

VOLUMEN 1 · ENERO - JUNIO 2018 · NÚMERO 1



DISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca / *Rectora*
Dra. Teresa García Besné / *Secretaria de Extensión Universitaria*
Dr. Aurelio Domínguez González / *Secretario Académico*
Lic. Verónica Nuñez Perusquía / *Secretaria de la Rectoría*
Mtro. Luis Alberto Fernández García / *Secretario Particular*
Lic. Laura Pérez Téllez / *Directora, Facultad de Lenguas y Letras*

DIRECTORA:

Carmen Dolores Carrillo Juárez

EDITORES:

Carlos Aníbal Alonso y León Felipe Barrón Rosas

CORRECTORES:

Ibrahim Hernández Oramas y Ramsés Jabín Oviedo Pérez

DISEÑO GRÁFICO:

Artemisa Llorente y Gerardo Islas

COMITÉ EDITORIAL:

Alejandra Díaz Zepeda, Alina del Carmen Nettel Barrera, Benito Cañada Rangel, Blanca Estela Gutiérrez Grageda, Claudia Ceja Andrade, Cristina Medellín Gómez, Fabián Giménez Gatto, Oliva Solís Hernández, Omar Vielma Luna, Raúl Ruíz Canizales, Sofía Alejandra Vernon Carter, Víctor Grovas Hajj

CONSEJO ASESOR:

Astrid Santana Fernández de Castro / *Universidad de La Habana*
Bárbara M. Brizuela / *Tufts University*
Cecilia Lagunas / *Universidad Nacional de Luján*
Elsa Muñoz García / *Universidad Autónoma Metropolitana*
Felipe Ríos Baeza / *Universidad Anáhuac*
Gloria Ángeles Franco Rubio / *Universidad Complutense de Madrid*
Grisel Terrón Quintero / *Oficina del Historiador de La Habana*
Haydée Arango Milián / *Universidad de La Habana*
José Enrique Finol / *Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador*
Magdalena Díaz Hernández / *Universidad de Huelva*
Mirta Castedo / *Universidad Nacional de La Plata*

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales, volumen 1, número 1, enero-junio 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras. Centro Universitario, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro, Qro. Tel. (442)1921200. <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>, diseminaciones@uaq.mx. Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: en trámite, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Dirección de Fondo Editorial Universitario, Margarita Hernández Alvarado, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de la última modificación 3 de febrero de 2022.

Sumario

Dossier: Literatura, arte y pensamiento caribeños

El (des)pliegue caribeño del barroco en Bolívar Echeverría
The Caribbean deploys of the baroque in Bolívar Echeverría 7

VÍCTOR HUGO PACHECO CHÁVEZ

Las formas de Caliban y el devenir del pensamiento filosófico afrocaribe
The forms of Caliban and the becoming of afrocaribbean philosophical thought 25

ROBERTO ALMANZA HERNÁNDEZ

Maryse Condé, los orígenes, la escritura y la opacidad
Maryse Condé, origins, writing and opacity 47

LUCIANA SALAZAR PLATA

Artículos

Adquisición de tercera lengua y de lenguas subsecuentes
Third and subsequent language acquisition 67

STANISLAV MULÍK

Adesão psíquica à barbárie: crise, fetichismo e subjetividade
Psychic adhesion to barbarism: crisis, fetishism and subjectivity 79

LEOMIR C. HILÁRIO

Memoria y vestigio, representaciones en el joven cine cubano
Memory and vestige, representations on the young Cuban film 93

ASTRID SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO

Proteo de Francisco Monterde: poder, caudillismo y alteridad
Proteo, by Francisco Monteverde: power, caudillismo and otherness 103

VÍCTOR GROVAS HAJJ

Estudio de dos personalidades infantiles en <i>Otilia Rauda</i> de Sergio Galindo <i>Study of two children personalities in Otilia Rauda by Sergio Galindo</i>	113
DANIEL SANTILLANA	
Los intersticios del liberalismo. Teatro y peronismo en Borges <i>The interstices of liberalism. Theater and Peronism in Borges</i>	135
ALEJANDRO FIELBAUM S.	
La genealogía como investigación histórica en Foucault <i>The genealogy as historical research in Foucault</i>	167
HERIBERTO ANTONIO GARCÍA	
 <i>Notas</i>	
La enseñanza de la creación literaria: ritos y retos <i>The teaching of literary creation: rites and challenges</i>	181
LUIS ARTURO RAMOS	
 <i>Homenaje a György Lukács</i>	
El temple de la totalidad. A cien años de la <i>Teoría de la novela</i> de Lukács <i>The temper of the whole. One hundred years of Theory of the Novel of Lukács</i>	193
JAIME ORTEGA REYNA	
Aproximaciones a la <i>Teoría de la novela</i> de Lukács <i>Approximations to Theory of the novel by Lukács</i>	203
FRANCISCO JAVIER SAINZ PAZ	
Sobre <i>Lenin y Marx</i> , de Lukács <i>About Lenin and Marx, of Lukács</i>	219
PÁVEL GRANADOS	
 NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES	 221

Dossier

Literatura, arte y pensamiento caribeños

El (des)pliegue caribeño del barroco en Bolívar Echeverría *The Caribbean deploys of the baroque in Bolivar Echeverría*

Víctor Hugo Pacheco Chávez

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

victor29hugo29@gmail.com

Resumen

En este trabajo se aborda la concepción del pliegue en Bolívar Echeverría como rasgo esencial para entender el barroco caribeño. Por el interés que guarda la idea de lo barroco, se considera el vínculo entre Echeverría y diversos teóricos del ser americano (como Severo Sarduy, José Lezama Lima, Édouard Glissant, entre otros). Asimismo, se toma en cuenta un cruce de tradiciones donde confluyen diversas formas de concebir el Caribe. En este sentido, planteamos las ideas de codigofagia y mestizaje cultura que presenta Echeverría. Procesos que cubren el (des)pliegue de la identidad caribeña. El barroco, pues, habrá que ligarlo con una historia cultural que requiere traducir su configuración interna. El texto concluye advirtiendo que el barroco se constituye como elemento disruptor de la modernidad caribeña.

Palabras clave: América; barroco latinoamericano; codigofagia; mestizaje cultural.

Abstract

This paper deals with the conception of the crease in Bolivar Echeverría as an essential feature to understand the Caribbean baroque. Because of the interest in the Baroque, the link between Echeverria and various American theorists (such as Severo Sarduy, José Lezama Lima, Édouard Glissant, among others) is considered. It also takes into account a crossroads of traditions where different ways of conceiving the Caribbean come together. In this sense, we propose the ideas of codigofagia and mestizaje culture presented by Echeverría. Processes that cover the deploys of the Caribbean identity. Baroque, then, will have to be linked to a cultural history that requires translating its internal configuration. It concludes by noting the baroque as a disruptor of Caribbean modernity.

Keywords: America; baroque Latin American; codigofagia; cultural miscegenation.

El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito.

GILLES DELEUZE, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*

Introducción

Nos dice Gilles Deleuze (1989), en la cita que sirve de epígrafe a este texto, que el pliegue es el principal rasgo del barroco; que el barroco antes que nada pliega y despliega de manera incesante su forma. Para Bolívar Echeverría (1994), ese no es sólo un rasgo esencial, sino la manera misma en la cual el barroco puede presentarse como un elemento de radicalidad que trata, de manera negativa, de prestarse a alisar el mundo. Plegar y desplegar es la manera en que el barroco se dota de forma de una manera libre, quizá su límite se encuentre en que no puede por sí mismo ir más allá de ser un disruptor, interruptor, de dicho alisamiento.

En este trabajo mostraremos cómo la teoría del barroco de Bolívar Echeverría para nuestra tradición hispana abreva del pliegue. El primer pliegue que Echeverría recoge acerca de la manera en que el barroco se afinó en el Caribe es a través del lenguaje. Echeverría tiene muy en cuenta que en su mirada transcontinental el barroco siempre ha sido visto, preferentemente, a través de las catedrales o las esculturas (recordemos los comentarios que le suscita la arquitectura italiana o la configuraciones de la ciudad novohispana como un teatro mundo). Sin embargo, el método barroco por excelencia para él es esa manera en que la no referencialidad del lenguaje opera como forma en la cual la referencialidad de la forma natural está también perdida de antemano. Por lo cual, el *ethos* barroco sólo cree suspender el sacrificio del valor de uso cuando inventa una realidad de segundo orden.

El despliegue del barroco de Echeverría lo analizaremos en sus cercanías y desvíos con algunas tradiciones y autores caribeños como Oswald de Andrade (2008) o Édouard Glissant (1987; 2004), quienes tensan algunos elementos que en la obra de Echeverría aparecen como fundamentales: la codigofagia, el mestizaje y el criollismo. Estos autores, ahí donde Echeverría tuvo su límite impuesto por cierto eurocentrismo, pensaron de manera radical lo constitutivo del Caribe a partir de conceptos como la antropofagia o la *creolité*.

El pliegue clásico de José Lezama Lima y Severo Sarduy

Pocos son los estudiosos del barroco que han relacionado esta preocupación de Bolívar Echeverría con José Lezama Lima y Severo Sarduy. Estos son dos personajes centrales en la manera en la cual Echeverría aborda dicha problemática. En la introducción de *La modernidad de lo barroco* (2005), Echeverría señala que mientras en Lezama se puede entender esa forma de abordar el barroco más allá de la forma misma de la

obra, en Sarduy se puede ver la vigencia del mismo como interruptor de la lógica de reproducción del capital (pp. 11-17). Sin embargo, me parece que hay un elemento de mayor alcance que recuperará de ambos autores la referencialidad a un resabio natural, y el papel de la lengua como elemento de desborde de la forma misma.

Decía el cubano Severo Sarduy (2000) que una de las maneras de heredar a José Lezama Lima es practicar una escucha muy peculiar. La escucha del que trata de asir la palabra del antecesor que vuelve, nos habla, desde el porvenir. Heredar a Lezama Lima, leer su palabra, es situarlo en el presente. El interés del barroco como expresión de la americanidad es desde esta peculiaridad una preocupación presente (pp. 158-170).

En enero de 1957, Lezama Lima pronuncia en La Habana cinco conferencias que integraran su libro *La expresión americana* (2005). La palabra “expresión” no sólo tiene la acepción de declaración de algo, sino también refiere un rasgo particular de una persona que manifiesta cierto modo de ser. La declaración de lo barroco como expresión americana que se plasma en dicho texto tiene la intencionalidad de rebatir cierto modo de ser del americano:

Crear que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre su pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa (Lezama Lima, 2005, p. 72).

Nos dice, pues, Lezama Lima (2005) que el americano tiene un complejo de inferioridad con respecto al europeo. Lo que no comprende el americano es que la grandeza del europeo se fundamenta en su tierra, en su paisaje. Lo único que crea cultura es el paisaje (cuestión que aquí hay en demasía). Pero el intelectual cubano no sólo se refiere al paisaje en su forma natural o artística, sino como imagen plena. El hecho de que la posibilidad de paisaje conlleve la posibilidad de cultura se debe a que “la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó en paisaje de cultura como triunfo del hombre en el tiempo histórico” (p. 189). El paisaje como tierra y la cultura como el acto de cultivar tienen como producto los “árboles historiados” que, vistos como escritura, muestran una sentencia del destino americano. Lezama Lima (2005) afirma:

Cada paisaje americano ha estado siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia. La civilización precortesina se fundamenta en “la rubia mazorca”,

en el maíz, incluso la cultura maya, es la cultura del maíz, del harnero que cubre las estaciones [...]. El barroco tazón del soconusco revela al señor en el puente de mando de su voluptuosidad. Repasa una fatiga, que después ensancha de nuevo en su galpón, en su gran sala de baile. El romanticismo se abandonó, ya en el XIX a la extensión, a la sequía de la planicie, a la errancia que borra sus huellas. El ombú, el árbol que camina en la noche de la pampa, según nos dice un gran argentino Ezequiel Martínez Estrada, regala la vegetativa mansión en la peligrosa distancia de vencer. Si no el ombú, vaya la ceiba generatriz, con su permanencia vindicativa [...]. Y la franja, la pinta fina del criollo, lanzada en humo de hoja de tabaco, entre la lentitud del silabeo y los finales de frase, que pugnan por dar un agudo en el armonioso cierre de sus vocales (p. 191).

En esta larga cita se concentran y se condensan todas las expresiones del americano y varios nudos que nos muestran el sentir de Lezama Lima. Sin embargo, aquí me centraré tan sólo en tres puntos: la metáfora, la imagen y el barroco. En la escritura de Lezama Lima la palabra nunca es referencial (tal parece que el desarrollo de la *episteme* que propuso Michael Foucault y se ha tomado como punto de partida para entender el desarrollo de la modernidad es rechazado *de facto* por el intelectual cubano).¹

La metáfora es en Lezama Lima siempre cultural (Sarduy, 1969, p. 62). La palabra es siempre más que el nombre, es el nombre y su resonancia original. Resonancia original que se haya perdida de antemano. Por ello, no es casual que el método que propone Lezama Lima para emprender el estudio de la cultura sea lo que podría llamarse método de la ficción mítica: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama Lima, 2005, p. 67).

Si todo acto interpretativo parte de una ficción mítica, las entidades de las que habla Lezama Lima no pueden ser entidades naturales sino culturales, pero que no tienen un referente empírico concreto, se muestran, por el contrario, como un tipo de imaginación hipostasiada que él denomina “eras imaginarias”. La hipóstasis puede entenderse de dos maneras: a) como ser o sustancia de la cual los fenómenos son su manifestación, y b) como el cambio de categoría gramatical que experimenta

¹ Foucault ve, en el origen de la civilización occidental, a la palabra como el acto adánico donde esta es referencial, donde significado y significante nos remiten a un mismo objeto. Sin embargo, para Lezama Lima dicho acto adánico parece haberse perdido desde los inicios de los tiempos, no como un hecho que pueda ser constatado, sino que apenas se mantiene como una huella. El paso del lenguaje prelógico al lenguaje lógico es el pasaje de una palabra no referencial a una palabra que por la vía metafórica se establece como decir posible (Órtega, 1981, p. XI).

una palabra. Es precisamente este último sentido el que marca la diferencia y la metamorfosis entre una entidad natural y una entidad cultural imaginaria. Sin embargo, esta metamorfosis no se da por una evolución temporal, ni como acción de la imagen sobre lo temporal histórico, sino que se produce por la acción revulsiva del sujeto metafórico (Lezama Lima, 2005).

Lo barroco de la expresión americana no es propiamente una era imaginaria para Lezama Lima, pero tiene la resonancia de una de las cinco eras imaginarias en donde él encontraba metáforas vivientes.² El intelectual cubano sitúa los orígenes de la identidad latinoamericana en el siglo XVII con el florecimiento del barroco. Para Lezama Lima (2005), el barroco americano tiene tres características fundamentales: tensión, plutonismo y estilo plenario (lenguaje).

El sujeto metafórico del barroco que propone Lezama Lima se expresa en el “señor barroco” que, podemos decir, se anticipa y contrapone al “hombre barroco” del que habla Rosario Villari (1993). El señor barroco es plenamente americano:

Con su caricioso lomo holandés de Ronsard, con sus extensas tapas para el cisne mantuano, con sus plieguitos ocultos con malicias sueltas de Góngora o de Polo de Medina, con la platería alijofarada del soneto gongoriano o el costillar prisionero en el soneto quevediano. Antes de reclinar sus ocios, en esa elaborada columna que es su mano derecha, el soconusco, regalo de su severa paternidad episcopal, fue incorporado con cautelas cartesianas, para evitar la gota de tosca amatista. Y ya sentado en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los *sans culotts* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas (Lezama Lima, 2005, pp. 91-92).

El proceso de la reforma y la contrarreforma son un desgarramiento de la propia Europa. Es sobre este contexto que el barroco americano ofrece una solución a la languideciente Europa, aunque sea en la acepción de conquista y colonización (Lezama Lima, 2005). De esta manera, el señor barroco domina su paisaje. El barroco es el arte de la contraconquista. Sin embargo, la contraconquista no sólo figura como parte de una consideración de la lucha entre protestantismo y catolicismo,

² En un texto anterior a *La expresión americana* titulado precisamente *Las eras imaginarias* (1971), Lezama Lima apunta que son cinco las eras que él toma en cuenta. La primera es la filogeneratriz, se enfoca en las “tribus misteriosas de los tiempos más remotos”. La segunda se encarga de lo “tanático de la cultura egipcia”. La tercera se encarga de estudiar “lo órfico y lo etrusco”. La cuarta es la que se encarga de los reyes como metáfora. En esta última era no sólo se tienen en cuenta los reyes europeos, sino también las fundaciones chinas, el culto de sangre de los aztecas, las piedras incas. Y, por último, la quinta era está representada por la figura de José Martí y el significado de la Revolución cubana (pp. 46-53).

sino también se muestra como una rebelión asentada en las formas estéticas que se oponen al purismo europeo. La alteración de la estética barroca europea se muestra como una apropiación de ella por los sujetos colonizados.

Esta apropiación del barroco por los artistas indígenas se puede apreciar como una tensión, pues las reminiscencias en la ornamentación de las iglesias en la catedral de Puno o la catedral de Puebla muestran un intento de conciliación entre dos culturas contrapuestas. Este intento de conciliación se propicia por el señor barroco que intenta “poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria [de la naturaleza] donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro” (Lezama Lima, 2005, p. 93).

El barroco americano tiene una resonancia de la tercera era imaginaria que Lezama Lima propuso en *Las eras imaginarias* (1971). Lo que caracteriza al barroco en este punto es el plutonismo. La metáfora del fuego sirve como punto de unión entre varios mitos prelógicos y hechos empíricos. El plutonismo es el fuego originario que rompe los conflictos y los unifica. En la nota 37 con que Irlemar Champi glosa el texto de *La expresión americana* (2005), se apunta un aspecto sumamente interesante: el plutonismo del que habla Lezama Lima muestra “el hecho americano como expresión del ‘demonismo’ moderno” (p. 109). Esto tiene correspondencia con lo que el intelectual cubano apunta en su texto *Las eras imaginarias* (1971): Tracia fue “el primero que descendió a los infiernos, que venció el tiempo [...] Fue el primero que mostró una doble naturaleza: de origen divino, su canto es para los humanos” (Lezama Lima, 2005, p. 47). Tracia cumple su destino aun en la muerte. Y si retorremos un poco el sentido de esta frase es sorprendente cómo Lezama Lima compagina el *Primero sueño* de Sor Juan Inés de la Cruz, donde se utiliza el símbolo de la fuente Aretusa la cual trocada en río recorre las moradas infernales de Plutón, y la *Muerte sin fin* de José Gorostiza:

Del sueño de Sor Juana a la *Muerte* de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista. Aunque ambos poemas estén situados del lado de ese diletantismo intuitivo, que señala Vossler, ambos tienen una dimensión, que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poética de más complicados y resueltos concéntricos (Lezama Lima, 2005, p. 110)

La metamorfosis que sufre el barroco es también la de un estilo verbal plenario que llega a la desmesura por el injerto de palabras y giros. Es como si en un primer mo-

mento el castellano no fuera suficiente para representar con el lenguaje la realidad que se les presenta a los conquistadores: “Por lo mismo, como en las dificultades para la emisión que aparecen en el *Popol Vuh*, el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva pericia” (Lezama Lima, 2005, p. 150). Esta enjertación lleva el lenguaje al exceso. El arquetipo del señor barroco que Lezama Lima utiliza para representar esta desmesura del lenguaje lo encontramos en Carlos de Sigüenza y Góngora, de quien, nos dice Lezama (2005), no puede “encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar el paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos” (p. 101).

Severo Sarduy (1974) trata de radicalizar esta manera en la que el lenguaje aparece relacionado con el barroco, además de ceñir su génesis a la modernidad misma. El acto mimético del barroco dentro de la modernidad no será aquel en donde predomine cierto realismo, sea mágico o maravilloso.

Cobra (1972) no sólo es una de las novelas más emblemáticas de Sarduy sino que es la imagen predilecta de nuestro autor para emprender su teoría del barroco. *Cobra* es anagrama de barroco, una especie de serpiente que se repliega sobre sí misma como mordiéndose la cola. En este movimiento circular se metaforiza y se liga la relación entre los estilos artísticos y la cosmología que ha interpretado el origen y el sentido del universo: “*Barroco* va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción –reverso simbólico del oro– del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler” (Sarduy, 1974, p. 19).

El círculo representa la imagen de la cosmología anterior al barroco, mientras la elipsis corresponde a este último. Porque el cosmos para los antiguos griegos es un espacio cerrado por círculos concéntricos en donde la tierra centra los demás objetos celestes. La revolución copernicana lo que hace es que, siguiendo con la misma forma representacional, le quita la referencia absoluta a la Tierra trasladándola hacia el Sol. Dice Sarduy (1974): “Esta modificación puede interpretarse como una metonimia –un desplazamiento de centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo– en la topología simbólica del cosmos antiguo; su metáfora será Galileo” (p. 32). Esto es así, debido a que el paso de Copérnico a Galileo representa el paso de un universo estático a un universo en pleno movimiento; así como la idea de un universo infinito y sobre todo de una geometrización del mismo que permite hacer de todos los objetos que integran el cosmos algo medible y situable. Sarduy (1974) apunta que con el universo heliocéntrico de Copérnico el centro se exilia y el hombre se instala.

Ahora bien, la metáfora de Galileo que señala Sarduy (1974) tiene un cambio en cuanto a la concepción del círculo y su forma más perfecta según los griegos:

la esfera. La pulcritud y la perfección que la esfera denotaba cambia: “la Luna deja de ser *un círculo inmaculado que epifaniza la pureza celeste* para convertirse en *una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia*” (p. 44).

