de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) afiliada a la International Comparative Literature Association (ICLA) y de la Modern Language Association (MLA). Sus áreas de investigación son los escritos autobiográficos de autores de ficción del siglo XX y la escritura autobiográfica en América Latina; sobre estos temas ha publicado diversos artículos en revistas literarias peruanas. Asimismo, ha traducido del inglés al castellano el cuento «Arcilla» contenido en *Dublineses* de James Joyce, traducción publicada como libro virtual por la UNMSM.

CAMILO DEL VALLE LATTANZIO

Ha cursado estudios universitarios en Heidelberg, Viena y Berlín. Es graduado en Filosofía y en Literatura Comparada por la Universidad de Viena. En este momento se encuentra preparando su tesis de máster en Literatura Comparada sobre Octavio Paz, *Unterwegs zur Quelle der Sprache. Das Verhältnis Poesie-Prosa in der religiös-ontologischen Poetik Octavio Paz*. Ha participado en varios congresos y conferencias internacionales sobre estudios literarios en Austria. Ha trabajado como asistente estudiantil en la Universidad de Viena y fue becario en Alemania del DAAD durante un año. Asimismo, viene trabajando desde hace algún tiempo en traducción del alemán al español.

PATRICIA BERNARDA VILCAPUMA VINCES

Es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres y diplomada en Formación en la Fe por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Es egresada de la maestría en Literatura y Cultura Brasileñas (Universidad Católica Sedes Sapientiae-UCSS). Ha sido ponente en eventos nacionales e internacionales, con temas acerca de literatura comparada, literatura infantil y juvenil, y edición universitaria. Ha colaborado en distintas publicaciones con artículos, reseñas y entrevistas. Es, además, editora de la revista *Studium Veritatis*, revista de investigación

científica de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Ha sido docente del Taller de Lectura Literaria de la UCSS y, actualmente, dicta los cursos de Lengua, Redacción y Metodología del Estudio Universitario en la misma universidad. Es jefa del Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

BARBARA BEATRIZ YULISSA RAMOS ARCE

Se encuentra cursando la carrera de Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú, después de haber terminado dos años en Estudios Generales en Letras. En el 2006, obtuvo el primer puesto en el Segundo Concurso de Cuentos en la segunda categoría (10 a 12 años) organizado por el Restaurante Oriental Wa Lok, teniendo como jurado a Ricardo Gonzáles Vigil, Zelideth Chávez Cuentas y Gina Ponce Benvenuto. En 2010, fue ganadora del Primer Concurso Juvenil de Blogs Literarios en la categoría de estudiantes de secundaria, organizado por el Centro Cultural de España, el Centro de Documentación e Información de Literatura Infantil, el Grupo Santillana y la ONG Centro Peruano de Estudios Peruanos. Tuvo como jurados a Gustavo Rodríguez, Rocío Silva Santisteban, Ezio Neyra, Eiko Kawamura y Roberto Bustamante. Fue parte del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), graduándose con honores en el 2011 como el primer puesto de su promoción. Dio el discurso de agradecimiento frente a las autoridades de la institución y representantes de la Embajada de

Estados Unidos. Paralelamente a sus estudios, se dedica a la creación literaria y musical.

JAVIER MORALES MENA

Es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de dicha universidad. Tiene estudios concluidos de posgrado (maestría) en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es diplomado en Literatura Comparada y Crítica Cultural por la Universidad de Valencia, España. Ha publicado *Juan Ojeda. Poesía metafísica* (2013); las compilaciones *Teoría de la literatura: restos* (2012) y *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* (2010). Recientemente ha editado junto a Gladys Flores Heredia y Marco Martos: *Ribeyro por tiempo indefinido* (2014), y junto a Gladys Flores y Paolo de Lima: *Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos* (2013). Es miembro de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC), perteneciente a la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC). Publica artículos de literatura y teoría literaria en revistas especializadas.

MANUEL ASENSI PÉREZ

Es catedrático de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada de la Universidad de Valencia. Es profesor visitante en diferentes

universidades europeas y americanas, coordinador del PEI en el MACBA. Ha publicado *Teoría de la lectura* (Madrid: Hiperión, 1987), *Literatura y filosofía* (Madrid: Síntesis, 1995); *J. Hillis Miller, or the Boustrophedonic Reading* (Stanford: UP, 1999); *Historia de la teoría de la literatura* (2 vols., Valencia: Tirant lo Blanch, 2003); *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel y el surgimiento del postestructuralismo francés* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007) y *Crítica y sabotaje* (Barcelona: Anthropos, 2011).

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

Es doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Valencia y profesora titular de la Universidad Autónoma de Barcelona, con especialidad en Literatura hispanoamericana: de las literaturas prehispánicas al siglo XIX. Entre sus publicaciones más importantes se encuentran *Discursos cautivos: vida, escritura y convento* (Valencia: Cuadernos de Filología, 2004); *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007); *La monja de Ágreda: historia y leyenda de la Dama Azul en Norteamérica* (Valencia: PUV, 2008) y *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: Entre España y las Américas* (Valencia PUV, 2011).

ISABEL CLÚA GINÉS

Es doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de

Barcelona y profesora asociada del Departamento de Filología Románica de la misma universidad e investigadora del grupo «Cuerpo y Textualidad» (UAB) y del Centre Dona i Literatura (UB). Su trabajo de investigación se centra principalmente en el estudio de los mecanismos de construcción del género y de la identidad en la cultura europea de finales del siglo XIX; asimismo, investiga la cultura popular contemporánea desde la perspectiva de los Estudios Culturales feministas. Ha publicado *Género y cultura popular* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008). Es coeditora junto con Helena González del volumen *Máxima audiencia. Cultura popular y género* (Barcelona: Icaria, 2011). Desde 2011 es codirectora de *Lectora. Revista de dones i textualitat*.

CORRADO PETROCELLI

Es profesor ordinario de Filología Clásica del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Bari. Es miembro de la junta CRUI y coordinador de Comisión Didáctica de la CRUI. Es presidente del Consorcio CO.IN.FO. Es, además, doctor Honoris Causa de la Universidad de Concepción del Uruguay. Asimismo, es profesor extraordinario con Distinción de Académico Ilustre de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es profesor honorario de la Universidad Nacional de La Matanza. Ha recibido diversas distinciones por su trabajo en el campo académico. Actualmente realiza sus investigaciones en el campo de polemología

clásica. Ha realizado diversas publicaciones. Es, también, editor de la revista *Quaderni di storia*. A su vez, forma parte del Comité Científico de la revista *Quaderni di didattica della scrittura* y de la revista *La comunicazione rivista*. Participa como ponente en seminarios y conferencias nacionales e internacionales

CARLOS GATTI MURRIEL

Es profesor emérito en el Departamento Académico de Humanidades de la Universidad del Pacífico. Ha realizado estudios de Doctorado en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú y estudios de Lingüística por el Instituto Lingüístico Latinoamericano (Uruguay). Es bachiller en Humanidades por la Pontificia Universidad Católica del Perú y licenciado en Lingüística y Literatura, con mención en Literatura Hispánica. Se ha especializado en las siguientes áreas: lengua española, rítmica y métrica, lenguaje poético, autores clásicos (en especial Dante Alighieri) y la función formativa de la literatura en los estudiantes universitarios.

JUAN VALLE QUISPE

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha colaborado como organizador en diferentes eventos académicos como el Coloquio Anual de Estudiantes de Literatura-UNFV (CAELIT-UNFV) y

participado como ponente en congresos avocados al debate literario. Sus temas de investigación se centran en las propuestas éticas presentes sobre todo en la narrativa contemporánea.

EDUARDO LINO SALVADOR

Es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por dicha casa de estudios. Ha participado como ponente en diversos congresos y tiene publicaciones en distintos medios. Es docente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como también es profesor en la Universidad San Ignacio de Loyola. Ha publicado el libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. (Lima: La Molina, 2013). Su línea de investigación se centra en los estudios de la Versología Moderna y de la Retórica General Textual.