No sólo la esfera deja de ser el objeto inmaculado, sino que incluso el movimiento tampoco puede formar un círculo perfecto. La elipsis como figura retórica del barroco implica la idea de carencia y de defecto. En la etimología de la elipsis ya se prefiguran los aspectos con que se identificara al barroco: a) la falta, ya que en ella hay algo que ha sido suprimido, y b) en la elipse algo le falta para ser un círculo perfecto (Sarduy, 1974, p. 70). Los dos centros que constituyen la elipsis son, para nuestro autor, la manera adecuada de ver al sujeto en su división constituyente, a la vez que lo descentran: el hombre ya no será más el centro del universo.³

La incompletud del barroco funciona como reflejo significativo. La estructura del barroco se presenta como un espejo cuyo reflejo trata de ser totalizante aún sin lograrlo.⁴ *Las Meninas* de Diego Velázquez y *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra muestran el islam como el reverso de España:

El Quijote se encuentra en *El Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*– vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam (Sarduy, 1974, p. 80).

La metáfora del espejo no sólo nos muestra al sujeto europeo en su división constituyente, sino también al americano: “Así el barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico” (Sarduy, 1974, p. 102). El barroco español es entonces el reino del doble reflejado, de una sociedad que no es una sino múltiple. En la propia Europa el

³ Adriana Méndez Rodenas (1983) señala un aspecto pertinente de la teoría de Sarduy referido a los dos centros de la elipsis: “El barroco rompe la relación unidimensional del signo clásico, al separar la palabra del objeto referido, de su sentido único ‘esencial’. De esta forma se genera la elipsis o parábola barroca: dos falsos centros del signo que indican la falta de adecuación entre significado y significante en cada uno de los términos” (p. 107).

⁴ El reflejo del espejo no puede ser totalizante ya que “el (objeto) del barroco es propiamente, por definición, un objeto perdido, perdido incluso a la transparencia del discurso y a la inteligibilidad. Ese objeto (*a*) huyente, inalcanzable, divisor del Sujeto, no puede ser más que rodeado, circunscrito, engarzado por el discurso barroco”. El objeto *a* es también un reflejo de *A* (el gran Otro lacaniano), que en la teoría de Sarduy representa al clasicismo. El reflejo de *A* sólo puede ser *a* como un doble residual y opaco, como una perla irregular y oscura (Sarduy, 2000, pp. 164-165; 1974, p. 15).

reflejo de España se da con Francia e Italia, en el reflejo civilizatorio con el Islam, y al interior de la hispanidad con América Latina.

Mientras Alejo Carpentier o Eugenio D'Ors encontraron el fundamento del barroco latinoamericano en la naturaleza de la región, Severo Sarduy (2000) lo establece en el lenguaje. Retomando la idea de la injertación de los elementos prehispánicos de Lezama Lima y utilizando el ejemplo del mulato Aleijadinho (que ya había utilizado el autor de *La expresión americana*), Sarduy (2000) afirma que el barroco latinoamericano es producto del mestizaje de las lenguas y ha dado como resultado “un nuevo barroco donde vez tras vez diversas culturas –indígenas, negras, coloniales– se mezclan bajo un cuarto signo: la desmesura del espacio, la fragilidad del ser humano ante una inmensidad donde parece destinado a desaparecer” (p. 94).

La exuberancia y desmesura que se ha dado en el lenguaje latinoamericano han llevado a la creación de lenguas propias como la jitanjáfora y la masmedula. El lenguaje latinoamericano asume, así, un gesto burlesco, paródico, frente a la ortodoxia española: un acto irreverente, “un pisoteo edípico” (Sarduy, 2000, p. 94). El barroco latinoamericano subvierte, pues, la forma española.

El despliegue: barroco y mestizaje cultural, un cruce de tradiciones

Buscar las fuentes explícitas o implícitas de las que bebió Bolívar Echeverría para reelaborar la noción de mestizaje cultural, en una época donde el desprestigio del término llevó a varios estudiosos de América Latina a emprender un enfoque sobre la cultura desde nociones como hibridez, racialidad, heterogeneidad, etc., parecería un trabajo algo ocioso y problemático. La dificultad estriba quizá en detenernos un poco y pensar que el debate sobre la cultura, si bien ha transcurrido por las sendas antes mencionadas, incluye además a una tradición que subterráneamente, más que negarse a desaparecer, se ha mantenido como contracara de los discursos oficiales sobre el mestizaje en América Latina con un sentido distinto al de esa misma oficialidad. Cuando se acepta que, si bien en la noción de América Latina el Caribe estaría representado a manera de huella imborrable, esta figuración alude a un solo Caribe, el hispánico. Así, otros Caribes quedarían fuera, estrictamente hablando, de esa representación dominante (por ejemplo, el Caribe francófono y el Caribe anglófono, así como la herencia lusitana del Caribe brasileño, productos de un colonialismo distinto al hispano).

Quizá en esas tradiciones subterráneas el mestizaje –hablando en términos clásicos– no implicó un agotamiento de las culturas originarias, sino que estas permanecieron como entramados societales con la fortaleza suficiente para a su manera colonizar al Estado colonial que las trataba de someter. En este sentido, trataremos

de plantear que las nociones de mestizaje cultural y de codigofagia en Echeverría (2006) se entrecruzan con esas tradiciones donde mestizaje no es equivalente a homogeneidad o síntesis cultural. No tratamos de hacer una *summa* imposible, sino simplemente de inscribir la teoría de Echeverría en lo mejor de la tradición caribeña que asumió las dificultades de pensar la identidad y la cultura en tanto campos de lucha y disputa.

Resulta interesante como Echeverría al pensar el problema de la identidad y la cultura lo hace siempre desde una mirada crítica en la cual más que hablar de una cultura y una identidad latinoamericanas, se piensa ambos términos de una manera general, abstracta, como pertenecientes a un mestizaje incesante. Un mestizaje que es propio de todas las culturas y donde todas las identidades están siempre en una constante pérdida. En cierto sentido, estos dos términos en realidad quedarían englobados en un proceso de subjetividad interminable, pues nunca alcanzarían una identidad fija, que como tal sólo tendría sentido como cancelación de ese proceso. De esta forma, cuando Echeverría (2006) trata de enfocar estos procesos de apertura y cancelación de manera concreta alude a dos términos: codigofagia y *apartheid*.

La codigofagia tiene que ver con la dimensión semiótica que atraviesa toda la teorización de Echeverría en términos de reproducción de las distintas modalidades sobre las cuales se establece el sentido de la vida práctica del ser humano. Para Echeverría, las formas de concreción de la vida práctica del ser humano pueden mentarse siempre como instauración de un código:

El código de lo humano existe sólo determinado, concretizado por una subcodificación, es decir, por una cierta *elección* de figura concreta dentro de todas las posibilidades que habría de configuración de ese mismo código, una elección que nace de un compromiso situado, condicionado por una relación localizada y temporalizada con lo otro, con aquello respecto de lo que lo humano toma distancia para ser tal y que es la que da una efectividad real a ese código (Echeverría, 2006, p. 201).

En el fondo de la discusión, Echeverría está planteando la cuestión de cómo toda forma social, natural o capitalista, que implica un establecimiento de códigos donde producir y consumir materialmente, tiene también su dimensión de producción y consumo de significaciones. En este sentido, la producción y consumo de valores, ya sea de uso o de cambio, entran en esta dimensión semiótica. Echeverría establece una relación entre mestizaje y mercado como el lugar donde se lleva a cabo este intercambio natural de códigos:

Cada uno de los valores de uso, como elemento de un conjunto, trae consigo esta determinación anterior, que implica una identidad y que en esa medida implica también una tendencia hacia la pureza. Cada uno de estos valores de uso, con toda esa representación, entra en el mercado, en el juego de la equivalencia. Este es el juego en el cual la apetencia por un determinado valor de uso, o la necesidad de satisfacer una cierta necesidad con un valor de uso determinado, debe de alguna manera postergarse o relativizarse en la medida en que en el mercado esa satisfacción específica, referida a un bien muy concreto, muy identificado, debe poder permutarse; debe poder ser satisfecha mediante el consumo de otros bienes, de otras mercancías (Echeverría y Kurnitzky, 1993, p. 24).

Esta relación sólo funciona en Echeverría en términos de un nivel de abstracción general, porque cuando alude a la manera cómo se presenta la forma de producir y consumir un nivel concreto el juego de la violencia es importante. La relación que establece Echeverría entre consumir/devorar –*i.e.* la codigofagia– tiene en el centro una violencia simbólica que implica la deconstrucción del código para poder captar el mensaje y, en algunos casos, su destrucción.

Quizá valdría la pena explorar en qué medida Echeverría estaría recuperando la teoría de la antropofagia brasileña (especialmente la que dio a conocer Oswald de Andrade –2008– justo en la década de los veinte del siglo pasado, en un momento donde lo que se priorizaba era la ruptura con la tradición). En el caso latinoamericano dicha teoría también significaba hacer un contraste entre el hispanoamericanismo y lo propiamente latinoamericano (Campos, 2000). Tanto la antropofagia como la codigofagia se refieren a un proceso de devoramiento de códigos culturales y también a la lucha constante en que la misma destrucción mantiene en un impulso vitalizador a la cultura aparentemente vencida.

En Echeverría (2006) este proceso se ejemplifica de la siguiente manera: el final del siglo XVI y el principio del siglo XVII representan el drama del agotamiento de las dos formas civilizatorias que se encontraban en la región latinoamericana. Tenemos una España en decadencia que ha perdido el interés por América, a la vez que podemos ver a unos indios que, golpeados por la brutalidad de la conquista, han perdido la vitalidad civilizatoria de su mundo. Las dos opciones civilizatorias que se encontraban en esta región están a punto de extinguirse. El mestizaje puede considerarse como un proceso semiótico de codigofagia donde las subconfiguraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir que devorándose a sí mismas: “el código identitario europeo *devora* al código americano, reivindica su propia singularidad” (Echeverría, 2006, p. 214). Es decir, el proceso de mestizaje se

da principalmente del lado de los indios que, luego del aniquilamiento de su mundo histórico, encuentran como única manera de sobrevivir, no sólo la aceptación del mundo histórico europeo, sino la construcción del mismo, a pesar del rechazo de los vencedores. Es por ello que el filósofo ecuatoriano apunta que el comportamiento típico de la forma barroca es inventarse una vida dentro de la muerte (Echeverría, 1994).

Para Oswald de Andrade (2008) la antropofagia se sitúa en lo mejor de la tradición del Caribe. Dice en su *Manifiesto antropófago*:

Nunca fuimos catequizados. Vivimos en medio de un derecho sonámbulo. Hicimos a Cristo nacer en Bahía. O en Belém de Pará [...]. Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Fingiendo que era Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses (Andrade, 2008, pp. 41-42).

La antropofagia brasileña, más que renunciar a la idea de mestizaje o de afirmarla, parece instalarse como elemento disruptor que trata de tensar la construcción de la identidad brasileña bajo la forma de una continuidad y ruptura de los elementos portugueses y caribeños. Sin embargo, el llamado de la antropofagia por Oswald de Andrade (2008) es un llamado a la actualidad de la misma, un llamado a salvar la antropofagia que más que centrarse en su aspecto positivo se desarrolló por su lado oscuro, como una peste:

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura-ilustrada por la contradicción permanente entre el hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La aventura humana. La finalidad terrena. Sin embargo, sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que lleva en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, él se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catequismo: la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los pueblos llamados cultos y cristianizados, es contra esta peste que estamos reaccionando. Antropófagos (pp. 45-46).

La antropofagia así entendida es otra forma de reivindicación de la cultura sometida. Aunque aquí habría aclarar que este conflicto no se debería representar como

un acto vengativo, como parece sugerir Oswald de Andrade (2008) al señalar que “fueron los fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como Jabuti” (p. 43), pues según Luiz Costa Lima (citado por Oliva, 2013), la antropofagia:

Tanto en el sentido literal como en el metafórico, no rehúsa la existencia del conflicto, sino que implica la necesidad de la lucha. Rehúsa si confundir al enemigo con el puro acto de venganza. La antropofagia es una experiencia cuyo opuesto significaría la creencia en un limpio y mítico conjunto de trazos, del cual la vida presente de un pueblo habría de ser construida (p. 234).

Esta misma desestabilización simbólica la podemos observar en el concepto de “transculturación” que introdujo Fernando Ortiz (1940) y ha sido puesto, dentro del debate actual, en relación con la órbita neobarroca y el mestizaje cultural. En el rico y sugestivo estudio introductorio que hace Enrico Mario Santi (2002) a la edición crítica del libro de Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978) se muestra no sólo la correspondencia del texto con el pensamiento de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier, sino que se nos dice también:

Así, el *Contrapunteo* actúa como simultáneas teoría y práctica del barroquismo americano: a un tiempo fuente del dispositivo intelectual que articula el mestizaje y muestra un ejemplo formal de ese mismo barroquismo. Acaso la mejor prueba de que es esa, en efecto, la filiación del *Contrapunteo* sea el hecho de que su progenie se halla no sólo en las diversas aplicaciones del concepto de transculturación dentro de los llamados estudios culturales, sino en la inspiración de libros neobarrocos, como *Puro humo* (2000) de Guillermo Cabrera Infante, que prolonga la «biografía del tabaco» a una irónica crónica de sus representaciones en el cine. O, para citar otro caso, la *Biografía del ron cubano* (1985), de Fernando G. Campoamor, cuyo subtítulo (*El hijo alegre de la caña de azúcar*) se deriva, como lo sabemos, de la última imagen del ensayo delantero (Santi, 2002, p. 102).

En la misma línea de Santi se encuentra el trabajo de Sergio Ugalde (2011), quien apunta que detrás de la manera cómo Lezama Lima esboza la implantación de una cultura cubana se halla el concepto de “transculturación” de Fernando Ortiz, pues:

En el ámbito oficial de la economía, en las encomiendas y la esclavitud, las grandes poblaciones eran excluidas y eliminadas, en el ámbito simbólico del arte las fuerzas se

tensaban en un constante conflicto donde la regla española era sustituida, devorada, destruida y suplantada por el recuerdo indígena o negro (Ugalde, 2011, pp. 236-237).

De esta manera, el crítico literario y especialista en filología traza una interesante relación entre el concepto de “transculturación” de Ortiz (1940), la noción de mestizaje cultural en Lezama Lima y el concepto de codigofagia en Echeverría. Leído así, en este cruce de tradiciones intelectuales latinoamericanas en el barroco, con el mestizaje cultural “más que una síntesis armónica de distintos elementos, se ponen en relieve los elementos, las destrucciones y las luchas constantes de los distintos códigos culturales” (Ugalde, 2011, p. 237), para dar la idea de una inestabilidad simbólica.

Ahora bien, aunque es indispensable hacer un amplio ejercicio de traductibilidad de dos códigos culturales distintos (como el antillano y el mexicano), llaman la atención los acercamientos y alejamientos que hay en las maneras en que tanto Bolívar Echeverría como Édouard Glissant (1987; 2004) plantean la relación entre el barroco, el mestizaje cultural y el criollo/*créole*. Quizá valga la pena comenzar por una diferencia sustancial. Aunque para ambos el barroco representa una actitud ante el mundo definitoria de los seres humanos (en Echeverría como *ethos* y en Glissant como *ser-en-el-mundo*), sólo en el primero de los casos esa manera de vivir esta intrínsecamente ligada al capitalismo no sólo como fenómeno de la cultura. Otra diferencia estriba en que para Echeverría no hay una identificación directa entre barroco y mestizaje cultural, sino que ambos términos son considerados como procesos independientes y que en algunos momentos muestran la “coetaneidad de lo no coetáneo”, donde el despliegue del *ethos* barroco converge con una modalidad peculiar del mestizaje cultural que se presenta como el drama del afincamiento de la conquista. Y digo converge de una manera peculiar porque, como se había apuntado, para Echeverría (2001) lo propio de la cultura –de todas las modalidades culturales de la sociedad– es el mestizaje, mientras para Édouard Glissant (1987) la relación entre barroco y mestizaje es inmanente:

La voluntad barroca se inserta en el vértigo de esa mezcla de culturas, de estilos, de lenguas. Con la generalización del mestizaje el barroco termina de obtener “carta de naturaleza”. Lo que muestra y realza del mundo es el contacto proliferante entre varias “naturalezas” diversificadas. Ahora “comprende” ese movimiento del mundo y ya no se contenta con ser reacción contra una filosofía o una estética. Es el resultado de todas las estéticas, de todas las filosofías. En resumidas cuentas ya no es un arte ni un estilo sino una manera de ser-en-el-mundo (p. 18).

Y aquí hay nuevamente un leve acercamiento, el barroco, para ambos autores, debe tratarse en su doble consideración como barroco histórico, surgido de la contrarreforma, y como un fenómeno que de alguna manera no ha sido cancelado en su apertura de historicidad como *ethos* o como *ser-en-el-mundo*, lo cual nos habla de la vigencia del término. Ahora bien, una de las dificultades de trazar este cruce es el hecho de que no podemos hacerlo sin un ejercicio de traducción. En su sentido etimológico, es necesario tener en cuenta lo dicho por Carolina Benavente Morales (2010):

Existe una comunidad etimológica entre ambos vocablos (criollo/*créole* [en inglés, y añadiríamos *créole*, en francés]), los que surgen en el contexto americano pero evolucionando en distintas matrices lingüísticas y culturales. Una diferencia fundamental entre ambos está dada por la presencia de la “e” en los vocablos anglófono y francófono, pues mientras en el español lo criollo remite a la crianza, en las demás lenguas el vocablo puede asociarse más estrechamente a las ideas de creación y creencia: criar/ crear/ creer. De la misma manera, “criar” en francés se dice también “elear” (“*elever*”), lo que permite transitar a las ideas de levantar, de cultivar y de cultura, todas ellas evocaciones presentes en la poética de Édouard Glissant (pp. 48-49).

Pero también está la diferencia en cuanto a cómo se configuran las relaciones sociales y culturales en dos realidades distintas. En Hispanoamérica, el criollo alude fundamentalmente a los hijos de españoles nacidos en América, mientras que en la realidad caribeña *créole* (criollo) remite a “los esclavizados descendientes de africanos y luego a la lengua que los vincula a sus amos” (Benavente, 2010, p. 48). Glissant habla de que el cruce de lenguas crea una lengua de compromiso porque es la manera en que los diferentes colonialismos del Caribe encontraron para mezclarse y comunicarse con sus esclavos. Este comportamiento que surge de ese compromiso es lo que Glissant (2004) ha denominado *créolisation* (que se ha traducido al español como “acriollamiento”), lo que da la idea de un proceso que implica el mestizaje, pero donde sobre todo se hace referencia a que “aún donde fueron exterminados, los amerindios mantuvieron secretamente una presencia que va a ejercerse al nivel del inconsciente colectivo. Aun deportados sin ningún recurso, sin lengua ni dioses ni herramientas, los africanos mantuvieron la presencia de sus países de origen, los cuales entrarán en la composición de nuevos valores” (Glissant, 2004, p. 93). También se expone la idea de cimarronaje como la manera de escapar, de resistirse al régimen de la plantación (Glissant, 2004, p. 94).

Podría pensarse que la idea del criollismo en Echeverría, que parte de una realidad hispana, se contrapondría a lo dicho por Glissant referido a la tradición caribeña. Sin embargo, resulta interesante constatar que Echeverría está más cercano a las ideas del escritor martiniqués que a la tradición cultural en la cual se inscribe. Empero, hay que irse con cuidado, porque aquí nuevamente hay acercamientos y alejamientos: para el filósofo ecuatoriano-mexicano el “proyecto de re-hacer Europa fuera de Europa” no se presenta –a diferencia del clásico libro de Edmundo O’Gorman *La invención de América* (1958)– como una actualización lineal y continua, sino que se muestra como una ruptura y una posibilidad. Es decir, ruptura porque se fragmenta la continuidad de las culturas originarias, las cuales no podrán re-hacerse sobre sus propios fundamentos; y posibilidad porque el siglo XVI americano es “el siglo heroico”, un momento en el cual la modernidad se decide por su contenido, la subcodificación capitalista (Echeverría, 2005; 2006). La brutalidad de la conquista trae consigo la necesidad de emprender el “proyecto criollo”. El proyecto de re-hacer, como se ha señalado, fue impulsado, en la mirada de Echeverría, tanto por los criollos europeos, en su dimensión política, y por los criollos indios, en su dimensión económica:

Es interesante tener en cuenta que la realización de este proyecto criollo tiene lugar siempre dentro de un marcado conflicto de clases dentro de la estratificación y la jerarquía sociales. Por debajo de la realización de este proyecto “criollo” por parte de la élite, realización castiza, españolizante, que efectivamente sólo persigue copiar a la manera americana lo que existe en Europa (en España), y que pretende practicar un *apartheid* paternalista con la población indígena, negra y mestiza, hay otro nivel de realización de ese proyecto, que es el determinante: más cargado hacia el pueblo bajo, lo que acontece en él es esta reconstrucción de la civilización europea en América pero dentro de aquello que Braudel llama “civilización material” y gracias al proceso de mestizaje cultural y étnico. En el proyecto criollo elitista predomina lo político, mientras en el proyecto criollo de abajo predomina lo económico, es decir, el plano de las relaciones más inmediatas de producción y consumo (Echeverría, 2005, p. 64).

Conclusiones

Es en esta consideración de un mestizaje “denso” que afecta directamente la vida material, en la que Echeverría dirá que el proyecto criollo queda truncado con la cancelación de la modernidad americana del largo siglo XVII, por la implementación de las reformas borbónicas. De esta manera, Echeverría (2006) señala: “el mestizaje deja de ser el correctivo radical a la empresa de conquista, quedando

como una realidad imparables pero oprimida y ‘clandestina’ desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días, incluso a través de la ‘autoafirmación’ americana de las repúblicas nacidas a raíz de la Independencia” (p. 245).

Podemos ver en este largo rodeo que se antoja como un asedio al barroco latinoamericano desde el dispositivo caribe, que la expresión barroca latinoamericana ha permanecido como elemento disruptor de la modernidad capitalista, si la leemos a contrapelo de aquellos discursos donde el barroco y el mestizaje se presentan de manera oficial y hegemónica como un proyecto de las élites latinoamericanas y caribeñas.

Referencias bibliográficas

- Andrade, O. (2008). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Barreda, A. (2011). “En torno a las raíces del pensamiento crítico de Bolívar Echeverría”. En B. Echeverría, *Antología. Crítica de la modernidad capitalista* (pp. 19-64). La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Bartra, A. (2008). *El hombre de hierro. Los límites sociales y naturales del capital*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Ítaca.
- Benavente Morales, C. (2010). “Traducir en el espacio criollo”. En Graciela Salto (Ed., Comp. y Pról.), *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (pp. 45-66). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Campos, H. (2000). *Razón antropofágica y otros ensayos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, B. (1994). “Ethos barroco”. En Bolívar Echeverría (Comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (pp. 13-36). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/El Equilibrista.
- _____. (1998). *Valor de uso y utopía*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- _____. (2001). *Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*. Ciudad de México: UNAM/Ítaca.
- _____. (2005). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era.
- _____. (2006). *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Era.
- Echeverría, B. y Kurnitzky, H. (1993). *Conversaciones sobre lo barroco*. Ciudad de México: UNAM.
- Glissant, E. (1987). “Breve filosofía del barroco mundial”. *El Correo. Una ventana abierta sobre el mundo*, (9), p. 18.
- _____. (2004). “Acriollamiento, identidades y relaciones en el Caribe”. *Casa de las Américas*, (236), pp. 91-94.

- Lezama Lima, J. (1971). *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (2005). *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Méndez Rodenas, A. (1983). *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*. Ciudad de México: UNAM.
- O’Gorman, E. (1958). *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Oliva, C. (2013). *Semiótica y capital: ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. Ciudad de México: UNAM/Ítaca.
- Ortega, J. (1981). “Prólogo”. En J. Lezama Lima, *El reino de la imagen* (pp. IX-XXV). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ortiz, F. (1940). “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba”. *Revista Bimestre Cubana*, (46), pp. 273-278.
- _____. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Santi, E. M. (2002). “Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación”. En Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (1972). *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (2000). *Antología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ugalde Quintana, S. (2011). *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Villari, Rosario. (1993). *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial.

Las formas de Caliban y el devenir del pensamiento filosófico afrocaribe

The forms of Caliban and the becoming of afrocaribbean philosophical thought

Roberto Almanza Hernández
Universidad del Magdalena, Colombia
ralmanza@unimagdalena.edu.co

Resumen

Este artículo está dividido en tres partes: la primera dedicada a rastrear la manera en que el negro fue expulsado de la razón, con los hallazgos de Martin Bernal y su monumental trabajo sobre la Grecia Antigua y los trabajos de Charles W. Mills en torno a la filosofía y la raza; la segunda es una presentación general de las tesis centrales de Paget Henry en su iluminador libro *Caliban's Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophie* (2000); y, por último, pongo en consideración algunas formas en que se expresa la filosofía afrocaribe de Caliban.

Palabras clave: Filosofía; negritud; panafricanismo; sujeto africano; Historia del Caribe.

Abstract

This article is divided into three parts: the first one to trace the way the Negro was expelled from reason, with the findings of Martin Bernal and his monumental work on Ancient Greece and the works of Charles W. Mills on the Philosophy and race; the second is an overview of Paget's central theses in his illuminating book Caliban's Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophie (2000); and, finally, I put under consideration some of the ways in which the Afro-Caribbean philosophy of Caliban is expressed.

Keywords: *Philosophy; Blackness; Pan-Africanism; African subject; History of the Caribbean.*

Introducción

La pregunta pocas veces formulada sobre la que W. E. B. Dubois (2001) reflexionaba a principios del siglo xx todavía nos acecha. Dicha pregunta está en el centro

de lo que el pensador afroamericano llamó la línea de color, esa franja que escinde el mundo en dos partes: un mundo marcado por el privilegio y otro marcado por la desventura. Este interrogante –insiste Dubois– casi nunca aparece de forma explícita, como él mismo lo vivió; en algunos casos no se expresa por ser demasiado incómoda, y en otras, por lo complejo que resulta formularla correctamente (Dubois, 2001). La pregunta es: ¿qué se siente ser un problema?¹ Esta cuestión fue el centro de la reflexión filosófica y sociológica de Dubois: primero en el plano personal y después en su investigación sobre las condiciones de la población negra en Filadelfia.

Dubois tuvo que resolver metodológicamente cómo emprender un estudio sobre seres humanos cuya humanidad era puesta en cuestión en un mundo blanco. Concretamente, cómo estudiar a los negros² sin volverlos un problema en sí mismos (Gordon, 2000). A contrapelo de lo que esperaba el *mainstream* de la sociología estadounidense, W. E. B. Dubois concluyó que el “problema” no era inherente a la población negra, sino del sistema en el cual se encuentran inmersos, sostuvo sin titubeos su carácter estrictamente intrasistémico: las condiciones precarias en las que estaba sumida la población negra eran producto de un entramado social que perpetuaba la condición de marginamiento y exclusión (Gordon, 2000; Dubois, 2001). Siguiendo el legado del gran panafricanista, es pertinente insistir –por las implicaciones epistemológicas y políticas que esto implica– en que el negro no es un problema. Para ser precisos, habita como sujeto en un mundo problemático para su existencia plena; en el mundo moderno colonial capitalista, donde el negro fue expulsado hacia los límites de lo humano.

Teniendo como marco esta precisión –el negro y su ensombrecimiento–, se hizo notoria la manera en que se construyó el “origen” de la civilización occidental y cómo se erigió a sí misma en tanto instancia superior al resto del mundo. En los tres volúmenes de su obra *Atenea Negra* el historiador Martin Bernal (1987, 1991, 2006) puso en cuestión el modelo ario en que reposan los orígenes de la cultura europea. Dicha tesis sostiene que la civilización griega surge de la conquista, desde el norte del Mar Egeo, por tribus hablantes de una lengua indoeuropea que, al no

¹ Una reflexión notable sobre Dubois y la pregunta: “What does it mean to be a problem?” se encuentra en Gordon (2000).

² En este artículo usaré el término “negro” en el sentido que fue concebido por George Lamming (2010): “cuando digo negro, es el nombre de una experiencia histórica profunda y singular, vivida por un grupo determinado de hombres y mujeres cuya presencia en el mundo estaba destinada a transformar los ojos y los oídos del mundo y cuya liberación final será la contribución decisiva a la liberación de toda la humanidad” (p. 24).

tener conocimiento de su nombre, por pragmatismo los historiadores modernos los llamaron “prehelenos”. Sobre estos, Bernal (2003) precisa:

Por definición, los prehelenos no deben haber sido hablantes indoeuropeos, pero se les considera caucásicos e indudablemente no relacionados con los africanos o los hablantes semíticos del sudoeste de Asia. Los creadores decimonónicos del modelo ario consideraban a Grecia como esencialmente diferente de la India, donde los arios habían conquistado a un pueblo “moreno”, pero finalmente habían sido corrompidos por este; en contraste con la India, Grecia era considerada como racialmente pura y esencialmente europea, una apropiada cuna para la “civilización Occidental” (p. 6).

Bernal muestra que esta idea del origen ario de la civilización occidental fue tomando cuerpo en los años treinta y cuarenta del siglo XIX. Antes de estas décadas, el modelo –como prefiere referir el historiador– que contaba con gran consenso era el “modelo antiguo” (siglo V a. C.), que consideraba que las comunidades que antecedieron a los griegos vivían alrededor del Egeo de forma apacible hasta que los gobernadores de Egipto y los fenicios se apropiaron de territorios llevándose consigo la vida simple y armónica de estos pueblos. Según este modelo, fueron los egipcios y fenicios quienes construyeron ciudades e introdujeron artes e innovaciones técnicas (escritura, religión, tipos de armamentos). Cuenta Bernal que este legado no era de agrado para muchos griegos del siglo V. Muestra de ello fue la idea que desarrollaron los atenienses, según la cual, los tebanos y peloponesios sí tenían antepasados foráneos, mientras ellos sí eran originarios de dichas tierras.

Frente a estos dos modelos descritos anteriormente, el historiador inglés propondrá el “modelo antiguo revisado” en el que sostiene que el griego es fundamentalmente una lengua indoeuropea, resultado de alguna intervención proveniente del norte sobre la cuenca del Mar Egeo. No obstante, el reconocer esta teoría no descarta otras posibles influencias culturales provenientes del sur y el este:

La estructura fundamental del griego es indoeuropea, y la tradición griega recordaba más bien los asentamientos de ultramar que conquistas desde los Balcanes. Es plausible suponer que, antes que el resultado de un sustrato prehelénico, los elementos no indoeuropeos en la lengua y la cultura griegas eran mayormente superposiciones semíticas y egipcias posteriores sobre una base indoeuropea (Bernal, 2003, p. 7).

Por razones de espacio, se pasarán por alto los hallazgos del historiador inglés que sustentan su teoría, la cual se nutre centralmente de la arqueología y la lingüística.

Lo que sí resulta relevante para efectos de este artículo, es señalar que el proyecto de Martín Bernal, como él mismo lo ha expresado, es histórico (entendiendo por esto su propuesta de transición a un “modelo antiguo revisado”) e historiográfico en la medida que se ocupa de examinar la coyuntura en la que se abandona el “modelo antiguo” y, al poco tiempo, se formula y se vuelve sentido común entre los especialistas el “modelo ario” (finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX).

En lo que concierne al registro historiográfico, el historiador inglés se percató de que la marginación del “modelo antiguo” no obedeció a notables descubrimientos científicos o desarrollos disciplinares que hicieran abandonarlo y forjaran otro en su lugar: el desciframiento de la escritura cuneiforme, la arqueología del Egeo de la Edad de Bronce y la aceptación por parte de los clasistas de la escritura jeroglífica acontecieron en los años cincuenta del siglo XIX (dos décadas después de haber sido desechado el “modelo antiguo” por los especialistas). De manera que, si no fueron causas propias de los avances disciplinares las que coadyuvaron al deslizamiento del modelo antiguo al ario, ¿qué ocurrió? Bernal buscará las respuestas en el horizonte ideológico y en el clima social que abrigaba a los expertos de la disciplina histórica de este momento y, a partir de esto, apuntará cuatro grandes rasgos de estas décadas: 1) el establecimiento del paradigma del progreso; 2) el triunfo del romanticismo; 3) el reavivamiento del cristianismo; y 4) el racismo (Bernal, 2003, p. 9).

Aquí resulta pertinente preguntarse: ¿cuáles fueron los efectos que trajeron consigo estas inscripciones sociales en este período de tiempo? 1) el establecimiento del paradigma del progreso se vuelve hegemónico en Europa en el siglo XVIII e invierte la mirada frente a Egipto y Grecia. Antes de que se diseminara la idea de progreso, Egipto era más apreciado que Grecia. Justamente por su antigüedad era percibido como más ligada a la sabiduría. “Con el establecimiento del paradigma de progreso, sin embargo, la infancia griega —el período de la vida con un futuro— se tornará buena, y lo que había sido considerado como la sabiduría de la madurez egipcia fue concebido como senilidad y futilidad” (Bernal, 2003, p. 10); 2) el triunfo del romanticismo elogió a las pequeñas comunidades como Escocia, Suiza y Grecia frente a las grandes civilizaciones como Egipto, China y Roma de los ilustrados que “admiraban los imperios grandes y duraderos, que, según su percepción, habían sido gobernados por la razón, sin recurrir a la religión revelada” (Bernal, 2003, p. 10); 3) con el reavivamiento del cristianismo, la aristocracia francesa se vuelve profundamente católica con el juicio y la condena de Luis XVI, inclinándose por la religión para mantener el orden en las clases bajas antes que la horca. En los países protestantes, la aristocracia adoptó los valores de la burguesía emergente.

Hasta aquí no queda muy clara la relación de este último hecho con la desaparición del “modelo antiguo”. Bernal sostendrá que esto fue consecuencia de la idealización de la francmasonería –entiéndase ilustrados– del antiguo Egipto y sus simbolismos. Es a finales del siglo xvii cuando el fanatismo cristiano emprende la lucha contra los francmasones señalando su papel en la Revolución francesa, y satanizando sus símbolos, que son en sí los símbolos del Antiguo Egipto. Es en esta coyuntura de desprestigio del Antiguo Egipto en que emerge la sobrevaloración de la Antigua Grecia por los románticos. Cito *in extenso* a Bernal (2003):

A finales del siglo xvii, cuando Homero y Píndaro era considerados los más grandes poetas de la civilización occidental, se pensaba que Grecia había sobrepasado a todas las naciones en la poesía, la expresión de la infancia de un pueblo. Después en los años cincuenta del siglo xviii, la nueva historia del arte de Johann Winckelmann estableció la escultura griega como la summa de las artes visuales, la expresión de la juventud. Por los años ochenta de ese mismo siglo, los historiadores alemanes de la filosofía estaban afirmando –a contrapelo de los testimonios antiguos– que los griegos, no lo egipcios “orientales”, habían sido los primeros filósofos. Así pues, los griegos habían triunfado también en la expresión de la madurez. Habiendo establecido en todas las etapas de la biografía de una raza, los griegos alcanzaron el estatus semidivino mucho más allá del reino de la humanidad ordinaria (p. 13).

Por último, será el “racismo científico” la ideología que le dará sustento al modelo ario hasta la mitad del siglo xx. Bernal rastrea las particularidades de este racismo y su relación con la esclavitud y lo negro. Apoyado en la teoría del antropólogo afroamericano St. Clair Drake (quien, a contracorriente de las tesis que argüían como un universal de lo humano la hostilidad y miedo a las representaciones de la oscuridad, sostuvo que no existía tal connotación negativa en el Antiguo Egipto, ni en el antiguo Israel, ni en la Grecia homérica donde en su lugar sí existía una curiosa relación entre género y color), Bernal (2003) sostiene:

Para los hombres que trabajaban al aire libre, la coloración oscura era un signo de heroísmo y virilidad, una tradición que todavía sobrevive en nuestro “alto, moreno y apuesto”. Homero describió a Memnón el etíope como el hombre más apuesto que había en Troya. De las mujeres, en cambio, se esperaba que estuvieran confinadas en la casa, de modo que la piel clara en ellas era considerada un signo de alto estatus y belleza. En contraste, la palidez de los hombres era una indicación de feminidad o cobardía (p. 17).

Según Drake, esta hostilidad hacia lo negro comienza a manifestarse en el siglo v a. C. con la expansión territorial del imperio persa representada en la lucha entre el bien –la luz– y el mal –la oscuridad–. Si bien es cierto que esta animadversión frente a lo africano –negro– pueden rastrearse desde este momento, no obstante, los prejuicios y las diferencias entre grupos étnicos siempre han existido. Pero algo excepcional ocurre en la esclavitud moderna, como lo expresa Aníbal Quijano (2000): en América la esclavitud fue organizada y establecida deliberadamente para producir mercaderías para el mercado mundial; la esclavitud ciertamente viene de las costas de lo que hoy día se llama África, de manera forzada y violenta, pero llega a América como mercadería (p. 219).

Para Bernal, la esclavitud moderna se despliega paralelamente a la construcción de una idea que la justifique, a partir de un ensamblaje arbitrario entre la apología aristotélica de la esclavitud y la práctica del Talmud en lo que respecta específicamente a la maldición de Canaán. Estos serán los argumentos que tenían los cristianos para “deshumanizar a las personas que ellos estaban tratando de manera inhumana” (Bernal, 2003, p. 18).

Volvemos nuevamente al problema del negro frente a los orígenes de la cultura occidental. La deshumanización del negro africano obligaba a tomar decisiones frente a la lectura que se asumía sobre Egipto: en el siglo XVIII los egiptólogos ilustrados optaron por negar la africanidad egipcia mientras que los apologistas cristianos optaron por negar su civilidad. Posteriormente, se optó por una postura ambigüamente intermedia, es decir, Egipto no era completamente civilizado ni completamente africano (Bernal, 2003).

De esta manera, Europa se blanquea y, en palabras de Dussel (2000), “rapta a la cultura griega como exclusivamente europea y occidental” (p. 44), para trazar así una genealogía hegemónica como epicentro de la historia mundial. Junto a esta idea de Europa blanca y a la idea de “raza” que surge en las Américas como apología de la dominación ejercida por los colonizadores sobre los indígenas y negros en el capitalismo moderno colonial naciente desde 1492, se despliega el *eurocentrismo* como horizonte de sentido hegemónico que parte de la idea de Europa como la materialidad última de la civilización humana. Sobre esta premisa sólo Europa occidental poseía la virtud de la razón, la “mayoría de edad” kantiana, es decir, la cualidad de servirse de su propio entendimiento sin tutores.

A lo largo de la historia de la filosofía occidental, esta razón fue desplegando ideas sobre el Otro que fueron sedimentando y nutriendo discursivamente el terreno de los que conocemos hoy como raza. Desde finales del siglo anterior, se

han publicado trabajos que han puesto en evidencia que los problemas relacionados con la diferencia y los prolegómenos de la raza han estado presentes en el canon de la filosofía occidental. Es el despertar de lo que Gordon (2013) llama la “teodicea del texto”, que no es otra cosa que el liberarse de leer a ciertos autores como dioses, virtud que los hace inmunes ante el error que padecemos los mortales. Esta idea propia de la teodicea, de que la imperfección nunca vendrá de dios (autor), de que el error (pecado) siempre será de los mortales (el lector) hizo que por mucho tiempo pusiéramos en duda o subestimáramos lo que estaba frente a nuestros ojos. El notable libro *Philosophers on Race* (2002) editado por Julie Ward K. y Tommy Lott, es una revisión crítica de los principales filósofos de la tradición occidental que interroga sobre la raza, la opresión y el despojo.

En lo que respecta a la racialización del africano, Emmanuel Eze (2001), apoyado en los trabajos de Basil Davidson, muestra que las relaciones entre reinos europeos y africanos a principios del siglo xv eran relativamente simétricas, sus consejeros diplomáticos compartían respeto y admiración mutua. No obstante, esto cambiará radicalmente con la conquista de América y la necesidad del trabajo humano a gran escala en las plantaciones. Este giro abrumador y sin retorno se verá reflejado en las representaciones europeas sobre los africanos en los campos de la literatura, el arte y la filosofía.

Como lo ha señalado Charles W. Mills (1998) en su célebre libro *Blackness Visible. Essays on Philosophie and Race*, la filosofía como cualquier otro campo temático detenta un encuadre de imágenes, tropos y relatos que, vistas en conjunto, definen los terrenos y los lindes de su campo de conocimiento. De esta manera se crean los paisajes deseados, los problemas relevantes a ser susceptibles de abordaje desde la investigación filosófica. Siguiendo a Mills, estas imágenes hacen parte de nuestro sentido común del registro de lo filosófico como, por ejemplo, aquellas criaturas que habitaban la cueva de Platón, el genio maligno de Descartes, el zapatero de Locke, el espíritu del mundo de Hegel, etc. A partir de estos marcos se levantan los muros de lo que puede ser pensado como filosofía y lo que definitivamente son sus extramuros.

Por lo tanto, el punto de vista aparentemente universal a partir de la nada bien puede ser una vista desde algún lugar; la voz magistral de los cielos resulta ser transmitida desde la tierra. Y a veces es sólo a través de la aparición de puntos de vista alternativos y voces que uno empieza a apreciar cuánto de lo que parecía genuinamente universalista era muy particular. En el resplandor de su iluminación oficial, las imágenes canónicas nos ciegan a diferentes posibilidades (Mills, 1998, p. XI).

En efecto, son precisamente estas particularidades excluidas del universal las que han evidenciado las aporías del discurso filosófico occidental. En el terreno de la epistemología el feminismo puso el dedo en la llaga. Marilyn Frye (1983), en su libro *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, demostró que esta ignorancia blanca era una fuerza siempre en actividad en los hombres blancos productores de conocimiento erudito, que no es para nada accidental, ni un desliz menor, la ausencia de ciertos cuerpos. La ignorancia es un privilegio soportado por dispositivos institucionales y por personas que hacen caso omiso de estas ausencias (Frye, 1983; Sullivan y Nancy, 2007). En esa dirección, pero en relación a la raza, Mills (1997) sostiene que la ignorancia blanca es una discapacidad cognitiva y una expresión de la supremacía blanca que se enuncia desde un lugar privilegiado. En su obra *The Racial Contract* despliega una crítica contundente ante este tipo de contractualismo (el realmente existente) que, siendo indiferente ante la jerarquía racial inaugurada por la modernidad, ha consumado una epistemología de la ignorancia.

Siguiendo los esclarecedores argumentos de Mills (1998), la filosofía, así, sin adjetivos, tiene color y género, pero por su pretendida universalidad se proyecta por encima de cualquier particularismo concreto como campo que recoge los aspectos generales de la condición humana. Bajo este entendido, problemas como el patriarcado o la raza quedan excluidos de su horizonte de reflexión por tratarse de fenómenos particulares que no tienen cabida bajo el ropaje universal. La condición abstracta de la filosofía se convierte en la justificación por la cual es impermeable a singularidades de la cultura o la raza, dado que parte de la idea de la ciudadanía plena y la libertad de todos los seres humanos en la faz de la tierra. En este sentido, Mills (1998) se pregunta: ¿cómo una disciplina que tiene como objeto la búsqueda de las certezas más generales sobre los seres humanos no puede ver la relevancia de problematizar la raza como problema filosófico?

El filósofo jamaicano sostiene que una de las barreras conceptuales se sitúa en que en la filosofía occidental no hay cabida para dicha noción. Los filósofos analíticos, por su parte, en su reflexión sobre el ser parten del individuo cartesiano solipsista, “la figura presocial de la teoría contractualista”, donde la historia y las condiciones materiales de existencia de las personas no son relevantes para llegar a verdades universales sobre la condición humana. Mientras que en la filosofía continental, donde son importantes nociones como contingencia y ontología social, los resquicios fueron ocupados por la teoría marxista bajo la categoría de clase (Mills, 1998).

En paralelo a la “ignorancia” de la filosofía occidental de contemplar la noción de raza, la filosofía afrocaribe emerge, en términos de Gordon (2008), como un subconjunto de la filosofía africana y la filosofía del Caribe. Tanto la africana como

la del Caribe se entienden aquí como filosofías regionales que responden a las particularidades históricas y socioculturales de cada una. Atendiendo a la propuesta de Lucius Outlaw (2002) de agrupar la diversidad de expresiones filosóficas, tanto las producidas en el continente africano como las de su diáspora, entendemos que la filosofía afrocaribe es una expresión de la filosofía africanista:

La “filosofía africanista” es la expresión que utilizo a modo de noción general donde situar colectivamente las manifestaciones (escritos, discursos, etc.) y las tradiciones de los africanos y de los descendientes de los africanos tomados en conjunto, así como los intentos reconstructivos para sentar las bases de la subdisciplina o especialidad y definir u organizar la tradición, que están (por ser) considerados como filosofía. Sin embargo, la filosofía africanista incluye también el trabajo de aquellas personas que no son africanas ni originarias de África, pero que reconocen la legitimidad y la importancia de los temas y los planteamientos que integran las actividades académicas de la filosofía africana o la filosofía afroamericana y suman esfuerzos a ese empeño; personas cuya obra justifica que se les llame «africanistas» (Outlaw, 2002, p. 58).