DOUGLAS RUBIO BAUTISTA

Es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido profesor en la Universidad Alas Peruanas y actualmente es profesor asistente en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

MARCO MARTOS CARRERA

Es poeta y crítico. Es licenciado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con la tesis *Darío y Machado: del modernismo a la literatura comprometida* y es doctor con la tesis *La poesía amorosa de César Vallejo en Los heraldos negros y trilce*. Obtuvo en 1960 el Premio Nacional de Poesía del Perú, ganador de los Juegos Florales de San Marcos y fue Jurado de la Casa de las Américas (1984). Ha sido profesor en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Lima (1965-1967), la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga de Ayacucho (1968-1969), Universidad Nacional de Ingeniería de Lima (1970), Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1970-2001) y profesor visitante en la Universidad de Stendhal de Grenoble (1987-1989). En la Universidad de San Marcos ocupó distintos cargos, fue director de los programas académicos de Literatura, Lingüística, Comunicación Social y Bibliotecología (1980-1984); además, ha sido director del Instituto de Investigaciones Humanísticas (1995-2000), miembro del Consejo Superior de Investigaciones (1998-1999), miembro de la Oficina General de Admisión (1998-2000), decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (2000). Actualmente, ocupa el cargo de presidente de la Academia Peruana de la Lengua, y es uno de los poetas más prolíficos y alabados del Perú, tanto por la crítica especializada como por sus lectores en general. Sus poemas han sido publicados en alemán, francés, húngaro, italiano e inglés.

ÓSCAR LIMACHE

O btuvo el Premio Copé de Oro 1988 de la IV Bienal de Poesía, organizada por Petroperú, por *Viaje a la lengua del puercoespín* (1989). Ha publicado *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos* (1995), *Selección nacional* (1999), *Desde la aurora* (2003), *Vuelo de identidad* (2004), traducido al portugués y publicado en Brasil con el título de *Voo de identidade* (2010), *Piedra de doce ángulos. Muestra de poesía cusqueña del siglo XXI* (2014), entre otros. Es fundador del «Proyecto Tabatinga de Traducción Literaria» (2006), ha publicado traducciones de los poetas brasileños Mario Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Léo Ivo y Roberto Piva. Amotape Libros ha publicado sus traducciones de *Pájaros extraviados*, del poeta bengalí Rabindranath Tagore (2013 y 2014), y de *El reverso de las cosas*, de Carlos Drummond de Andrade (2014). Asimismo, dirige la editora «La Apacheta Cartonera», el proyecto «Efraín y Enrique Editores Cartoneros», la revista «DIENTE DE LEÓN. Cipselas de difusión poética» y el «Centro Cultural TRILCE» de Lima.

C U A D E R N O S
L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

**Revista de investigación y creatividad literaria
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae**

Cuadernos Literarios es una revista de periodicidad anual editada por el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Difunde investigaciones originales e inéditas, así como otros trabajos de carácter académico-científico en el campo de la teoría y crítica literaria. Está dirigida, en primer lugar, a la comunidad académica de investigadores del fenómeno literario y, en segundo lugar, considerando el significado y proyección de los trabajos difundidos en la revista, a otros profesionales de áreas afines.

Cuadernos Literarios está compuesta por cinco secciones. Estas son las que siguen: (a) *Tanteos*, sección de artículos científicos; (b) *Aproximaciones*, sección monográfica; (c) *Otra voz*, sección de traducción; (d) *Decodificando*, apartado de entrevista, y (e) *Signos*, espacio para reseñas, ya sean bibliográficas, cinematográficas u otros aportes audiovisuales que abran espacio a la reflexión crítica.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

1. **El artículo debe ser original** y que no haya sido publicado en ningún medio (impreso o electrónico). Tampoco debe estar postulado para publicación simultáneamente en otras revistas.
2. **La lengua de presentación de trabajos es el español.** El trabajo completo se debe enviar en archivo Word a la dirección electrónica del Fondo Editorial UCSS (feditorial@ucss.edu.pe).