La filosofía afrocaribeña es un tipo filosofía moderna, porque surge en la modernidad colonial capitalista a partir de la experiencia vivida de la diáspora africana en las Américas, y porque toma como objeto de su reflexión los temas centrales de este proyecto civilizatorio (Gordon, 2008).

El teórico crítico Paget Henry (2002) en su célebre libro *Caliban's Reason*³ afirma que existe una suerte de visión idealizada de la filosofía, vista como autónoma y que surge más allá de las especificidades históricas y de la vida cotidiana. A diferencia de esta concepción, el teórico originario de la pequeña isla de Antigua sostiene que la peculiaridad de la filosofía afrocaribeña es que surge desde el ardor de la experiencia colonial y las luchas imperiales capitalistas. De acuerdo con Henry, la filosofía afrocaribe se pregunta por problemas anclados en la experiencia del día a día del sujeto negro racializado del Caribe que aún habita el mundo de la colonialidad como problema. La concibe como una práctica intertextual porosa que dista mucho de

³ *Caliban's Reason* es, sin duda, el libro más importante que se ha escrito hasta el presente sobre la filosofía afrocaribe. El estudio parte de los fundamentos históricos que delinearon el carácter de esta filosofía (como el colonialismo, la esclavitud y el capitalismo) dando cuenta de sus linderos con la filosofía africana y sus tensiones con la filosofía occidental. Propone una clasificación de la filosofía afrocaribe desde 1750 hasta finales de siglo xx. Henry desarrolla de manera creativa articulaciones entre pensadores afrocaribeños y las más importantes corrientes teóricas: desde el marxismo, pasando por la fenomenología, hasta llegar al posestructuralismo.

ser autónoma. Por ser opaca a la razón occidental,⁴ esta filosofía habita en una multiplicidad de registros heterogéneos tanto del orden académico como fuera de este. De este modo, podemos rastrear la filosofía afrocaribe en lugares tan diversos como inusitados, como son las producciones sociológicas, antropológicas, historiográficas, literarias, artísticas, musicales, en la tradición oral y la religión (Henry, 2002). Esta presencia de filosofía afrocaribe en otros ámbitos no filosóficos lo denomina Henry “filosofar implícito”, lo que no es otra cosa que la forma como ha sobrevivido y habita el pensamiento filosófico en una heterogeneidad de expresiones del sujeto afrocaribe.

Bajo esta premisa, el despliegue imperial y colonial europeo produjo una suerte de desviación existencial (Fanon, 2009; Henry, 2002) donde los afrocaribeños se imaginaron y se pensaron a sí mismos habitando un mundo antinegro y, por ende, su filosofía no podía ser diferente. Este menosprecio por otras formas de pensamiento, efecto de la colonización, eclipsó la diversidad de discursos que devienen negros, lo que produjo un “efecto blanqueamiento” que desembocó en la consolidación hegemónica de las corrientes filosóficas europeas en el pensamiento del Caribe (Henry, 2002). En esta dirección se comprende la invitación al proyecto intelectual y político de Paget Henry, en el sentido de intervenir la “desviación existencial” que fue la condición de posibilidad de la borradura de lo negro en la filosofía que se practica en el Caribe. En otras palabras, su propuesta pretende contribuir en la reubicación del *locus* existencial del sujeto afrocaribe a partir de la visibilización de la producción intelectual afrocaribeña. Aquí es necesario precisar que los problemas abordados por los pensadores afrocaribeños han girado en torno a la crítica del colonialismo, la esclavitud, el racismo, las independencias nacionales y al análisis de dualidades (colonizador/colonizado, colonia/nación y blanco/negro), desplazando a un segundo plano las reflexiones sobre ser/no ser y espíritu/materia, entre otras (Henry, 2002).

Para el teórico de *Caliban's reason* los primeros brotes del pensamiento afrocaribe aparecen desde 1630, sus primeras manifestaciones se caracterizaron por el fuerte componente espiritualista. Cabe recordar que de África fueron traídos –provenientes de diferentes etnias– hombres, mujeres y niños contra su voluntad al Caribe y al continente americano como mercancía para producir mercancía en la economía extractiva colonial (Quijano, 2000). Semidesnudos y despojados de cualquier bien material, arribaron luego de la gran travesía trasatlántica acompañados sólo por sus

⁴ “Si la blanquitud representaba lo externo, lo objetivo, el reino de la Razón, el reino del negro será radicalmente lo interno, lo subjetivo, el Reino de la Sinrazón” (Gordon, 2008, p. 245).

ancestros, sus lenguas y sus cosmogonías. Este acontecimiento fue determinante para que los lentes sobre los cuales cuestionaran la deshumanización a la que fueron sometidos fueran el Vudú, la Regla de Osha-Ifá y otras expresiones de la espiritualidad afrocaribe (Henry, 2002).

Paget Henry (2002) propondrá una segunda ola del pensamiento afrocaribe que se ubica cronológicamente en el período de 1750 a 1860. En este intervalo temporal el pensamiento se caracteriza por el influyente componente cristiano que adquieren los discursos críticos. Por tal motivo, el teórico afrocaribeño propone catalogar este período como afrocristiano. En este período, independientemente de la intensidad de la interpelación del cristianismo en los cuerpos de los sujetos coloniales que se expresaron a favor del fin de la esclavitud, el uso de este discurso fue instrumental para con el objetivo de hacer audibles sus voces. Aquí sobresalen los trabajos de Olaudah Equiano, Ottobah Cugoano y Mary Prince.

Para la segunda mitad XIX y principios del XX, en el horizonte del pensamiento afrocaribeño se destacan las figuras de Edward Wilmot Blyden (1832-1912) y Antenor Firmin (1850-1911). Estos dos autores, desde orillas diferentes, contribuyeron de manera sustancial a la recuperación de la autoestima negra, revalorando su cultura, su herencia africana, y sentando las bases del nacionalismo negro y el movimiento literario y político de la negritud.

La última fase que propone Henry va de 1860 y abarca todo el siglo XX. Esta etapa se caracteriza por la emergencia de dos marcadas corrientes de la filosofía afrocaribe: la poeticista y la historicista. La primera corriente explora el horizonte semiótico de las sociedades caribeñas y sus identidades; mientras que la segunda, a partir de la revisión historiográfica, se propone contribuir a las transformaciones materiales de existencia de las sociedades caribeñas. Cabe anotar que estas dos corrientes tienen en común una búsqueda por la transformación de la conciencia del sujeto afrocaribe. Sobre este aspecto, Gordon (2008) expresa lo siguiente:

La presentación es a través de una taxonomía de lo que Henry considera que son los principales grupos de la filosofía: (1) los historicistas y (2) los poeticistas. Los primeros están principalmente preocupados por los problemas del cambio social y la economía política. Los últimos celebran la imaginación con un enfoque en las concepciones del yo a través de la literatura y la poesía. Los primeros ejemplos de historicistas para Henry incluyen a Frantz Fanon, C. L. R. James, y sus seguidores, que incluyen al intelectual y crítico social de la isla de Antigua Leonard Tim Hector (1942-2003). El ala poética incluye a Wilson Harris y Sylvia Wynter. Las categorías no están destinadas a ser exclusivas, sin embargo, por lo que hay contribuciones historicistas de los poeticistas y

viceversa. Fanon y Wynter, así como el martiniqués Édouard Glissant, por ejemplo, hicieron historia y contribuciones poéticas (pp. 175-176).

La filosofía, como lo ha expresado Omoregbe (2002), es una actividad reflexiva que parte de la experiencia del ser humano y su deseo por responder interrogantes que le son fundamentales. Para el filósofo nigeriano, el primer paso del ejercicio filosófico es el asombro, que ya Platón y Aristóteles habían señalado como el germen de la filosofía. El segundo paso, seguido del asombro que se expresa a partir de la reflexión sobre sí mismo y su interacción con el mundo circundante, son las interrogantes fundamentales que surgen a partir de dichas experiencias. Por último, el tercer paso consiste precisamente en la actividad reflexiva que surge a partir de las preguntas, con el fin de darles respuesta.

Tomando como referencia la definición de Omoregbe (2002), ese primer indicio que pudo dar existencia al germen filosófico afrocaribe probablemente fue esa puerta del no retorno de la Isla de Gorea en Senegal por la que pasaron más de 20 millones de seres humanos forzados hacia tierras desconocidas al otro lado de Atlántico; o quizás, siguiendo a Glissant (2002) y su idea de génesis de los pueblos caribeños, el barco negrero y el antro de la plantación. Brathwaite (2010) también reconoce el acontecimiento a que da lugar el barco negrero: lo concibe como una especie de cápsula psicofísica en la cual los africanos, pese al horror, portaban la potencia reconstructiva en su mente y cuerpo: “una entera amplia gama de recuerdos notablemente complejos” (Brathwaite, 2010, p. 67), los cuales le permitieron, en el *Middle Passage*,⁵ ese “pasaje-eslabón” de ruptura y despojo pero al mismo tiempo encontrar el espacio donde inicia la (re)creación del sujeto negro esclavizado en su tránsito hacia tierras americanas.

Por su parte, el panafricanista Manuel Zapata Olivella, en su monumental novela *Changó, el gran putas* (publicada en 1983), traza la historia de la diáspora negra en

⁵ *Middle Passage*: la expresión, acuñada por V. S. Naipaul, se utiliza para designar la porción de océano Atlántico por donde transitaban los barcos negreros entre África y América, en el período histórico de la esclavitud y dentro del llamado “comercio triangular” que vincula a estos continentes con Europa (Phaf-Rheinberger, 2010, p. 31). Para Paul Gilroy (2015) en su notable libro *Atlántico negro* de 1993, la idea de este barco en continuo movimiento entre Europa, África, y las Américas, simbólicamente representa un sistema micropolítico y micro-cultural en constante dinamismo que propició el *Middle Passage*, la multiplicidad de flujos que se dieron lugar allí: tránsitos de personas libres y cautivas, mercancías, proyectos, ideas, encuentros, rupturas, artefactos culturales, etc. Para Gilroy (2015), el barco como dispositivo simbólico permite dar cuenta de un escenario mayor, el Atlántico negro, espacio oceánico que interconectó tres continentes, y que le permite formular una propuesta transnacional e intercultural de la diáspora negra en relación a su apuestas estéticas y políticas.

las Américas, describiendo el barco negrero como el escenario donde nacerá Nagó, el *muntú* americano,⁶ el destinado para guiar al pueblo negro esclavizado hacia la libertad. Escribe Zapata Olivella (2010) en su maravillosa novela:

Vengo a decirte que te alistes para la partida. Vendrá la gran nave en donde se confundirán todas las sangres. Estarán unidas, aunque las separen las lenguas y las cadenas. En mitad del mar nacerá el nuevo hijo del *muntú* y en la nueva tierra será amamantado por la leche de madres desconocidas.

Toma mi sonaja de fuego: nadie podrá oscurecer tu inteligencia.

Toma el puñado de los vientos: nadie encerrará tu espíritu.

Toma la lanza y el escudo de Orún: serás poderoso por la fuerza de tu puño (pp. 91-92).

En tierra firme encontramos la “máquina de la plantación”⁷ (como prefiere llamarla Benítez Rojo, 1989). Para Achille Mbembe (2011) el complejo de la plantación fue una de las primeras expresiones de los ejercicios biopolíticos a partir de los cuales el esclavo es expulsado fuera de la humanidad: alienación desde el nacimiento y muerte social –en sus palabras– por medio de tres privaciones: del cuerpo, de su hogar y de su estatus político. El esclavo es, por tanto, mantenido con vida pero mutilado en un mundo espectral de horror, crueldad y desacralización intensos. Es manifiesto el transcurso violento de la vida de un esclavo si consideramos la disposición del capataz a actuar de forma cruel e inmoderada o el espectáculo de sufrimientos infligidos al cuerpo del esclavo (Mbembe, 2011, p. 33).

Ya sea en la puerta del no retorno de la Isla de Gorea, en el bamboleo del barco negrero o en el antro de la plantación, la académica Yolanda Wood imagina esa primera *pregunta-grito* que sale de las entrañas de los esclavizados, de su asombro ante la ferocidad deshumanizadora del amo, la cual pudo ser: “¿y yo qué hago aquí?” El germen rebelde y los primeros brotes de devenir del pensamiento filosófico afrocaribe nacieron de este grito que interroga y cuestiona al mundo-problema de la colonialidad

⁶ “*Muntú*: concepto bantú que hermana en una sola familia a los difuntos y a los vivos, la naturaleza, los animales, las plantas, las piedras, los astros y las herramientas. La más profunda conciencia ecológica del hombre primigenio, olvidada por los depredadores y polucionadores de la vida” (Zapata Olivella, 1997, p. 347).

⁷ “Las máquinas plantaciones ayudaron a producir capitalismo mercantil e industrial (ver Eric Williams, *Capitalism and Slavery*), subdesarrollo africano (ver Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*), población caribeña (ver Ramiro Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas*), produjeron guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, palenques de cimarrones, *banana republics*, intervenciones, bases aeronavales, dictaduras, ocupaciones militares, revoluciones de toda suerte e, incluso, un estado libre asociado junto a un estado socialista no libre” (Benítez Rojo, 1989, p. 24).

deshumanizante. Nelson Maldonado-Torres (2007) hace referencia a este *grito* del colonizado donde el horror de la muerte convierte sus vidas en mundo de muerte. En sus palabras: en mundo de la vida a pesar de la muerte. De ahí que para el filósofo boricua esta duda frente al mundo colonial, o escepticismo en el sentido de cuestionar que solamente para Caliban sea posible vivir la gruta de la colonialidad, se encuentre en el interior del colonizado la fuerza de la descolonización. Dicho de manera concreta, desde sus primeros brotes, el pensamiento filosófico afrocaribe ha sido una búsqueda reflexiva y creativa por la descolonización y la libertad.

Sobre este aspecto, es necesario precisar que el pensar de Caliban en el mundo-problema colonial no podría reducirse a un campo reflexivo. Fue necesario que desarrollara conocimientos prácticos que le permitieran sobrevivir en él (como esa *Metis* que describen Detienne y Vernant para la Grecia Antigua).⁸ De ahí que en Caliban la artimaña sea fundamental para resistir a un sistema injusto de negación de su humanidad por parte del colonizador (Avella, 2006). Es importante resaltar la capacidad de adaptación y la reacción creativa del negro en este contexto adverso, tanto dentro de la plantación como fuera de ella. En el universo de la tradición oral,⁹ por ejemplo, el antropólogo Richard Price (1990) ha señalado la distinción entre los cuentos cimarrones saramakas y los afroamericanos en Surinam. Mientras en estos últimos el tema central es cómo adaptarse a un mundo injusto, el argumento más relevante de los primeros es cómo cambiarlo (Price, 1990, p. 40).

La noche fue el momento del encuentro y de la re-creación social, poética y espiritual de los afrocaribes. Sentados alrededor del *conteur*, danzando o celebrando rituales sagrados, la noche se convirtió en cómplice del despliegue de su “libertad

⁸ “Un estudio completo de la *Metis* griega abarcaría todos los planos en donde esta aparece, tan distintos unos de otros como pueden serlo una divinidad acuática, los saberes de Atenea y Hefesto, de Hermes y Afrodita, de Zeus y Prometeo, una trampa de caza, una red de pesca, el arte del cesterero, del tejedor, del carpintero, la maestría del piloto, el olfato del político, el ojo clínico del médico, las artimañas de un personaje retorcido como Ulises, las vueltas de un zorro y la polimorfía del pulpo, el juego de enigmas y adivinanzas, el ilusionismo retórico de los sofistas. Se trataría de atravesar todo el universo cultural de los griegos en toda su extensión, desde sus más antiguas tradiciones técnicas hasta la organización de su panteón. Opera en todos sus niveles, lo recorre sus múltiples dimensiones, desplazándose continuamente de un sector a otro para descubrir allí, a través de documentos en apariencia heterogéneos, una misma actitud de espíritu, un mismo modelo del modo como los griegos se representaron un cierto tipo de inteligencia *comprometida con la práctica*, enfrentada a obstáculos que debía dominar utilizando la astucia para lograr el éxito en los ámbitos más diversos de la acción” (Serrano, 1990, p. 1).

⁹ “Desde su nacimiento, la tradición oral es un elemento de resistencia dentro de la conciencia colectiva que permitió al esclavo renovar sus lazos sociales con la comunidad que lo rodeaba. Dentro de la misma plantación el *conteur* es reconocido como el guardián de la memoria entre esclavos que escuchaban atentos su palabra durante la noche” (Salazar Plata, 2016, p. 245).

de espíritu”. La única libertad posible –en los tiempos de la plantación– de la cual no pudieron ser privados los negros: después del destierro, de ver sus cuerpos convertidos en mercancías para la producción de mercancías, y de ser despojados de cualquier tipo de derecho político, lograron retener este tipo libertad más allá de los poderes temporales (Carlyle, 1982; Avella, 2006). Sin embargo, el deseo libertario no se limitó sólo a la libertad de espíritu, prueba de ello es la Revolución haitiana, la única revuelta esclava exitosa y suelo de la primera república negra en 1804. De este gran acontecimiento, James (2003) manifiesta:

La transformación de los esclavos, turbas amedrantadas por la presencia de un simple hombre blanco, en seres capaces de organizarse y de derrotar a la más poderosas de las naciones europeas de la época conforma uno de los grandes momentos épicos de la lucha y las conquistas revolucionarias (p. 17).

De esta manera, el deseo de libertad política del negro en las Américas llegó con el primer país independiente del tercer mundo (Hurbon, 1993), quien proclamó en su primera Constitución (1805)¹⁰ negro a todo haitiano, más allá de su color, y como tal libre. Como bien lo ha anotado Eduardo Grüner (2016), fue una revolución a la vez política, social y étnico-filosófico-cultural. Pese a que la idea culturalista y esencialista –que ha hecho curso en muchos círculos de los estudios caribeños– de autores como Benítez Rojo (1989) sostenga que los horizontes de la política eran simples “proposiciones ideológicas articuladas en Europa que el Caribe sólo comparte en términos declamatorios” (p. 25), el anhelo de la *libertad política* nunca ha dejado de ser un tema del pensamiento afrocaribeño y una búsqueda incesante de los pueblos en el Caribe.

Paget Henry, quien finalmente concluye en *Caliban's Reason* que antes que un tema clausurado aún quedan problemas sin resolver entre las corrientes historicistas y la poeticista, insiste en la necesidad de que un encuentro fluido entre dichas corrientes contribuiría notablemente a pensar los cambios sociales y políticos con mayor riqueza poética (Gordon, 2008). Aquí resulta interesante ver las tensiones y expresiones de estas dos corrientes a la luz de casos concretos.

¹⁰ “La primera Constitución haitiana de 1805 (promulgada por Jean-Jacques Dessalines sobre esbozos anteriores del gran líder revolucionario Toussaint Louverture) decreta en su artículo 14 que todos los ciudadanos haitianos serán denominados *negros*: es un cachetazo irónico a la falsa universalidad moderna. Es como si los ex-esclavos dijeran: ¿De modo que nosotros éramos el *particular* que no entraba en vuestra *universalidad*? Pues bien, ¡ahora el *universal* somos nosotros: *todos* negros!” (Grüner, 2016, p. 50).

Carolina Benavente (2010) ha mostrado, por ejemplo, que el concepto de poesía –en el sentido más amplio del término– en Brathwaite como en Glissant está íntimamente ligado a la política (y esta concepción puede pensarse extensiva en el Caribe). Para Glissant (2010), el horizonte poético permite consolidar una visión de porvenir, mientras que en Brathwaite permite ocupar los vacíos de la memoria. Aquí, por ejemplo, podemos ver eso que Henry nos sugiere, los casos en que las vertientes poeticistas e historicistas se entrelazan. Para un pensador como Brathwaite, es imposible pensar en su trabajo en una suerte de distinción entre poesía e historia, puesto que es la poesía la que lo lleva a hacer las investigaciones históricas que requiere: “la poesía siempre le viene primero, y la investigación histórica es una manera de seguir la pista de los sueños” (Phaf-Rheinberger, 2011, p. 21).

Gerardo De la Fuente en su ensayo “Caribbean Sartre” (2016) plantea las siguientes preguntas en torno al movimiento de la negritud: ¿Por qué la negritud fue un acontecimiento político-poético? ¿Por qué muchos dirigentes de los movimientos independentistas, de resistencia o anticolonialistas negros, que a mediados del siglo pasado enarbolaron la noción de negritud en el Caribe y en el norte de África, aunque también en los Estados Unidos y en otras latitudes, fueron poetas? Desde el *Orfeo negro* de Jean Paul Sartre (1960) y *La crisis de la negritud* de Emmanuel Egar (2008), se sostiene que uno de los puntos fundamentales de su lucha por la liberación encarna la aporía de desplegarla desde la lengua del colonizador. Para De la Fuente (2016), la revolución como toma del poder político no necesita una lengua en particular, ni mucho menos socialización de los medios de producción, pero sí el acto subversivo en lo que respecta al plano subjetivo y a la conciencia. Desde su preocupación por la emancipación desde la lengua del amo, encontrará en Sartre dos alternativas. La primera es la implosión del lenguaje: llevar el lenguaje al límite de lo posible como sólo lo puede hacer el registro poético (inspirado en George Bataille). La segunda es pensar la emergencia de la *negritud* como un momento de negación destinado a desaparecer con la superación de dicho fenómeno en un movimiento dialéctico. De la Fuente se pregunta por cuál alternativa se inclinaron o, si se movieron entre estas dos opciones. Lo que sí afirma es que fueron poetas y no filósofos. Dice: “no filósofos, no constructores prolijos de los argumentos lógicos del concepto, sino hacedores de imágenes y truenos discursivos” (De la Fuente, 2016, pp. 57-58).

Frente a una supuesta aporía, de pensar desde y contra la lengua del amo, el poeta Derek Walcott con su magistral pluma ha relatado cómo el esclavo se fue transformando, cambiando sus armas espirituales, adoptando tanto la religión como la lengua del amo y, a partir de allí, funda su tradición poética que lo obligará

a renombrar las cosas. Para Walcott, el arte del Caribe se caracteriza por ser una labor de restauración de memorias rotas, de palabras mutiladas. Para el poeta de la pequeña isla de Santa Lucía, no importa en qué lengua imperial se hable: en el caribeño habita un lenguaje enterrado –o sumergido si se quiere– que el ejercicio poético permite sacar a la superficie y constituye un elemento fundamental para el autodescubrimiento.

En su ensayo, *De la Fuente* (2016) no alcanza a explicitarnos de qué negritud habla o si considera que fue un movimiento homogéneo, sin matices. Pero como Luciana Salazar (2010) ha expresado que el gran aporte de la negritud consistió en desatar un reconocimiento positivo de autoreconocimiento como afrodescendientes, visibilizando la continuidad de sus prácticas y la lucha por escribir su propia historia. Cito a Salazar (2010) sobre la negritud:

La desenajenación política y cultural exploró diferentes posturas ideológicas; en este sentido la poesía jugó un papel importante que dio lugar a varias modalidades de expresión entre las cuales encontramos: la negritud militante, el anticolonialismo revolucionario y el socialismo negro, cuyos representantes se comprometieron a cambiar su realidad social (p. 24).

René Ménéil (2005) problematiza esta tensión en la negritud. El filósofo martiniqués, sostendrá que es Sartre el primer teórico de la negritud con su ensayo *Orfeo Negro* (1948), quien logra influenciar a uno de los padres fundadores de la negritud, Leopold Senghor, quien aplicará al pie de la letra las tesis sartrianas. Ménéil compara *Cuaderno de retorno a un país natal* de Césaire (al que llama poeta oficial de la negritud) con la filosofía de Senghor (al que nombra filósofo oficial de la negritud), quien solía tomar recurrentemente pasajes del *Cuaderno* en clave filosófica. Para el marxista caribeño, se trata de dos registros totalmente diferentes en la forma y el significado tanto de la poesía como de la filosofía:

En el *Cuaderno* se nota por doquier una ligereza de espíritu; nos referimos a una vivacidad y a una rapidez del espíritu que aseguran desplazamientos y retornos veloces del pensamiento y del sentimiento. En cambio, del otro lado, en los textos filosóficos de Senghor, nos topamos con la sorprendente pesadez de los conceptos (Ménéil, 2005, p. 104).

Esto no quiere decir que no exista filosofía en la obra de Césaire. Ménéil afirma que en el *Discurso sobre el colonialismo* (ardiente panfleto lo llama) se encuentra lo más excelso de su filosofía. Expresa Ménéil (2005):

Una visión responsable y racional del destino de los colonizados en el mundo moderno; el proyecto negro sin retraso, sin disminución, que toma sobre sus hombros toda su carga de hombre... su carga de todos los hombres, de toda la especie humana (p. 110).

A partir de este ejemplo, constatamos que no podemos acudir a las definiciones ortodoxas de filosofía para acercarnos al pensamiento filosófico afrocaribeño. Bajo estos criterios sería imposible entender el quehacer de un pensador como Glissant que se ubica, precisamente, en los intersticios entre poesía y filosofía.

En el año 2009 en la isla francófona de Guadalupe estalló una huelga general que duró alrededor de seis semanas logrando encender la llama de inconformismo en Martinica y La Reunión. El aguerrido movimiento social caribeño exigía aumento de los salarios y la reducción de precios de la canasta básica. En solidaridad con el movimiento, intelectuales como Ernest Breleur, Serge Domi, Gérard Delver, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, Guillaume Pigéard, Oliver Portecop, Oliver Pulvar, Jean-Claude William, redactaron el *Manifiesto de Intelectuales Antillanos*. El manifiesto expresa: detrás del prosaico “poder de compra” o de la “canasta básica” se perfila aquello esencial que nos falta y que da sentido a la existencia, a saber: lo poético (Breleur *et al.*, 2009, p. 52). El manifiesto es una muestra de compromiso crítico y una invitación a ir más allá de lo prosaico, de lo necesario y legítimo pero insuficiente dentro las demandas en el marco de la sociedad capitalista. Es una invitación a la apertura de la imaginación política a partir de la necesidad de lo poético como una *necesidad básica* donde el alimento es la dignidad, la música, el canto, el deporte, la filosofía, la espiritualidad, el amor, etc.

Hay, para nosotros, una alta necesidad de preservar nuestra vida caribeña, con nuestras importaciones y exportaciones vitales, de pensarnos latinoamericanos para la satisfacción de nuestras necesidades, de nuestra autosuficiencia energética y alimentaria. La otra muy alta necesidad es la de inscribirnos en una actitud contestataria radical frente al capitalismo contemporáneo, que no es más que una perversión con la plenitud histórica de un dogma. La alta necesidad consiste en tratar de sentar las bases de una sociedad no económica en la cual la idea de desarrollo y crecimiento económico continuo sería descartada en beneficio de la idea de plenitud, en la cual el empleo, salario, consumo y producción serían lugares de creación y perfeccionamiento de lo humano (Breleur *et al.*, 2009, p. 54).

Conclusiones

Finalmente se puede sostener que, en primer lugar, hay una necesidad vital en pensadores como Brathwaite y Glissant por indagar en la memoria histórica de

una conciencia antillana que permita mirar con dignidad e imaginación política hacia el futuro, y por desestabilizar la historia domesticada del Caribe. De allí que su labor sea precisamente la de restablecer la *cronología tormentosa*¹¹ del Caribe (Glissant, 2010). En segundo lugar, vemos cómo a partir de un hecho solidario con el movimiento social en la isla de Guadalupe a favor de aumentos salariales y la disminución de los precios de la canasta en el 2009, el pintor Ernest Breleur y los escritores Patrick Chamoiseau y Édouard Glissant, aprovechan para lanzar una crítica a la economía capitalista y a la sociedad decadente que engendra, y reclaman el lugar de lo poético y el ejercicio de un arte político donde la vida en plenitud sea el centro de la política.

Para poder acercarnos y pensar desde filosofía afrocaribe de Caliban es necesario no perder de vista cuáles fueron las condiciones materiales e históricas de su emergencia como pensamiento. No podemos caer en eso que Dussel (2015) llama la *falacia de desubicuidad*, que es “tomar el espacio o el mundo de otra cultura como el propio, encubriendo la originalidad distinta de la otra y la diferencia con la propia” (p. 92). Planteado en otros términos, si partimos desde la irreductibilidad de Próspero y desde un intento de traducir desde el lente eurocéntrico la filosofía afrocaribe, el resultado de antemano será frustrante. Como ha expresado Gordon (2000): el pensamiento filosófico afrocaribe no está obsesionado con hallar semejanzas o ser aceptado bajo el entendido de la filosofía occidental. La filosofía afrocaribe encarna la estimulante paradoja de reconocerse como filosofía en un movimiento hacia un más allá de la filosofía misma.

Referencias bibliográficas

- Avella, F. (2006). “La vida en el pensamiento Caribe”. *Jangwa Pana*, 5(1), pp. 65-78.
- Benavente Morales, C. (2010). “Traducir en el espacio criollo: sobre el diálogo Kamau Brathwaite/Édouard Glissant editado por Ineke Phaf-Rheinberger y la experiencia de llevarlo al español”. En G. Salto (Ed., Comp. y Pról.), *Memoria del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (pp. 45-66). Buenos Aires: Corregidor.
- Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte.

¹¹ “Fanon dice que él no quiere ser esclavo de la esclavitud. Para mí, esto se sobreentiende que no podemos conformarnos con ignorar el fenómeno histórico de la esclavitud; que no hay que padecer de manera pulsional su trauma persistente. La superación es exploración proyectiva. El esclavo es en primer lugar aquel que no sabe. El esclavo de la esclavitud es aquel que no quiere saber” (Glissant, 2010, p. 122).

- Bernal, M. (1987). *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. I. The Fabrication of Ancient Greece*. London: Free Association Books.
- _____. (1991). *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. II. The Archaeological and Documentary Evidence*. London: Free Association Books.
- _____. (2003). “Raza, clase y género en la formación del modelo ario de los orígenes griegos”. *Criterios*, (34), pp. 5-28.
- _____. (2006). *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. III. The Linguistic Evidence*. London: Rutgers University Press.
- Breleur, E. et.al. (2009). “Manifiesto de intelectuales antillanos”. *Archipiélago. Revista cultural de Nuestra América*, (66), pp. 52-55.
- Carlyle, A. J. (1982). *La libertad política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chioni Moore, D. (Ed.) (2001). *Black Athena Writes Back. Martin Bernal responds to his critics*. Durham: Duke University Press.
- De la Fuente, G. (2016). “Caribbean Sartre”. En M. A. Vargas Canales (Coord.), *Imaginarios del anticolonialismo caribeño del siglo XX*. Ciudad de México: CIALC-UNAM.
- Du Bois, W. E. B. (2001). *Las almas del pueblo negro*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Dussel, E. (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 41-53). Buenos Aires: CLACSO.
- _____. (2015). *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. Ciudad de México: Akal.
- Eze, E. C. (2001). “La moderna filosofía occidental el colonialismo africano”. En E. C. Eze, *Pensamiento africano. Ética y política* (pp. 53-69). Barcelona: Bellaterra.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Frye, M. (1983). *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. New York: Crossing Press.
- Gilroy, P. (2015). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.
- Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso. Criollización en el Caribe y en Las Américas*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- _____. (2010). *El discurso Antillano*. La Habana: Casa de Las Américas.
- Gordon, L. R. (2000). *Existencia Africana. Understanding Africana Existential Thought*. New York: Routledge.
- _____. (2008). *An introduction to Africana philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

- _____ (2013). *Decadencia disciplinaria. Pensamiento vivo en tiempos difíciles*. Quito: Abya-Yala.
- Grüner, E. (2016). “Teoría crítica y contra-Modernidad. El color negro: de cómo una singularidad histórica deviene en dialéctica crítica para ‘nuestra América’, y algunas modestas proposiciones finales”. En J. G. Gandarilla (Coord.), *La crítica en el margen. Hacia una cartografía conceptual para rediscutir la modernidad* (pp. 19-60). Madrid: Akal.
- Henry, P. (2002). *Caliban’s reason: introducing afro-caribbean philosophy*. Nueva York: Routledge.
- Hurbon, L. (1993). *El bárbaro imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- James, C. L. R. (2003). *Los jacobinos negros. Toussaint L’Ouverture y la Revolución de Haití*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Lamming, G. (2007). *Los placeres del exilio*. La Habana: Casa de Las Américas.
- Maldonado-Torres, N. (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-168). Bogotá: Siglo del Hombre; Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina.
- Ménil, R. (2005). *Las Antillas. Ayer y hoy*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mills, C. W. (1997). *The Racial Contract*. New York: Cornell University Press.
- _____ (1998). *Blackness visible. Essays on philosophy and race*. New York: Cornell University Press.
- Omogbe, J. I. (2002). “La filosofía africana: ayer y hoy”. En E. Chukwudi (Ed.), *Pensamiento africano. Filosofía* (pp. 19-29). Barcelona: Bellaterra.
- Outlaw, L. (2002). “Filosofía africana, afroamericana y africanista”. En E. Chukwudi (Ed.), *Pensamiento africano. Filosofía* (pp. 57-94). Barcelona: Bellaterra.
- Phaf-Rheinberger, I. (2010). “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant”. En G. Salto (Ed., Comp. y Pról.), *Memoria del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (pp. 17-44). Buenos Aires: Corregidor.
- Price, R. (1990). “Al margen de las plantaciones: cuentos cimarrones afroamericanos”. *Del Caribe*, (16-17), pp. 37-43.

- Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En E. Langer (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Salazar Plata, L. (2010). *La Créolité: una mirada a la historia contemporánea de las Antillas* (tesis de maestría). Universidad de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, París, Francia.
- _____. (2016). “¿Qué es un texto créole?”. *De raíz diversa. Revista especializada en Estudios Latinoamericanos*, (3), pp. 237-253.
- Serrano, J. (1990). “Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, las artimañas de la inteligencia. La *Metis* en la Grecia Antigua”. *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*. Recuperado de http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras19/rese2/sec_1.html
- Sullivan, S. y Nancy, T. (Ed.) (2007). *Race and epistemologies of ignorance*. New York: SUNY.
- Ward K. J. y Lott, T. (2002). *Philosopher on race. Critical Essays*. Iowa: Blackwell Publishers.
- Zapata Olivella, M. (1997). *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir.
- _____. (2010). *Changó, el Gran Putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Maryse Condé, los orígenes, la escritura y la opacidad

Maryse Condé, origins, writing and opacity

Luciana Salazar Plata

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
yzlucian@hotmail.com

Resumen

Este artículo examina la obra de Maryse Condé atendiendo a su visión de la escritura y el sentido que guarda la opacidad. Se analiza la novela *Victoire, les saveurs et les mots* (2006), donde la figura de la abuela permite crear un personaje-escritor que deja poner en claro la propia historia de Condé. Asimismo, el texto intenta poner en diálogo la obra de la narradora con el pensamiento de Édouard Glissant a través del encuentro disciplinar de la literatura, la antropología y la geografía. Concluye indagando sobre cómo es que se da el discurso antillano y el elogio de la *créolité* en Condé, y señala, además, la importancia de la novela de Condé para los pueblos antillanos.

Palabras clave: historia caribeña; literatura antillana; *créolité*.

Abstract

*This article examines the work of Maryse Condé in light of her vision of writing and the sense of opacity. The novel *Victoire, les saveurs et les mots* (2006) is analyzed, where the figure of the grandmother allows to create a character-writer that allows to clarify the own history of Condé. The text also attempts to bring the narrator's work into dialogue with Édouard Glissant's thinking through the disciplinary encounter of literature, anthropology and geography. This leads us to consider how the Antillean discourse and the praise of *créolité* in Condé are given. Thus, the work concludes by pointing out the importance of the Condé novel for the Antillean peoples.*

Keywords: History of the Caribbean; West Indian Literature; *Créolité*.

*Para mí, la cocina, es sobre todo una diversión.
Es un poco cómo escribir, es crear,
mezclar cosas y ver cuál es el resultado.
No me gustaría hacer una cocina completamente
clásica como todo el mundo¹*

MARYSE CONDÉ

Introducción

La biografía de Maryse Condé parece una radiografía de la literatura antillana y sus diversas transformaciones. Desde la herencia de la *négritude césairienne*, Maryse Condé partió en búsqueda de la Madre África; años después emprendió el regreso a través del mar Caribe para volver a su isla natal. Las experiencias vividas por los encuentros, los enfrentamientos y la desmitificación del África, la llevaron a numerosas discusiones sobre la historia, la lengua y la literatura antillana, las cuales expone años después en diversas universidades americanas donde ella fue profesora.

Nacida en Pointe-à-Pitre, en la isla de Guadalupe, el 11 de febrero de 1937, Maryse Condé ha escrito varias novelas, obras de teatro, ensayos, artículos de crítica literaria, etc. Su obra muestra la riqueza de su periplo. Es así que la pluma de la novelista guadalupeña se cuestiona sobre la *femme-sorcière*, la sagrada abuela, la *femme-matador*, la mujer culta. Lejos de limitar su escritura a un medio geográfico, su errancia personal le ha permitido atravesar el océano, establecer una genealogía y seguir la huella del pasado para escribir sobre la realidad antillana.

El universo condéano recorre un vasto espacio geográfico y literario. La escritora guadalupeña ha vivido en Francia donde hizo la mayor parte de sus estudios y trabajó en la radio. Luego, partió hacia África en busca de sus ancestros. Durante su estadía en el continente africano, vivió varias decepciones relacionadas a los esencialismos y los modelos negristas. Regresó a su isla y enseñó literatura en diferentes universidades de los Estados Unidos como Berkeley y Columbia. Actualmente vive entre los Estados Unidos y la isla de Guadalupe.

Me parece pertinente estudiar la importancia de la búsqueda genealógica de los escritores antillanos. En este caso, la relación de la cocina de la abuela y las analogías sobre la creatividad de la cocinera y el escritor antillano en la novela de Maryse

¹ “Pour moi, la cuisine, c’est plutôt un divertissement./ C’est un peu comme écrire, c’est créer,/ mélanger des trucs et voir quel résultat ça donne./ Je n’aimerais pas faire une cuisine/ tout à fait classique comme tout le monde.” (Las traducciones de fragmentos originales en francés pertenecen a la autora, salvo que se indique lo contrario).

Condé *Victoire, les saveurs et le mots* (2006). Al narrar la historia de su abuela, Maryse Condé lleva al lector al descubrimiento de su propia genealogía. El personaje principal Victoire será el objeto de discusión para abordar la opacidad del sujeto y las analogías entre el oficio del escritor y de la cocinera.

En su libro *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature* (1997), Lydie Moudileno analiza la cuestión del personaje-escritor en el caso de cinco autores antillanos: Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, Maryse Condé y Daniel Maximin. Dichos escritores tienen en común un personaje-escritor, a través del cual, exponen sus teorías y concepciones acerca de la misión del escritor. En el caso que me interesa, el personaje-escritor se inscribe justamente en la trayectoria de Condé, de su medio y de su propia historia.

El periplo personal e intelectual de la escritora está siempre presente en el momento de enunciar sus reflexiones y de sostener una convicción política sobre la realidad de su país, lejos de espejismos o de esencialismos. Es por esta razón que el espejo, la transparencia y la opacidad permiten aprehender la escritura condéana en el desarrollo de nuestro estudio, dado que “el espejo africano en el que se miraban muchos intelectuales antillanos se rompió” (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 1991, pp. 150-151).²

Lydie Moudileno (1997) utiliza también el término *mise en abyme* para explicar el modo en el que el personaje-escritor, presente en la novela antillana, permite al mismo tiempo la existencia del escritor antillano. El *espejo* de Moudileno favorece entonces la introducción de la noción glissantiana de la opacidad. Y es, particularmente, durante las últimas dos décadas del siglo xx que el espejo africano o el espejo occidental no son más la referencia para mirarse para los escritores y las escritoras del archipiélago caribeño. El rompimiento de esos espejos detonó en Maryse Condé su opacidad en el interior de la literatura antillana.

Pareciera entonces que la transparencia impuesta del espejo occidental obliga a pensar que el escritor antillano es la ficción de otro, aquel que está escribiendo para existir. A partir de esta reformulación nacida del eje problemático presente en el estudio de Lydie Moudileno, quiero explicar más adelante la pertinencia de la noción de opacidad de Édouard Glissant para dialogar con la escritora antillana.

En las Antillas, según la tradición, para velar a un muerto se debe reflexionar sobre el cadáver. Y es de esta manera como la escritora emprende la descripción del retrato de Victoire. Este tipo de velorio, puesto en escena por Condé, hace posible restablecer la historia, *su* historia. Para ilustrar, cito un ejemplo de la novela: “La

² “Miroir africain dans lequel se regardaient maints intellectuels antillais s’est brisé.”

muerte en nuestra casa es un espectáculo. No se admite que los dolores sean mudos” (Condé, 2006, p. 49).³

Condé afirma que es necesario pasar fatalmente por un conocimiento de los ancestros, de los abuelos, lo que no se alude solamente a un sentido metafórico, este recurso es una verdadera búsqueda genealógica.

¿Por qué Maryse Condé escribe la biografía de su abuela? Dada la necesidad de conocer el pasado, ella incluye en la novela algunos artículos periodísticos, así como los testimonios de los descendientes de algunas personas, y las cartas y los menús guardados por su madre. Más adelante, hablaré sobre el retrato de la abuela que es motivado por la mirada silenciosa de una fotografía. En este sentido, puedo señalar que se trata con la novela de trazar una *éthobiographie* que “es dedicada a restituir toda una vida o una manera de ser”⁴ (Viala, 2014, s. p.), lo que me parece concerniente al deseo de Maryse Condé por excavar su pasado. Al buscar la respuesta, escribe:

Yo me pregunto seguido lo que hubiera sido de mi relación conmigo, mi visión de mi país, de las Antillas y del mundo en general, lo que hubiera sido mi escritura que lo exprese, si yo hubiera saltado sobre las rodillas de mi abuela llena y sonriente con la boca llena de:

Tim, tim

¡Madera seca!

¿La corte duerme?

¡No, la corte no duerme! (Condé, 2006, p. 18)⁵

Es la pregunta que se hace Maryse Condé a lo largo de toda la novela donde decide explorar la huella de su abuela. Se observa que la cita anterior permite una valoración de las imágenes para comprender mejor cómo la palabra condéana, mientras traza la genealogía de su familia, usa diferentes recursos del imaginario antillano para

³ “La mort chez nous est spectacle. On n’admet pas que les douleurs soient muettes.”

⁴ “Est vouée à restituer toute une vie ou une manière d’être.”

⁵ “Je me demande souvent ce qu’auraient été de mon rapport à moi –même, ma vision de mon pays, des Antilles et du monde en général, ce qu’aurait été mon écriture enfin qui les exprime, si j’avais sauté sur les genoux d’une grand-mère replète et riieuse, la bouche pleine de:

Tim, tim

Bois sec !

La court dort ?

Non, la court ne dort pas!”

restablecer la cronología de la historia, y, por consecuencia, su universo novelístico es plural. En este caso, la autora hace referencia a la manera en la que el *conteur* relataba la vida de los ancestros alrededor del fuego, en la noche cuando la palabra *créole* era convocada como el símbolo “de la insumisión con respecto a las restricciones de la jornada” (Ludwig, 1994, p. 18).⁶

Se puede apreciar como el *conteur* es un personaje que está presente en la pluma del escritor *créole* moderno en Martinica y Guadalupe, es su primer ancestro. En la siguiente cita, Condé (2006) describe bellamente el pasado y la *bel pawòl*: “De una abuela, vieja estrella del *gwo ka* o de la *mazouk*, soplándome al oído un mito dulzón del pasado” (p. 19).⁷

En su juventud, Maryse Condé mira la fotografía silenciosa que la observa también y, alterada por la sonoridad del nombre Victoire, decide documentarse sobre esa foto. Sin embargo, los años pasaron, Maryse Condé recorrió el mundo. La fotografía tuvo que esperar aún más tiempo para tomar su lugar en la genealogía antillana.