3. El artículo debe presentar las siguientes características:

- **Formato:** el autor debe considerar los siguientes aspectos: (a) interlineado: 1.5; (b) letra: Times New Roman; (c) tamaño: 12, y (d) páginas numeradas. La extensión no deberá ser menor de 15 páginas ni mayor de 25 páginas.
- **Título:** debe anotarse en español e inglés.
- **Identificación del autor:** debe incluir los siguientes datos: (a) nombre del autor, (b) afiliación institucional y (c) dirección electrónica.
- **Resumen:** su extensión será de 150 a 250 palabras. Debe redactarse en uno o varios párrafos, en inglés y español, y acompañado de sus respectivas palabras clave y keywords (4 a 10). El resumen debe incluir las siguientes partes: (a) tema, (b) metodología de trabajo, (c) estructura del desarrollo y (d) conclusiones.
- **Contenido:** en general, el artículo científico presenta las siguientes partes: (a) introducción, (b) metodología y materiales, (c) resultados, (d) discusión, (e) conclusiones y (f) referencias. Se recomienda comunicar el trabajo según las necesidades que plantea la investigación de cada autor. Esto con el fin de que se expresen los resultados del trabajo con la mayor claridad posible. Debe seguirse el estilo APA (6.ª edición) para el formato de visualización de datos. En este caso, se presentará la referida información en Tablas y Figuras.
- **Títulos del artículo:** Deben anotarse de la siguiente manera:

<p>TÍTULO DEL ARTÍCULO (centrado, en mayúsculas y negritas)</p>
<p>1. Título del Apartado (encabezado alineado a la izquierda, en negritas, con mayúsculas y minúsculas)</p>
<p>1.1 Subapartado (encabezado con sangría, negritas, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)</p>
<p>1.1.1 Subdivisión inferior (con sangría, en cursiva, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Otras divisiones (con sangría, viñeta, letra redonda, la letra inicial con mayúscula y el resto en minúsculas)

4. **Adjuntar a la propuesta de publicación una biografía académica del autor:** básicamente este texto debe contener la siguiente información: (a) afiliación institucional, (b) grados académicos, (c) publicaciones y (d) trayectoria (pertenencia a asociaciones académicas, premios, cargos académicos u otros de carácter cultural). No debe exceder las 200 palabras.

5. **La citación de fuentes y las referencias** del trabajo deberán anotarse siguiendo el estilo ael estilo APA (6.^a edición).

SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Cuadernos Literarios* es una revista arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por especialistas en el tema. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos en el mismo tópico.

2. El dictamen emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) dictamen favorable, (b) dictamen desfavorable y (c) dictamen con observaciones. En el último caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por el editor y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de diez días para responder. Si al término del plazo no se presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.

3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del COMITÉ EDITORIAL, que en un plazo máximo de quince días deberá emitir un dictamen. Este dictamen solamente podrá ser favorable o desfavorable.

PAUTAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS SEGÚN SECCIONES DE LA REVISTA

Sección Otra voz (traducciones)

1. La extensión debe tomar en cuenta que *Cuadernos Literarios* es una publicación periódica.

2. La traducción debe estar acompañada de un texto (200 a 300 palabras) en español e inglés. En este escrito debe presentarse la obra y comentar su valor. Asimismo, debe indicar la fuente de la traducción.

Sección Decodificando (entrevista)

1. La extensión de la entrevista debe ser de cinco páginas como mínimo y 10 como máximo.
2. La entrevista debe acompañarse con un resumen (200 a 300 palabras) en español e inglés, con sus respectivas palabras clave y *keywords*. Esta síntesis debe presentar el tema o explicitar el valor del personaje entrevistado, la finalidad y aportes de la conversación.
3. La entrevista debe acompañarse con imágenes (JPG, buena resolución) que ilustren el tema o al personaje entrevistado. La inclusión de imágenes en esta sección quedará a juicio del editor y comité editorial.

Sección Signos (reseñas)

1. Extensión de la reseña: cuatro páginas como mínimo y siete páginas como máximo. Anotar los datos completos de la fuente (autor, título, ciudad de publicación, editorial, número de páginas).

En el caso de otros formatos, se debe consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS* disponible en <www.ucss.edu.pe>.

2. Adjuntar, en archivo aparte del tipo JPG, la carátula de la fuente reseñada.

PLAZO PARA LA RECEPCIÓN DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN: 31 de julio de 2015.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

C U A D E R N O S
L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

**Catolica Sedes Sapientiae University's
research and literary creativity magazine**

Cuadernos Literarios is an annual magazine edited by Fondo Editorial at Católica Sedes Sapientiae University. It publishes original and unpublished researches as well as academic-scientific oriented papers in the field of the literary work theory and literary criticism. It addresses, firstly, to the literary phenomenon research academic community and secondly, regarding the significance and the projection of published works in the magazine, to professionals of similar study fields.