El papel de la fotografía conduce a dos interpretaciones de la vida de Victoire. Dos versiones diferentes de la realidad se oponen, por un lado, a una voluntad de establecer una cronología y, por el otro, a aceptar una genealogía con un pasado obliterado, un tipo de reconciliación anunciada por Condé. La opacidad no existe solamente afuera, sino también al interior de la identidad, de la literatura antillana.

Me interesa señalar la relación del título de la novela con el nombre de la abuela: *Victoire/Victoria*, los aromas, los sentidos implícitos en *les saveurs*/los sabores que desembocan en *les mots*/las palabras que hacen parte del eterno conflicto entre decir y escribir la historia de —y— en las Antillas francesas.

Si bien la literatura antillana no puede responder simplemente a la imagen reflejada por el espejo occidental, esa imagen refleja al escritor antillano como el que rechaza una lengua y desea escribir en su lengua local. Esta imagen debe difractarse. Sobre este punto, me parece oportuna traer a colación la propuesta glissantiana:

La transparencia no aparece más en el fondo del espejo donde la humanidad occidental reflejaba el mundo a su imagen; en el fondo del espejo hay ahora opacidad, todo un limo sedimentado por los pueblos, limo fértil pero a decir verdad incierto, inexplorado

⁶ “de l’insoumission à l’égard des restrictions de la journée.”

⁷ “D’une grand-mère, ancienne étoile du *gwo ka* ou de la *mazouk*, me soufflant à l’oreille un mythe doux du passé.”

todavía hoy, y frecuentemente negado y ofuscado, cuya presencia insistente nosotros no podemos no vivir (Glissant, 1990, p. 125).⁸

El pensamiento glissantiano hace viable la explicación y la argumentación que es sustrato de la pregunta principal sobre la opacidad, pero sobre todo permite establecer un diálogo con Maryse Condé: así es la Relación con los signatarios del *Eloge de la Créolité* (1989). Se trata aquí de utilizar las nociones pertinentes a las islas, a las historias plurales en las que se inscribe también la pluma condéana a través de los personajes de la novela para lograr una puesta en escena de la Poética de la Relación.

En diversas entrevistas, Maryse Condé cuenta que en su país natal se le reprocha el no conocer suficientemente su tierra, a sus compatriotas y a su lengua *créole*, dado que ha vivido en África, en Europa y Estados Unidos.⁹ En el caso condéano, la lengua *créole* no se erige como parte esencial de su obra, lo que bastaría, desde mi punto de vista, para mostrar su independencia y singularidad en la literatura guadalupeña. Cito a continuación un ejemplo del desconocimiento del pasado y del sufrimiento de la mirada del otro en la novela:

Cuando ella era pequeña, la gente de Le Treille la acusaban de ser un *jan gajé*, un *soukougan*. Era sin duda la verdad. Ella se miraba en el espejo y lo que se escondía detrás de su tez pálida, sus ojos estirados y su frente abombada la asustaba (Condé, 2006, p. 269).¹⁰

Este pasaje nos muestra también que la poética de Condé nos invita a olvidar las ideas concebidas sobre un autor e intentar una apertura de pensamiento. Para ella, un texto es una mano tendida del escritor que invita a descubrir un mundo *ailleurs*—en otro lugar—. A partir de un análisis profundo del yo guadalupeño, sin elogios, ni esencialismos raciales, el yo narrativo dice lo que se piensa de una obra, de un hecho, de una idea.

⁸ “La transparence n’apparaît plus comme le fond du miroir où l’humanité occidentale reflétait le monde à son image ; au fond du miroir il y a maintenant de l’opacité, tout un limon déposé par des peuples, limon fertile mais à vrai incertain, inexploré, encore aujourd’hui et le plus souvent nié ou offusqué, dont nous ne pouvons ne pas vivre la présence insistante.”

⁹ Véase Françoise Pfaff (1993).

¹⁰ “Quand elle était petite, les gens de Le Treille l’accusaient d’être un *jan gajé*, un *soukougan*. C’était sans doute la vérité. Elle se regardait dans la glace et ce qui se cachait derrière son teint pâle, ses yeux étirés, son front bombé l’effrayait.”

Después de muchas experiencias de vida y de una vida militante, la pluma condéana toma conciencia de los límites de una escritura consagrada a denunciar solamente los abusos coloniales y su miseria. Es por esto que ella interroga también la lengua *créole* y el resto de los paradigmas antillanos, y empieza a observar las posibles contradicciones al interior del discurso de la Créolité.

Pero, ¿cómo se manifiesta la opacidad en la novela? Para responder a esta pregunta, es necesario estudiar su naturaleza en Maryse Condé. La transparencia no se articula como parte de su escritura. A la escritora le gusta *déplaire*-disgustar, el poder de disgustar, de incomodar, la inspira:

Un poco, porque yo creo sinceramente que un escritor debe saber incomodar. No es una palabra que acaricia en el sentido del pelo, para hablar vulgarmente, pero también una palabra que pone al lector frente de una realidad que no es tal (Le Pelletier, 1998, p. 71).¹¹

Maryse Condé se sirve de este desagrado con el fin de despertar la crítica a la norma del aparato conceptual de la disciplina literaria. Su talento de narradora la lleva a denunciar, satirizar o desafiar el funcionamiento de los modelos dominantes.

A la escritura de Condé le gusta provocar, desestabilizar, suscitar la polémica. Al evocar una violación que no tuvo lugar, denuncia lo que se esconde detrás de la Historia oficial. Me atrevo a proponer, en su caso, la noción de opacidad comunicativa. Condé lamenta que no haya sucedido dicha violación, lo que pone incómodo al lector y al mismo tiempo denuncia lo que pasaba y pasó en las casas de los patrones blancos en la vida diaria con las trabajadoras domésticas. Cito a continuación el párrafo de la novela que muestra, al oscurecer, el mensaje; revela el atrevimiento del hijo del patrón, Boniface Jr., con Jeanne, la hija de la sirvienta:

Una mañana, se las arregló para entrar en la recámara donde ella leía *La Chartreuse de Parme* en la cama. Vorazmente, él le plantó un beso en la boca mientras por otro lado se bajaba la bragueta. ¡Qué pena para mi relato que no la haya tomado a la fuerza! Desgraciadamente, nada grave pasó (Condé, 2006, p. 198).¹²

¹¹ “Un petit peu, parce que je crois sincèrement qu’un écrivain doit savoir déplaire. Ce n’est pas une parole qui caresse dans le sens du poil, pour parler vulgairement, mais aussi une parole qui met le lecteur en face d’une réalité qui n’est pas.”

¹² “Un matin, il s’arrangea pour entrer dans la chambre où elle lisait *La Chartreuse de Parme* au lit. Voracement, il lui planta un baiser sur la bouche tandis que de l’autre défaisait sa

Lo que engancha particularmente en la novela de Maryse Condé es el rechazo a disimular las causas y las consecuencias de una dominación económica, política y cultural, ya sea metropolitana o insular. Es por ello que nos provoca con el párrafo anterior y la razón por la cual nos parece necesario indicar lo que opina Glissant (1990) con respecto al texto literario:

El texto literario es por función, y contradictoriamente, productor de opacidad. Porque el escritor, entrando en sus escrituras apiladas, renuncia a un absoluto: su intención poética y a toda evidencia de sublimidad. La escritura es relativa en relación a este absoluto, es decir que ella (la escritura) opacifica llevándola a cabo dentro la lengua. El texto va de la transparencia soñada a la opacidad producida en las palabras (p. 129).¹³

Por lo tanto, si tomamos el campo de reflexión propio de Glissant sobre la relación entre el espejo occidental y el paisaje antillano, sus ideas en torno a la opacidad corresponden a problemáticas también presentes en las relaciones entabladas por los personajes de la novela. Me pareció pertinente analizar las posibles relaciones entre los dos escritores antillanos, con vistas a encontrar una herramienta para analizar el encuentro de tres disciplinas: la literatura, la antropología y la geografía, siempre presentes a la hora de establecer una Historia no lineal y una genealogía relacional en las Antillas.

Para estudiar la literatura antillana, se debe tener en cuenta también la problemática lingüística que nos conduce a la historia de la esclavitud y de la plantación, donde surgieron diversos enfrentamientos, como resultado de este modelo económico además de la naturaleza misma de las islas.

Le discours antillais y L'éloge de la créolité

La problemática de la búsqueda de la identidad está siempre presente en el cuento y la novela antillanos. La lengua *créole* nacida en el seno de las plantaciones, permitió comunicarse a los esclavos y se convirtió además en la voz del *conteur* o la tinta del escritor moderno para transmitir las historias antillanas.

braguette. Quel dommage pour mon récit qu'il ne l'ait pas prise de force ! Malheureusement, rien de grave ne se passa.

¹³ “Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement producteur d'opacité. Parce que l'écrivain, entrant dans ses écritures entassées, renonce à un absolu, son intention poétique, tout d'évidence et de sublimité. L'écriture est relative par rapport à cet absolu, c'est-à-dire qu'elle l'opacifie en effet, l'accomplissant dans la langue. Le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite dans les mots.”

En la década de los años ochenta la publicación de dos libros fue origen de discusión, análisis, cuestionamiento y, sobre todo, reflexión sobre la lengua y la literatura de Martinica y Guadalupe. Me refiero al famoso *Discours Antillais* (Glissant, 1981) y al *Eloge de la Créolité* (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 1989).

Ambos textos lanzan una pregunta capital para la literatura antillana de expresión francesa ¿cuál es lengua que se debe escoger para escribir y construir la memoria colectiva antillana?

En el centro del conflicto de las lenguas como modelo de la lucha de clases al interior de la construcción social de la identidad, se encuentran la burguesía mulata y/o los políticos negros que deseaban una ascensión social, sin dejar de respetar ciertas reglas de las políticas coloniales, favorables a la población blanca. Los binomios blanco-negro y francés-*créole* son el reflejo de las clases que detentan el poder en las Antillas. Para ilustrar esta problemática en la novela, cito el siguiente párrafo:

En resumen, digamos que cada día Victoria se hundía en el sentimiento de su inutilidad. La carga de sus nietos hubiera podido consolarla. Pero empezaban a enseñarles *Frère Jacques* o *Savez- vous planter les choux?* Jeanne se preocupaba de que ellos mostraran “buenos” modales. ¿De qué servía una abuela creolófona y analfabeta? (Condé, 2006, p. 302)¹⁴

Este fragmento de la novela expone cómo la lengua *créole* parece ocupar un rango social menor en relación a la lengua oficial, aunque no exista ninguna duda sobre su madurez lingüística. La mayoría de los escritores de estas islas ha escrito en la lengua de la metrópoli. La existencia de una lengua *créole* dentro de este contexto de negación institucional parece acentuar la dificultad del uso de la lengua oficial de su país (Hoebens, 2000). Es por ello que es fácil percibir la huella del yugo colonial sobre los afrodescendientes en el momento de negar una parte de sus derechos lingüísticos. Me parece importante señalar, con relación a los antillanos, la importancia de la decisión y la lucha por expresarse en su lengua materna (en este caso el *créole*), ya sea de manera oral o de manera escrita, así como el aprendizaje de la misma en las escuelas.

¹⁴ “En résumé, disons que chaque jour davantage Victoire se pénétrait du sentiment de son inutilité. La charge de ses enfants aurait pu la consoler. Mais on commençait de leur apprendre *Frère Jacques* ou *Savez- vous planter les choux?* Jeanne se préoccupait qu’ils fassent preuve de ‘bonnes’ manières. A quoi servait cette grand-mère créolophone et illettrée?” Las *Frère Jacques* o *Savez- vous planter les choux?* son rondas francesas infantiles.

Por otro lado, a partir de la década de los ochenta, en la valoración de la lengua dentro de la literatura antillana se detona una corriente de pensamiento: la *Créolité* como espacio identitario y fuente de creación. Los autores del *Eloge de la Créolité*, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé y Raphaël Confiant, se dieron a la tarea de ser los nuevos portavoces de la tradición oral.

Emma L. F. Hoebens (2000), quien ha estudiado el nacimiento de las lenguas *créoles* en el Caribe, nos explica que “las lenguas africanas predominan en el nivel morfosintáctico mientras que a nivel lexical domina una de las lenguas indoeuropeas” (p. 189). Es así que la aparición de esta nueva lengua *créole*, nacida del universo de las plantaciones, fue transmitida de generación en generación. En el curso de la década de los ochenta del siglo xx los escritores del movimiento de la Créolité pusieron en práctica la lengua *créole* como fuente identitaria.

La Créolité es el resultado histórico de los diferentes contactos humanos e intercambios culturales que tuvieron lugar en las Antillas a lo largo de la historia mientras que la *créolisation* es un proceso inacabado e imprevisible de intercambios en el campo cultural y lingüístico que se puede localizar en el Caribe o en otro lugar. Édouard Glissant (1996) nos explica que:

Las culturas del mundo puestas en contacto hoy las unas con las otras cambian y se intercambian a través de contactos irremisibles. En guerras sin piedad pero también en progresos de conciencia y de esperanza permiten decir (sin que sea utopista, o sobre todo aceptando serlo) que las humanidades de hoy abandonan difícilmente a lo que ellas se han obstinado desde hace tiempo, a saber que la identidad de un ser no es válido y reconocible sólo es exclusiva de la identidad de todos los seres posibles (p. 15).¹⁵

Los escritores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant (1989) enumeraron una serie de postulados que sirvieron de plataforma ideológica para la futura literatura creolófona en el famoso manifiesto llamado *Éloge de la Créolité*. El camino abierto por los movimientos político-literarios anteriores permitió a esta nueva generación de escritores antillanos la recuperación y el renacimiento de su lengua como motor creativo. La lengua *créole* es un elemento cultural

¹⁵ “Les cultures du monde mises en contact aujourd’hui les unes avec les autres changent en s’échangeant à travers des heurts irrémisibles. Des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d’espoir permettent de dire (sans qu’on soit utopiste, ou plutôt en acceptant de l’être) que les humanités d’aujourd’hui abandonnent difficilement ce à quoi elles s’obstinaient depuis longtemps, à savoir que l’identité d’un être n’est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l’identité de tous les êtres possibles.”

fuertemente estigmatizado y al mismo tiempo caracteriza particularmente a los habitantes de estas islas.

En estas islas donde la esclavitud dejó su huella en cada uno de los espacios sociales, la lengua era una característica de prestigio social. Por ejemplo: “la burguesía en las Antillas no emplea el *créole*, salvo para relacionarse con sus servicios domésticos” (Fanon, 1952, p. 35).¹⁶

Es así que el *créole*, la lengua del pueblo, fue despreciado por ser sinónimo de la ignorancia y el bajo nivel educativo a que fueron condenados los esclavos en las plantaciones. Sin embargo, elegir la astucia para sobrevivir bajo el régimen esclavista personificada por Compère Lapin en los cuentos populares *créoles* de las Antillas francesas, me parece que es la misma elección que la protagonista de la novela pone en práctica con el objetivo de dominar su futuro oficio:

En la cocina, Danila le asignó siempre tareas ingratas a Victoria:

Matar el lambí. Extraer la carne de los cangrejos, descamar el pescado con un cuchillo, desplumar las aves, quitar la espuma de la sopa, cortar, picar cebolletas y chalotes, exprimir los limones, en última instancia, cocer el arroz a la *créole*. Pero al acecho cómo los esclavos que, por miedo de ser castigado, leían escondiéndose, ella tomó sus primeras lecciones, madurándose en secreto (Condé, 2006, p. 46).¹⁷

En cambio, el movimiento de la Créolité puso en práctica la incorporación, el compromiso y el desafío de la oralidad del *créole* en la escritura como elemento esencial de la afirmación identitaria. La lengua *créole* es utilizada como una llave de liberación de las cadenas impuesta bajo la colonización francesa. Es por ello que los signatarios asumen que “la literatura *créole* de expresión *créole* tendrá entonces como primera tarea construir esta lengua escrita, salida indispensable de su clandestinidad” (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 1989, p. 45).¹⁸

En la novela se encuentra un buen ejemplo de la problemática sociolingüística que he querido abordar, Valérie-Anne había enseñado un poco de francés a Victoria

¹⁶ “La bourgeoisie aux Antilles n’emploie pas le créole, sauf dans ses rapports avec les domestiques.”

¹⁷ “En cuisine, Danila n’assigna jamais à Victoire que des tâches ingrates: battre les lambis. Extraire la chair des crabes, écailler le poisson avec un couteau pointu, plumer la volaille, écumer la soupe, couper, hacher cives et échalotes, presser les citrons, à la rigueur, cuire le riz à la créole. Mais à l’épier comme les esclaves qui, de peur d’être punis, lisaient en se cachant, elle prit ses premières leçons, se mûrant dans le secret.”

¹⁸ “La littérature créole d’expression créole aura donc pour tâche première de construire cette langue écrite, sortie indispensable de sa clandestinité.”

para que ella pudiera comunicarse, desgraciadamente nuestra protagonista no manejaba bien los momentos donde debía poner en práctica su humilde vocabulario. Por lo tanto, respondía torpemente:

[Victoire]... , ella había memorizado algunas frases:

-¿cómo te va?

-¿y de su lado?

-Si Dios quiere

-Con el favor de Dios (Condé, 2006, p. 205).¹⁹

Es precisamente aquí que reside la poética forzada o bien el proceso de:

La contrapoética puesta en práctica por los martiniqueños (en las obras escritas en francés, en la práctica de la lengua *créole*, en el refugio del delirio verbal) inventa entonces, y es a la vez una necesidad de expresión colectiva y una actual imposibilidad de expresarse verdaderamente. Es probable que esta contradicción caiga cuando la comunidad martiniqueña pueda realmente hablar de sí misma, es decir escogerse. Toda etnopoética es del futuro (Glissant, 1981, p. 245).²⁰

Sin embargo, me parece importante señalar que en medio de la efervescencia de la publicación de dicho manifiesto, Maryse Condé se cuestiona la relación con su escritura y su *créolité*.

El elogio y la opacidad

En el libro *Pour une littérature-monde*, Maryse Condé (2007) cuenta a propósito de este tema la importancia personal del manifiesto publicado en 1989: “Fue el primer panfleto que me obligó a pensar por primera vez mi relación con el francés” (p. 213).²¹

¹⁹ “[Victoire]... , elle avait fini par mémoriser quelques phrases:

-Ça va bien ?

-Et de votre côté ?

- Si Dieu veut .S’il te plaît à Dieu.”

²⁰ “La contre- poétique mise en œuvre par les Martiniquais (dans les œuvres écrites en français, dans la pratique de la langue créole, dans le refuge du délire verbal) inventorie donc, et à la fois, une nécessité d’expression collective et une actuelle impossibilité à s’exprimer vraiment. Il est probable que cette contradiction tombera quand la communauté martiniquaise pourra réellement se dire, c’est- à- dire se choisir. Toute ethnopoétique est du futur.”

²¹ “Ce fut le pamphlet qui m’obligea à penser pour la première fois mon rapport avec le français.”

Al hacer un regreso a sus orígenes, ella se cuestiona sobre los sentimientos de culpabilidad que experimentaba al utilizar esta lengua. Por lo que es importante consignar la siguiente aclaración:

Esos sentimientos, sin embargo, sólo los pude exorcizar completamente hace poco, cuando escribí *Victoire, les saveurs et les mots*. En este relato, yo intenté explicar las complejas relaciones de mi madre y mi abuela, toda esta ante-vida que influyó en mi comportamiento (Condé, 2007, p. 213).²²

Condé reconoce la importancia de este manifiesto a nivel personal, incluso íntimo, en el momento de escribir la novela que nos ocupa. Así, en el siguiente párrafo, se puede escuchar su voz cuando hace una de las muchas comparaciones entre el escritor y la cocinera:

Victoire se encontró, cómo en tiempo de la casa de Anne-Marie, en la posición de un escritor forzado a cumplir los pedidos de un editor. Muy pronto, su trabajo le pesa, lo lleva mal, se convierte en una tarea. Ya que la cocina, como la escritura, sólo puede realizarse en total libertad y no soporta las ataduras. Lleno de reglas, de tratados, de manifiestos y de artes poéticas (Condé, 2006, p. 240).²³

En este sentido, Condé critica los códigos dictados después de la recepción de *Éloge de la Créolité*. ¿Por qué se rehúsa a escribir según la normatividad que los signatarios postulan y luego parecieran exigir? Porque ellos exigen también una reducción a un modelo, dictan cómo se debe escribir la literatura de Martinica y de Guadalupe. Entonces, hay un grito al interior de las letras de estas islas para reclamar el derecho a la opacidad.

Condé hace un llamado, desde mi punto de vista, a su propia opacidad, cuando busca en su escritura modos alternativos a los modelos de generaciones anteriores – Césaire, Fanon –, esencialmente a *un* discurso dominante. Sin embargo, la escritora reconoce siempre la importancia de ambos personajes antillanos. Sostiene, por otra

²² “Ces sentiments, cependant, je ne pus les exorciser complètement que très récemment quand j’écrivis *Victoire, les saveurs et les mots*. Dans ce récit, je tentai d’expliquer les complexes rapports de ma mère et ma grand-mère, toute cette avant-vie qui influa sur mon comportement.”

²³ “Victoire se trouva, comme un temps chez Anne-Marie, dans la position d’un écrivain forcé à honorer des commandes d’éditeur. Très vite, son travail lui pèse, l’insupporte, devient corvée. Car la cuisine, comme l’écriture, ne peut s’épanouir que dans la plus totale liberté et ne supporte pas les contraintes. Foin des règles, des traités, des manifestes et des arts poétiques.”

parte, que vierte en su texto el resultado de sus reflexiones estéticas, sus experiencias y su medio. Sobre esto, Moudileno (1997) precisa que: “Así, al variar los contextos políticos, históricos y sociales, Maryse Condé elabora un discurso sobre el escritor antillano sin reducirlo a una abstracción” (p. 145).²⁴

Sin reducirlo, he aquí la clave de la opacidad que revela las particularidades de los escritores antillanos que dan testimonio a través de su pluma sobre el derecho de reconocerse en las historias plurales que contiene la historia no lineal de los países colonizados.

Las tentativas de respuestas a estas preguntas dieron lugar a largos debates, lo que enriqueció y consolidó la literatura de Martinica y Guadalupe. Sin embargo, lo que me interesa aquí es la consecuencia de una literatura *créolista* y centrada desde el punto de vista geográfico, histórico o temático, que incomoda a la escritora, ya que es en el centro de dicho tema que Condé reclama su derecho a la opacidad, hace un llamado a la *déplaisance*-el desagrado para incomodar tanto al lector como a sus compatriotas.

En las Antillas, la relación entre la literatura y la antropología pone al descubierto lo que resiste a la nominación dictatorial. Lo que importa, entonces, es cómo el escritor antillano deconstruye la transparencia de un espejo narcisista. Así como la Negritud, la Antillanidad e incluso la Créolité, la Opacidad pide forjar nociones y teorías. Superar el sufrimiento de la mirada del otro, para reformular la idea de Fanon con respecto al individuo antillano.

¿Cuáles son entonces, las convergencias entre las propuestas teóricas de Glissant y Condé con respecto a la literatura antillana?

La opacidad glissantiana solicita sus propios términos de comprensión de las historias plurales que han sido obliteradas de los modelos occidentales o puestas bajo el yugo de la transparencia dictatorial. Esta noción nos es valiosa en la medida en la que permite reclamar el derecho a ser visible, legible y audible. Lo que incomoda de la lectura o de la historia pero que existe y resiste. Sobre este punto, la pluma condéana solicita también decir las verdades y construir nuevas relaciones entre los hombres. De la novela puedo subrayar una noción discreta: *l'ailleurs condéen* (el otro lugar condéano), que reside en ir a otro lugar como una invitación a la búsqueda de los otros y que implica al mismo tiempo un regreso, para hacerse escuchar.

En la novela, Maryse Condé responde también a la difícil relación entre ella y su isla, Guadalupe. En diversas entrevistas, la escritora ha hablado sobre el rol que los

²⁴ “Ainsi, en variant les contextes politiques, historiques et sociaux, Maryse Condé élabore un discours sur l'écrivain antillais sans le réduire à une abstraction.”

guadalupeños exigen a los escritores en el plano político, social y cultural. Condé rechaza la opción de construir bajo un modelo impuesto que idealiza la vida de las islas, o la de edificar un mito antillano. Su escritura relata cómo vivió en la isla aunque eso moleste a los guadalupeños. Con respecto a este tema, apunta:

¿Ser antillano, finalmente yo no sé aún muy bien que es lo que eso quiere decir! ¿Un escritor debe tener una identidad definida? ¿Un escritor no podría estar constantemente a la búsqueda de otros hombres? ¿Lo que pertenece al escritor, no es solamente la literatura, es decir algo que no tiene fronteras? (Condé, 1987, p. 23)²⁵

¿Antillano es aquel que escribe en el interior o aquel que existe en otro lugar? La diáspora antillana no permite permanecer encerrados o etiquetados en las definiciones de una raíz. Así, la opacidad transforma a aquellos que quieren estar comprendidos en la Relación, cede el lugar a la apertura del Otro.

Al releer el final de la novela, Maryse Condé nos devela el misterio de nuestra búsqueda sobre la opacidad. Jeanne, su madre, ensombreció la historia de su abuela. En este caso, recurrimos a lo que Delphine Perret propone sobre la opacidad en el sentido etimológico de *opacus*, que evoca la sombra: “Ya que la sombra como la nube, no desalienta necesariamente la imaginación, al contrario puede solicitarla” (Perret, 1997, p. 170).²⁶

En el párrafo que precede el final de la novela, se percibe cómo el sentido literal y el sentido figurado se encuentran:

Con su tristeza y sus remordimientos, Jeanne edificó un mito que no correspondía a la realidad, y dejaba en la sombra los aspectos de la personalidad de Victoire. En una palabra, ella intentó a toda costa vaciarla en el molde sin originalidad de la “matador” guadalupeña. En cuanto a mí, me parece que mi abuela permanece secreta, enigmática, arquitecta inconveniente de una liberación cuya descendencia supo, en cuanto a ella, gozar plenamente (Condé, 2006, pp. 318-319).²⁷

²⁵ “Être antillais, finalement, je ne sais toujours pas très bien ce que cela veut dire ! Est- ce qu’un écrivain doit avoir une identité définie ? Est- ce qu’un écrivain ne pourrait pas être constamment à la recherche d’autres hommes ? Est- ce que ce qui appartient à l’écrivain, ce n’est pas seulement la littérature, c’est-à-dire quelque chose qui n’a pas de frontières? ”

²⁶ “Car l’ombre, comme le nuage, ne décourage pas forcément l’imagination, mais peut au contraire la solliciter.”

²⁷ “Avec son chagrin et ses remords, Jeanne édifie un mythe qui ne correspondait guère à la réalité, et laissait dans l’ombre les aspects incertains de la personnalité de Victoire. En un mot, elle tenta à tout prix de la couler dans le moule sans originalité de la “matador” guadeloupéenne. Il me

Así como la historia antillana ha sido opacada, la vida de Victoire fue puesta a la sombra, y de esta oscuridad se desprendió una alteridad. Jeanne intentó crear un mito fundador (del cual el resultado fue imprevisible) para fundar el linaje Boucolon. Es precisamente por esta razón que la noción de opacidad se cristaliza en Victoire, a pesar de que Jeanne intentó vestir a su madre con el traje *créole* para reducirla a una imagen tradicional, la segunda definición de la *femme matador*,²⁸ que describe a la mujer antillana que sabe hacer frente a la vicisitudes de la vida, tal y como hizo Victoire.

Conclusiones

Para concluir este trabajo, sólo me queda señalar que la novela de Maryse Condé reclama el derecho a escribir las historias de aquellos y aquellas que han permanecido durante siglos en el silencio de la noche, a lo largo de la historia antillana. Así como se escuchaba la palabra del *conteur* en el espacio nocturno que se convirtió en el depositario relacional entre la memoria, la insumisión, los ancestros y los descendientes. A pesar de la oscuridad de la esclavitud, la opacidad funcionó como una herramienta colectiva que guió la poética de estos pueblos.

Referencias bibliográficas

- Bernabé, J., Chamoiseau, P., y Confiant, R. (1989). *Éloge de la Créolité*. París: Gallimard.
- _____ (1991). *Lettres Créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. París: Hatier.
- Condé, M. (1987). "Notes sur un retour au pays natal". *Conjonction: revue franco-haïtienne*, 176, pp. 7-23.
- _____ (2006). *Victoire, les saveurs et les mots*. París: Mercure de France.
- _____ (2007). *Pour une littérature-monde*. París: Gallimard.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Editions du Seuil.
- Glissant, E. (1981). *Le Discours Antillais*. París: Editions du Seuil.
- _____ (1990). *La Poétique de la Relation*. París: Gallimard.
- _____ (1996). *Introduction à une poétique du divers*. París: Gallimard.
- Hoebens, L. F. M. (2000). "Lenguas criollas en el Caribe". En L. Muñoz Mata y J. Von Grafenstein (Coords.), *El Caribe: Región, Frontera y Relaciones internacionales*, Tomo II, Ciudad de México: Instituto Mora.

plâit, quant à moi, que ma grand- mère demeure secrète, énigmatique, architecte inconvenante d'une libération dont sa descendance a su, quant à elle, pleinement jouir."

²⁸ Véase Ludwig, 2002, p. 224.

- Le Pelletier, C. (1998). *Encre noire*. France: Ibis Rouge Editions.
- Ludwig, R. (1994). *Ecrire "la parole de nuit". La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard.
- _____ (2002). *Dictionnaire créole français (Guadeloupe): avec un abrégé de grammaire créole, un lexique français/créole, les comparaisons courantes, les locutions et plus de 1000 proverbes*. Point-à-Pitre: Editions Jasor.
- Moudileno, L. (1997). *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*. Paris: Karthala.
- Perret, D. (1997). *Penser la Créolité*. Paris: Karthala.
- Pfaff, F. (1993). *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris: Karthala.
- Viala, A. (2014). "Biographie". En *Encyclopædia Universalis*. Recuperado de: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/biographie/1-l-illusoire-totalite/>

Artículos

Adquisición de tercera lengua y de lenguas subsecuentes *Third and subsequent language acquisition*

Stanislav Mulík
Universidad Autónoma de Querétaro
stanmulik@gmail.com

Resumen

En las últimas décadas se ha visto que para un aprendiz de una lengua, tanto el conocimiento anterior de otras lenguas como la misma experiencia con su aprendizaje pueden afectar el proceso de adquisición de lenguas subsecuentes. Las diferencias cuantitativas y cualitativas entre la adquisición de segunda lengua (L2), tercera lengua (L3) y lenguas subsecuentes (Ln) sustentan la necesidad de un marco teórico nuevo que tomara en cuenta esta distinción. En el presente trabajo se hace una reseña bibliográfica de la investigación hecha en el campo de adquisición de tercera lengua (A3L), a través del tiempo y desde los diferentes enfoques teóricos. Así mismo, se lleva a cabo una caracterización del hablante multilingüe y multicompetente frente a los hablantes monolingües y bilingües.

Palabras clave: A3L, consciencia metalingüística, hablante multilingüe, multi-competencia

Abstract

Last two decades of research in second language acquisition have shown that for a language learner, their previous language knowledge as well as the learning experience itself can affect the process of subsequent language acquisition. The qualitative and quantitative differences between the acquisition of second (L2), third (L3) and subsequent languages (Ln) make evident the need for a new theoretical framework that would take into account this distinction. The present work offers a review of research carried out in the field of third language acquisition (TLA), both historically and from the point of view of different theoretical approaches. It also reviews the

distinction between monolingual, bilingual and multilingual speakers, introducing the idea of a multicompetent language learner/speaker.

Keywords: *TLA, metalinguistic awareness, multilingual speaker, multicompetence*

Introducción

El campo de investigación llamado Adquisición de Tercera Lengua (A3L) es un campo relativamente nuevo en comparación con Adquisición de Segundas Lenguas (A2L). Una de las razones para esto es que los estudios en A2L no suelen hacer la distinción entre la adquisición de segunda lengua (L2), tercera lengua (L3) y lenguas subsecuentes (Ln). Como consecuencia, los participantes de los estudios en A2L que ya tienen un conocimiento de alguna L2 quedan a menudo incluidos en las mismas poblaciones junto con los participantes que no tienen conocimiento alguno de otra lengua que no sea su lengua materna (L1). Algunos autores afirman que la distinción entre los campos de investigación de A2L y A3L es redundante ya que, según ellos, los procesos subyacentes de adquisición son iguales tanto para L2 como para L3 y Ln (Mitchell y Myles, 2004). Por otro lado, hay autores que indican que el conocimiento anterior de lenguas y la experiencia con el aprendizaje de segundas lenguas pueden afectar el proceso de aprendizaje de lenguas subsecuentes (Cenoz y Jessner, 2000). Asimismo, tanto las diferencias cuantitativas como las cualitativas entre A2L y A3L sustentan la necesidad de un marco teórico nuevo para la A3L (Hufeisen y Marx, 2004).

El presente trabajo pretende hacer una reseña bibliográfica de la investigación hecha en el campo de A3L en las últimas dos décadas, desde su auge gracias a los enfoques educacionales y sociolingüísticos hasta las presentes investigaciones que privilegian el punto de vista generativista, psicolingüístico y cognitivo. Asimismo, se quiere dar cuenta de lo que significa ser un hablante multilingüe en comparación con un hablante mono o bilingüe. Además, se tiene el objetivo de responder a algunas preguntas sobre el proceso de A3L, en particular: ¿Es diferente el aprendizaje de L3/Ln y de L2? ¿En qué consisten las diferencias? ¿Es más fácil aprender L3/Ln que aprender L2? ¿Qué es lo que facilita el aprendizaje de L3/Ln?

El hablante multilingüe y multicompetente

Como bien señalan Falk y Bardel (2011), la experiencia del aprendiz de lengua es diferente para L1, L2 y L3, y esto sobre la base de su conocimiento del mundo y su experiencia previa con la adquisición de lenguas. El aprendiz de L1 cuenta únicamente con el *input* y con los prerrequisitos del aprendizaje de lenguaje (AL), sean estos la capacidad de categorización desde el punto de vista cognitivo o la

gramática universal según el punto de vista generativista. En contraste con A1L, el aprendiz de L2 tiene a su disposición no solamente los prerrequisitos del aprendizaje y el input de L2, sino también cuenta con un sistema lingüístico completamente adquirido (su L1) y con el conocimiento enciclopédico del mundo que lo rodea. De manera parecida, el aprendiz de una L3 tiene aun más ventaja en cuanto a su conocimiento, porque cuenta no sólo con un sistema lingüístico completo de su L1, sino también con un sistema lingüístico de su L2, es decir, una lengua no nativa. El hecho de haber adquirido una lengua no nativa anteriormente le proporciona al aprendiz de L3 un bagaje de estrategias de aprendizaje y conocimientos que puede utilizar a la hora de aprender la L3.

Frente a la idea de hablante multilingüe está la de hablante multicompetente. La teoría de la multicompetencia (Cook, 1995) es una reacción a la noción de *interlengua* de Selinker (1972). El término *multicompetencia* se refiere al conocimiento de dos o más lenguas en la mente de un solo hablante. En la visión de Selinker, la L1 y la interlengua de la L2 del hablante son dos sistemas independientes, mientras que según Cook son integrados. Es decir, las lenguas adquiridas por un hablante no son sistemas aislados sino un supersistema de lenguas que funciona de manera diferente que sus lenguas constituyentes en las mentes de los nativohablantes. Además, según Cook la interlengua del aprendiz no avanza hacia la L2 tal y como la tienen adquirida los nativohablantes, sino hacia una independencia de uso por el aprendiz de la L2.

Cook (1995) critica la tendencia persistente en la A2L de comparar al aprendiz de L2 con un nativohablante monolingüe de la lengua meta y, al mismo tiempo, llama a la reevaluación de la idea del nativohablante como norma a seguir. En otras palabras, el hablante multicompetente no está visto por el autor como un hablante deficiente de las lenguas no nativas, sino como un *individuo multilingüe único* que tiene un conocimiento particular tanto de su L1 como de la L2. Así mismo, el autor sugiere valorar los beneficios que puede tener el aprendizaje de L2/L3/Ln en otros aspectos, no solamente de competencia lingüística sino también de lo relacionado al punto de vista cognitivo.

La teoría de la multicompetencia es una perspectiva dinámica de desarrollo de lenguaje y multilingüismo. Según Cook, el conocimiento de varias lenguas por un hablante se caracteriza por la *multidireccionalidad* de la influencia entre L1, L2, L3 y Ln. Es decir, no solamente las lenguas anteriores pueden influenciar las lenguas subsecuentes (L1 → L2 → L3 → Ln) sino también al revés (Ln → L3 → L2 → L1). Esto es posible gracias al hecho de que ninguna de las lenguas adquiridas es un sistema estable y los cambios que ocurren en el sistema mental de una lengua pueden influenciar a las demás.

El valor de la teoría de la multicompetencia para el campo de A3L está en la predicción que hace para la adquisición de L3 y Ln: con cada nueva lengua adquirida, la posibilidad de cambio en el supersistema y sus subsistemas de lenguas específicas en la mente multilingüe crece exponencialmente. Por otro lado, no hay que omitir las aportaciones de esta teoría para el salón de clase de L2, en particular la visión de los alumnos por la parte del profesor como usuarios multicompetentes y no hablantes defectivos de L2. Esto tiene una repercusión tanto en el tipo de tareas y materiales usados en clase como en los alumnos mismos, que deben desarrollar las competencias propias de un hablante multicompetente en vez de limitarse a la imitación de los nativohablantes monolingües de la lengua meta.

Investigación en el campo de A3L

Históricamente, la investigación en A3L se ha enfocado en la estructura del lexicón mental, la educación y la sociolingüística y, más recientemente, en la adquisición de morfosintaxis. La A3L tiene sus orígenes en los enfoques educacionales y sociolingüísticos, surge en parte debido a la necesidad de afrontar la realidad lingüística de muchas comunidades multilingües alrededor del mundo, sobre todo en Europa y Norteamérica. Situaciones de comunidades como el País Vasco, donde la educación formal es bilingüe en euskera y castellano, llevaron a las publicaciones sobre la adquisición de inglés como L3 en el ambiente predominantemente escolar (por ejemplo, *English in Europe: The Acquisition of a Third Language* de Cenoz y Jessner, 2000). Por otro lado, en las sociedades multilingües es inevitable que surjan factores sociolingüísticos que influyen en la A3L. Entre estos factores se encuentran el estatus de la lengua que se adquiere como L3 y el estatus social de la L1 y L2. Cuando una lengua es estigmatizada por la sociedad mayoritaria, tal y como pasa con muchas lenguas indígenas mexicanas, en el momento de aprender una nueva lengua la L1 se puede suprimir o perder por completo (*bilingüismo sustractivo*). Por otro lado, los aprendices pueden aprender la lengua de sus antepasados y se habla de lenguas patrimoniales (o lenguas de herencia), tal es el caso de la adquisición del español como L2 o L3 en la tercera generación de inmigrantes latinos en los Estados Unidos.

Por otro lado, los enfoques que investigan la A3L desde la perspectiva lingüística en más detalle y de manera más rigurosa son los enfoques generativistas, cognitivos y psicolingüísticos. Las siguientes secciones consisten de una revisión bibliográfica de la investigación en el campo de A3L a partir de los diferentes enfoques mencionados.

Estudios desde la perspectiva educacional y sociolingüística

Cenoz y Jessner (2000) hacen una reseña sobre trabajos en la A3L principalmente sustentados en el enfoque educacional y sociolingüístico.

En particular, Muñoz (citado por Cenoz y Jessner, 2000) estudió la influencia de la edad a la cual empiezan a aprender el inglés como L3, en los alumnos bilingües de español-catalán, para lo referido a su competencia como hablantes trilingües. Los participantes fueron evaluados en las tres lenguas a base de dictación y pruebas con espacios en blanco. La autora encontró que altos niveles de competencia en L1 y L2 estaban correlacionados con un alto nivel de competencia en L3. Además, se encontró que niños mayores (12 años de edad) tenían una ventaja significativa a niños más pequeños (10 años de edad) en cuanto al ritmo de aprendizaje de L3 en sus primeras fases (200 horas de instrucción formal).

Lasagabaster (citado por Cenoz y Jessner, 2000) obtuvo resultados similares a los de Muñoz (citado por Cenoz y Jessner, 2000) en un estudio de la relación entre la competencia en tres lenguas (euskera, español e inglés) por medio de pruebas estandarizadas para cada lengua. Comparando estudiantes vascos en tres diferentes programas educativos bilingües, los estudiantes de programas con alto grado de bilingüismo presentaron mejores resultados en el nivel de L3 que estudiantes de programas bilingües no balanceados. El autor concluyó que un alto nivel de competencia en L1 y L2 tiene efectos beneficiosos en la adquisición de L3, sobre todo en cuanto a la consciencia metalingüística de los aprendices.

Björklund y Suni (citado por Cenoz y Jessner, 2000) elaboraron un trabajo descriptivo de la situación en Vaasa, Finlandia, donde el inglés es enseñado como L3 desde edad muy temprana (primer año de primaria) en programas educativos bilingües de finlandés como L1 y sueco como L2. Por otro lado, los autores discuten las estrategias pedagógicas específicas para la enseñanza del inglés a aprendices tempranos. Desafortunadamente, el trabajo se quedó en plano descriptivo y no se estudiaron los efectos de las variables en el aprendizaje del inglés como L3.

Existen más trabajos descriptivos desde el enfoque educacional de A3L. Por ejemplo, Ytsma (citado por Cenoz y Jessner, 2000) discutió la situación del inglés como L3 en programas bilingües de holandés y frisio, mientras Iatcu (citado por Cenoz y Jessner, 2000) proporcionó una descripción de la enseñanza del inglés como L3 a la comunidad húngara de Rumanía. Trabajos descriptivos de este tipo son muy valiosos para el campo de A3L, ya que proporcionan el prerrequisito para la investigación cuantitativa.

Desde la perspectiva sociolingüística, Hoffmann (citado por Cenoz y Jessner, 2000) elaboró un reporte sobre la propagación del inglés en Europa y el desarrollo

del bilingüismo y multilingüismo como resultado del contacto entre el inglés y otras lenguas, tomando en cuenta el estatus social del inglés en diferentes países del territorio europeo. Por otra parte, James (citado por Cenoz y Jessner, 2000) examinó el uso del inglés como *lingua franca* desde el punto de vista de las interacciones comunicativas en microcontextos. El autor argumentó que el contexto real de la propagación del inglés en Europa es el de conversaciones orales informales entre hablantes cuyas lenguas de uso diario son diferentes al inglés, es decir, no son nativohablantes del inglés. Estos trabajos están de acuerdo con la teoría de la multicompetencia de Cook (1995), ya que investigan la adquisición del inglés como L2/L3/Ln no prestando atención a su uso en monolingües, sino a la manera en que este se desarrolla en contextos multilingües y entre hablantes multicompetentes.

Enfoque generativista

Leung (2009) ofrece una colección de nueve capítulos conceptuales y empíricos que estudian la adquisición de L3 y/o Ln desde la perspectiva generativista, en particular, examina el rol de conocimiento lingüístico anterior. Aparte del inglés, los estudios también se enfocan en muchas otras lenguas, tales como chino cantonés, francés, alemán, italiano, japonés, kazajo, chino mandarín, noruego, ruso, español, tagalog y tailandés.

En uno de estos estudios, Bayona (citado por Leung, 2009) investigó la disponibilidad de la gramática universal a los hablantes bilingües canadienses (inglés-francés), aprendices de español como L3. La disponibilidad se midió por medio de tareas de juicio de gramaticalidad de voz media en español. Aprendices con alto nivel de L2 obtuvieron resultados significativamente mejores que los con niveles de L2 más bajos. Esto, según la autora, proporciona evidencia para el rol positivo de tipología y proficiencia de L2 en A3L, ya que el francés es tipológicamente más parecido al español que el inglés.