Cuadernos Literarios displays five sections. These are the following: (a) *Tanteos*, scientific article section; (b) *Aproximaciones*, monographic section; (c) *Otra voz*, translation section (d) *Decodificando*, interview section, (e) *Signos*, review section, these can be bibliographic, cinematographic or other audiovisual contributions to critical reflection.

GUIDELINES FOR ARTICLE SUBMISSIONS

1. **The article must be original** and not have been published by any means (printed or electronic). It cannot be simultaneously postulated for publication in other magazines.

2. **The articles should be written in Spanish.** The complete paper should be submitted in word file to Fondo Editorial UCSS electronic address (feditorial@ucss.edu.pe).

3. The article should show the following characteristics:

- **Format:** the writer should regard the following specifications: (a) spacing: 1.5; (b) font: Times New Roman; (c) size: 12, and (d) numbered pages. The article extension should not be less than 15 pages neither more than 25 pages.
- **Title:** Should be written in Spanish and English
- **Author's identification:** It should contain the following information: (a) author's name, (b) institutional affiliation and (c) electronic address.
- **Summary:** it must be between 150 and 250 words long. It must be written in one or many paragraphs in English and Spanish, with the corresponding key words (4 to 10). The summary should show the following parts: (a) theme, (b) work methodology, (c) development structure and (d) conclusions.
- **Content:** generally, the scientific article shows the following parts: (a) introduction, (b) methodology and resources, (c) results, (d) discussion, (e) conclusions and (f) references. It is recommended to communicate the work according to each author's investigation needs. This is with the purpose that the work results can be expressed with as much clarity as possible.
- **Sections and y subsections:** the text should be divided as follows:

1. SECTION TITLE (no indentation, capital letter and in bold)

1.1. Subsection (with indentation and in bold)

Inferior subsection (with indentation and in italics)

Other divisions (with indentation and in round letter)

4. Add the author's academic biography to the publication proposal: This text should basically contain the following information: (a) institutional affiliation, (b) academic degrees, (c) publications and (d) career path (academic associations belonging, prizes, academic charges or others of cultural nature). This must not exceed 200 words.

5. References should be written following the author-date style (Harvard style). Check Fondo Editorial UCSS manual style which is available at <www.ucss.edu.pe>, for the cites format and other aspects related to text writing.

ARBITRATION SYSTEM

1. *Cuadernos Literarios* is a magazine judged through anonymous revision system by peers (*peer review*), which means that each article will be revised and evaluated anonymously by experts in the field. These will evaluate the approach to the theme and the intellectual solvency of the ideas presented in the articles, as well as the content value with respect to other articles or work with the same topic.
2. The judges' decision can be of three types: (a) favorable judgment, (b) unfavorable judgment and (c) judgment with observations. In this last case, the observations to the work will be taken by the editor and communicated immediately to the author, who in a ten-day deadline should reply. If no answer is presented within the deadline, it will be understood that the author has declined to publish in the magazine.
3. The author's reply to the observations will be presented to the judges and the EDITORIAL COMMITTEE, who in a fifteen-day deadline should submit their decision. This decision can only be either favorable or unfavorable.

GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ARTICLES ACCORDING TO THE MAGAZINE SECTIONS

Otra voz Section (translations)

1. The length should be in accordance to *Cuadernos Literarios*, which is a periodical publication.
2. The translation should be a text (between 200 and 300 words) in Spanish and English. In this section the work should be presented and its value should be commented. It also should refer to the translation source.

Decodificando Section (interview)

1. The interview length should be five pages as minimum and 10 pages as maximum.
2. The interview should be presented as a summary (200 to 300 words) in Spanish and English with its corresponding *keywords*. This synthesis should present the theme or explain the value of the interviewed celebrity, the purpose and the contribution of the conversation.
3. The interview should be accompanied with images (JPG, high resolution) that illustrate the theme or the interviewed celebrity. The inclusion of images in this section will depend on the editor and the editorial committee's judgment.

Signos Section (reviews)

1. The review should be between four pages (minimum) and seven pages (maximum) long. Take note of the source complete information (author, title, city of publication, editorial, number of pages).

In case of other formats, it should be consulted in the *Fondo Editorial UCSS Manual* available at <www.ucss.edu.pe>.

2. The described source cover should be submitted in a separate JPG kind file.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