Chin (citado por Leung, 2009) también examinó la adquisición de español como L3, pero se centró en la adquisición de contraste aspectual en aprendices con chino como L1 e inglés como L2 en Taiwán. La autora observó una transferencia de ambas L1 y L2, debido a que los participantes fueron capaces de reconocer diferencias en el aspecto de los verbos del español de los cuales algunos coinciden con el aspecto en el chino y otros en el inglés. Sin embargo, el rol de L2 era mayor que de la L1.

Para dar un ejemplo de estudios con lenguas poco convencionales en A3L, Tsang (citado por Leung, 2009) exploró la adquisición del chino cantonés como L3 por participantes bilingües (tagalo-inglés) en Hong Kong. La autora se enfocó en los reflexivos de sujeto y de objeto y su gramaticalidad en L3 según los participantes.

Los resultados mostraron que los aprendices intermedios no interpretaban los reflexivos de manera nativa y la autora discutió el rol de la proximidad tipológica de las tres lenguas en el proceso de A3L.

Enfoques cognitivos y psicolingüísticos

Los enfoques que ven la adquisición de L3 como un fenómeno cognitivo se han centrado principalmente en estudiar el lexicón mental, la sintaxis y la fonología en la A3L. Estudios psicolingüísticos examinan el procesamiento del lenguaje. Sin embargo, muchos de estos estudios están influenciados por el enfoque generativista, gracias al hecho de que el estudio de A3L se presta a examinar los diferentes tipos de transferencia e influencia lingüística cruzada.

Uno de los trabajos más importantes sobre los procesos cognitivos y psicolingüísticos en adquisición de L3/Ln es la reseña bibliográfica hecha por De Angelis (2007). Las principales preguntas de la autora se refieren a si se debe hacer la distinción entre A3L y A2L y a qué grado de dominio de L2 deben tener los aprendices para que se consideren aprendices de L3 en la investigación. La autora concluye que la influencia lingüística en A3L es cruzada y que los aprendices de L3/Ln son influenciados tanto por L1 como por L2. Por otro lado, el nivel de dominio de L2 de los participantes tiene efectos en cantidad y tipo de transferencia, como también en la organización léxico-semántica en la L3. Curiosamente, tan solo un año de enseñanza formal de L2 tiene efectos en A3L. Esto apunta a la enorme necesidad de clasificar correctamente a los participantes en los estudios de adquisición de L2/L3/Ln según su experiencia lingüística anterior.

A continuación se hace un resumen de los trabajos más interesantes sobre el lexicón mental, la adquisición de la sintaxis y los efectos de la transferencia en la fonología.

Lexicón mental

En cuanto a la estructura del lexicón de varias lenguas, este parece estar integrado (espacio compartido a base de activación paralela como en L1 y L2 –Dijkstra, 2007–) y no separado, a pesar de la contraevidencia de A3L: Pittman (2008) argumenta a favor de tres sistemas separados en el lexicón de dos personas multilingües. Su argumentación se basa en el manejo de *code-switching* por los hablantes que cambiaron de bilingüe (rumano-húngaro) a trilingüe (rumano-húngaro-inglés) cuando se mudaron a los Estados Unidos. Se observaron complejas estructuras léxicas, sintácticas, morfológicas y fonológicas que presentaban los *code-switching* bilingüe y trilingüe con diferentes niveles de activación para cada una de las lenguas.

En cuanto a la velocidad del procesamiento léxico, Gelderen *et al.* (2003) estudiaron la relación entre la comprensión lectora en L3 en estudiantes bilingües del inglés como L3 en comparación con estudiantes monolingües del inglés como L2. Los autores encontraron que la adición de una L3 ralentiza el procesamiento, sin embargo, estos efectos son muy pequeños (≈ 30 ms). Los autores añaden que esta desventaja es insignificante en comparación con las ventajas cognitivas y no cognitivas que los aprendices multilingües pueden obtener en comparación con los aprendices monolingües.

Por último, Kaushanskaya y Marian (2009a, 2009b) investigaron la adquisición de nuevo vocabulario inventado, a partir del desempeño de los aprendices bilingües (inglés-español o inglés-mandarín) en comparación con aprendices monolingües (inglés). Las autoras encontraron que los bilingües parecen tener una ventaja frente a los monolingües en la adquisición de nuevo vocabulario en L3, aunque sólo a partir de su L1. En contraste, Mulík (2017) observó que los bilingües (español-inglés) tuvieron la misma capacidad de aprender vocabulario de una L3 (eslovaco) a partir de ambas lenguas, a pesar de no tener el mismo nivel de desempeño en la L2 que en la L1.

Sintaxis: modelos de transferencia en A3L

En un estudio pionero, Flynn, Foley y Vinnitskaya (2004) demostraron de manera empírica que la L1 no es la única fuente de transferencia a nivel sintáctico y funcional. Los autores analizaron la producción de cláusulas relativas restrictivas en hablantes trilingües (kazajo-ruso-inglés) y encontraron que la L1 no tiene un rol privilegiado en A3L. El trabajo sustenta la idea de que cualquier lengua previamente aprendida puede ser aprovechada por el aprendiz en la adquisición de lenguas subsecuentes. Según los autores, las lenguas adquiridas anteriormente tienen un efecto de andamiaje en la A3L, el cual puede facilitar el aprendizaje o bien mantenerse neutro. Esta postura se conoce como el modelo de transferencia en A3L llamado “Cumulative Enhancement Model”.

Por otro lado, Bardel y Falk (2007) investigaron la adquisición de la negación en sueco u holandés en aprendices bilingües cuyas lenguas L1 y L2 tenían la negación en diferentes posiciones. La producción de negación en los estados iniciales de A3L fue de acuerdo con la L2 de los participantes, y las autoras así concluyeron que la L2 tiene un rol privilegiado en la transferencia de sintaxis a la L3, finalmente propusieron un modelo llamado “L2 Status Factor Hypothesis”. En este modelo, la L1 de los aprendices queda inhibida, probablemente por las mismas razones que en la producción de L2.

Por último, el rol de la tipología en la transferencia sintáctica en A3L fue investigado por Rothman (2011). En su propuesta, llamada “The Typological Primacy Model”, el autor está de acuerdo con Flynn, Foley y Vinnitskaya (2004) en que la transferencia completa es posible tanto de L1 como de L2, sin embargo, siempre a base de la psicotipología¹ de la L3. Para demostrarlo, el autor utilizó la interpretación adjetival por dos grupos de aprendices de L3 sobre la base de su conocimiento de L1 y L2 (primer grupo: inglés-español-portugués brasileño; segundo grupo: italiano-inglés-español). Ambos grupos de aprendices de L3 demostraron la sensibilidad a los matices semánticos del orden adjetivosustantivo y viceversa, inexistentes en el inglés pero sí presentes en la lengua romance que hablaban como L1 (grupo dos, italiano) o L2 (grupo uno, español).

Fonología

La fonología en A3L es un área menos estudiada que el lexicon o la sintaxis. Cabrelli Amaro (2012) ofrece una reseña bibliográfica de los trabajos hechos en esta área. Los estudios más interesantes están resumidos a continuación.

Ringbom (1987) sostuvo que los aprendices de L2 y L3 mantienen en estas lenguas su acento de L1, por lo menos en la entonación. Por otro lado, Hammarberg y Hammarberg (2005), en un estudio de caso sobre los procesos de reajuste de las bases de articulación en el proceso de la adquisición de L3, vieron que el aprendiz fue capaz de suprimir la influencia de la L1 para sonar “menos extranjero” en la L3.

Gut (2010) buscó las posibles fuentes y direcciones de la transferencia en A3L en cuatro hablantes trilingües con diferentes L1. La autora se enfocó en la reducción vocálica y el ritmo del habla tanto en inglés como en alemán como L2 y L3. Sin embargo, los datos no proveyeron de evidencia conclusiva para la influencia de L1 en patrones prosódicos de L2 y/o L3.

Varios otros autores investigaron la influencia de L2 en la adquisición de fonología en L3. Llana, Cardoso y Collins (2010) investigaron si el factor más fuerte en la influencia es la L2 o la tipología de las tres lenguas, y esto en la producción fonemas oclusivos sordos en la posición inicial en el español como L3 por bilingües con inglés o francés como L1 o L2. El estatus de la segunda lengua resultó ser el factor principal de la influencia que sistemas fonológicos ya adquiridos tienen en la fonología de L3.

Además de la transferencia progresiva estudiada en los estudios anteriores, Amaro y Rothman (2010) estudiaron la transferencia regresiva en la fonología (L3 → L2 → L1)

¹ La “psicotipología”, según Rothman, es la percepción de la proximidad tipológica de las lenguas por el hablante.

en el caso de aprendices con el español como L2 adquirida en diferentes momentos de su vida y el portugués brasileño como L3. Los autores encontraron que sí hay una transferencia fonológica regresiva, pero la L3 afecta la L2 en función de nivel de su adquisición y de la edad a la cual fue adquirida: mientras más estable el sistema de L2, menos influencia de L3 se observó.

Conclusiones

Volviendo con las preguntas iniciales de este trabajo, se puede concluir que existe bastante evidencia a favor de la distinción entre A2L y A3L. Los aprendices de L3/Ln pueden hacer uso de su conocimiento lingüístico previo y la experiencia con el aprendizaje de una lengua no nativa para que la A3L se les haga considerablemente más fácil. Por otro lado, la consciencia metalingüística que los aprendices adquieren con cada subsecuente lengua les proporciona un bagaje de estructuras gramaticales que muchas de las lenguas del mundo comparten. Esto también ayuda a que los hablantes multilingües tengan una ventaja a la hora de aprender una nueva lengua en comparación con los hablantes monolingües.

Aparte de estas ventajas, lo que también parece influir de manera importante en la adquisición de L3/Ln es la tipología de la lengua y su parecido a las lenguas que el aprendiz ya adquirió. La tipología –o bien la psicotipología– parece ser un factor decisivo a la hora de la transferencia en la adquisición de L3. Mientras más tipológicamente parecidas sean las lenguas, más transferencia va a ocurrir. Por otro lado, muchos trabajos en la A3L investigan el rol de la L1 y la L2 en los estados iniciales de adquisición de L3. Sin embargo, los efectos de esta variable no se pueden estudiar sin controlar la tipología de las lenguas. De este modo, la principal limitación de los estudios de transferencia en la A3L ha sido la de estudiar combinaciones de lenguas en las cuales unas lenguas son más tipológicamente parecidas que otras (por ejemplo, la combinación inglés-español-francés donde dos lenguas son romances y la otra es germánica).

Otros factores que se mencionan en la bibliografía sobre la A3L son la edad de adquisición, el nivel de dominio y el uso reciente de L1 y L2 por los aprendices de L3. En cuanto a una futura investigación en el campo de A3L, según la mayoría de los investigadores cuyos trabajos fueron revisados, queda mucho por hacer para que A3L se vuelva un campo de investigación consolidado en su propio derecho. Los puntos que los autores sugieren abordar son, sobre todo, los parámetros para definir al hablante de L3/Ln, las medidas independientes de competencia multilingüe y hacer clara la distinción entre A2L y A3L.

Referencias bibliográficas

- Bardel, C. y Falk, Y. (2007). "The role of the second language in third language acquisition: the case of Germanic syntax". *Second Language Research*, 23(4), pp. 459-484.
- Cabrelli Amaro, J. y Rothman, J. (2010). "On L3 acquisition and phonological permeability: A new test case for debates on the mental representation of non-native phonological systems". *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 48(2-3), pp. 275-296.
- Cabrelli Amaro, J., Flynn, S. y Rothman, J. (2012). *Third Language Acquisition in Adulthood*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Cabrelli Amaro, J. (2012). "L3 phonology: An understudied domain". En J. Cabrelli Amaro, S. Flynn y J. Rothman (Eds.), *Studies in Bilingualism* (pp. 33-60). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Cenoz, J. y Jessner, U. (2000). *English in Europe: The Acquisition of a Third Language*. New York: Multilingual Matters.
- Cook, V. (1995). "Multi-competence and the learning of many languages". *Language, Culture and Curriculum*, 8(2), pp. 93-98.
- De Angelis, G. D. (2007). *Third or Additional Language Acquisition*. New York: Multilingual Matters.
- Dijkstra, T. (2007). "The multilingual lexicon". En M. Gareth Gaskell, G. Altmann, *The Oxford Handbook of psycholinguistics* (pp. 251-265). New York: Oxford University Press.
- Falk, Y. y Bardel, C. (2011). "Object pronouns in German L3 syntax: Evidence for the L2 status factor". *Second Language Research*, 27(1), pp. 59-82.
- Flynn, S., Foley, C. y Vinnitskaya, I. (2004). "The Cumulative-Enhancement Model for Language Acquisition: Comparing Adults' and Children's Patterns of Development in First, Second and Third Language Acquisition of Relative Clauses". *International Journal of Multilingualism*, 1(1), pp. 3-16.
- Gelderen, A. van, Schoonen, R., Glopper, K. de, Hulstijn, J., Snellings, P., Simis, A. y Stevenson, M. (2003). "Roles of linguistic knowledge, metacognitive knowledge and processing speed in L3, L2 and L1 reading comprehension. A structural equation modeling approach". *International Journal of Bilingualism*, 7(1), pp. 7-25.
- Gut, U. (2010). "Cross-linguistic influence in L3 phonological acquisition". *International Journal of Multilingualism*, 7(1), pp. 19-38.
- Hammarberg, B. y Hammarberg, B. (2005). "Re-setting the basis of articulation in the acquisition of new languages: A third-language case study". En B. Hufeisen,

- y R. J. Fouser (Eds.), *Introductory Readings in L3* (pp. 11-18). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Hufeisen, B. y Marx, N. (2004). *Beim Schwedischlernen sind Englisch und Deutsch ganz hilfreich: Untersuchungen zum multiplen Sprachenlernen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kaushanskaya, M. y Marian, V. (2009a). "Bilingualism reduces native-language interference during novel-word learning". *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 35(3), pp. 829-835.
- _____ (2009b). "The bilingual advantage in novel word learning". *Psychonomic Bulletin y Review*, 16(4), pp. 705-710.
- Leung, Y. I. (2009). *Third Language Acquisition and Universal Grammar*. New York: Multilingual Matters.
- Llama, R., Cardoso, W. y Collins, L. (2010). "The influence of language distance and language status on the acquisition of L3 phonology". *International Journal of Multilingualism*, 7(1), pp. 39-57.
- Mitchell, R. y Myles, F. (2004). *Second Language Learning Theories*. New York: Routledge.
- Mulík, S. (2017). *Aprendizaje lexical en L3: el rol de L1 y L2* (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Pittman, I. (2008). "Bilingual and Trilingual Codeswitching Between Hungarian, Romanian and English in the Speech of Two Transylvanians Living in North America". *International Journal of Multilingualism*, 5(2), pp. 122-139.
- Ringbom, H. (1987). *The Role of the First Language in Foreign Language Learning*. New York: Multilingual Matters.
- Rothman, J. (2011). "L3 syntactic transfer selectivity and typological determinacy: The typological primacy model". *Second Language Research*, 27(1), pp. 107-127.
- Selinker, L. (1972). "Interlanguage". *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 10(1-4), pp. 209-232.

Adesão psíquica à barbárie: crise, fetichismo e subjetividade *Psychic adhesion to barbarism: crisis, fetishism and subjectivity*

Leomir C. Hilário

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

leomirhilario@yahoo.com.br

Resumo:

Este artigo tem como objetivo fornecer uma compreensão da crise atual problematizando como os sujeitos se ligam a esta forma social em colapso por meio de uma adesão psíquica, cuja consequência são ações destrutivas em relação a grupos sociais específicos, tomados como responsáveis por esta crise atual. Além disso, o artigo busca problematizar o modo pelo qual, neste gesto, o que sai de cena é a possibilidade de uma crítica radical do capitalismo.

Palavras-chave: capitalismo; teoria crítica; psicanálise

Abstract

This article aims to provide an understanding of the current crisis by problematizing how individuals attach to this collapsing social form through a psychic adhesion, whose consequences are destructive actions in relation to specific social groups, taken as responsible for this current crisis. In addition, the article seeks to problematize the way in which, in this gesture, what leaves the scene is the possibility of a radical critique of capitalism.

Keywords: Capitalism; Critical theory; Psychoanalysis

Nos olhos dos homens reflete-se o fracasso. E nos olhos dos esfaimados cresce a ira. Na alma do povo, as vinhas da ira diluem-se e espraiam-se com ímpeto, amadurecem com ímpeto para a vindima.

STEINBECK

Introdução: contexto, obras de referência e perspectiva adotada

Tudo indica que perdeu força entre nós aquela ideia de progresso segundo a qual as gerações futuras viverão melhor do que as gerações do presente. Isto é, todos nós

sabemos, um tanto quanto intuitivamente, que as coisas andam muito mal e que as chances de que haja alguma melhora no futuro é muito menor do que as chances de que elas piorem. Isto produz uma espécie de consciência difusa da crise e da barbárie de nosso tempo.

Esta consciência difusa não produz automaticamente ações que visem modificar o estado de crise em que nos encontramos. Tomemos a segurança pública como exemplo. Em 2009, por ocasião das comemorações dos 200 anos da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (em 2009), foi veiculada uma propaganda¹ que consistia no seguinte: na primeira cena, um camburão da polícia militar, acelerado, sobe uma ruela de uma favela carioca. O veículo para e dele sai um policial militar sisudo e abre a caçamba, de onde surgem médicos, professores, assistentes sociais etc. Nesse momento, entra uma trilha sonora e um narrador declara: “segurança, a porta de entrada da cidadania”.

Isto é, num contexto social urbano que se assemelha a uma guerra civil, tudo se passa como se fosse por meio da violência que a cidadania pudesse ser ativada. Em tempos de crise, portanto, caberia a segurança pública não só garantir o exercício da cidadania, como também instaurar, por meio da força, o espaço onde a cidadania pudesse ser acionada. Este exemplo demonstra como a consciência do estado complicado da violência urbana pode ensejar atos de contorno da crise na forma de ações violentas, destrutivas e bárbaras a determinados grupos ou localidades. Como se o fenômeno da crise fosse oriundo da ação de determinados grupos ou pessoas e não da dinâmica interna desta forma social. No caso em questão, o problema da gestão da violência urbana passa por ações repressivas de aparelhos de Estado.

A expressão “adesão psíquica à barbárie” é, na verdade, uma paráfrase de um pequeno texto da socióloga brasileira Vera Malaguti Batista (2012) chamado “Adesão subjetiva à barbárie”. Para ela, a subjetividade diz respeito às formas discursivas que dão suporte ao extermínio cotidiano perpetrado pelo Estado, ou seja, alude ao modo pelo qual se construiu uma paisagem socio simbólica onde o estado penal emerge como um potente motor cultural. Em resumo: a adesão subjetiva à barbárie constitui “a crescente demanda coletiva por castigo e punição”. Monta-se, então, uma cultura punitiva cuja figura mais emblemática é a da vítima e a metodologia mais potente é a do medo.

Proponho um recorte psicológico e social neste argumento, questionando de que maneira os indivíduos aderem psiquicamente à barbárie, ou seja, quais são

¹ É possível encontrar esta propaganda disponível no YouTube, com o título de “200 anos da Polícia Militar do Rio”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jNu2rZcL46o>

os mecanismos que propiciam essa colagem entre, por um lado, um indivíduo submetido à crise, e, por outro, as tentativas de solução do contexto desfavorável marcadas por violência e exclusão. O que vou fazer, portanto, é dar contornos psíquicos a esta dimensão subjetiva aderente à barbárie que a professora Vera Malaguti chamou a atenção.

Hoje em dia, esta discussão sobre determinadas formas de consciência e atos violentos socialmente perpetrados tem sido levada a cabo por muitos pesquisadores, a exemplo do psicanalista francês de origem tunisiana chamado Fethi Benslama. Em 22 de maio de 2015, ele organizou, na Universidade Paris-Diderot, uma jornada de debates intitulada “O processo de radicalização, aspecto subjetivos e clínicos”, do qual participaram mais de uma dezena de pesquisadores.² Sublinho a presença de Paul-Laurent Assoun, psicanalista francês próximo à teoria crítica. As indagações do evento foram: quais são os mecanismos subjetivos do processo de radicalização e da passagem à ação violenta? Como pensar este problema da relação entre a psicologia individual e coletiva, da clínica e da política? Esta noção de radicalização tem como objetivo pensar as formas de violência da contemporaneidade, absorvendo noções como extremismo e fanatismo.

É evidente que as preocupações europeias são com o terrorismo de matriz islâmica e com o engajamento político suicida. No entanto, como na periferia brasileira do capitalismo não temos este tipo de terrorismo, é necessário encaminhar estas reflexões no sentido de como se dá o processo de radicalização por aqui, isto é, não tanto por uma relação dialética entre ideal e crueldade, mas sim, segundo a hipótese de trabalho deste artigo, por meio de uma percepção fetichista da crise sistêmica do capital, onde se concretiza mecanismos abstratos através da eleição de culpados. Um “processo de radicalização periférico” ou “processo de conservadorização”, poderíamos chamar assim, que guarda semelhanças de fundamento com o do centro, porém se materializa a partir de particularidades. Em todo caso, o interesse está voltado para as dinâmicas subjetivas e ações cuja finalidade é conservar a todo o custo esta forma social em período de crise. No Brasil atual, desde as jornadas de Junho de 2013 e a queda da presidente Dilma Rousseff em 2014, ocorre no Brasil um processo de radicalização subjetiva e política para o vetor do conservadorismo.

Pode-se encontrar pistas para esta investigação nas reflexões de Alfred Sohn-Rethel (1997; 2001; 2010), companheiro de viagens dos intelectuais ligados à Escola de Frankfurt. Ele levou a sério aquele postulado caro a Marx e Engels segundo o

² As contribuições deste evento foram compiladas no livro *L'idéal et la cruauté: subjectivité et politique de la radicalisation* (Benslama, 2015).

qual as formas de pensamento são determinadas pelo conjunto de determinada forma social. Haveria, então, nexos, no capitalismo, entre a forma mercadoria e a forma de pensamento. Em seus estudos, Sohn-Rethel se esforçou para demonstrar que, por exemplo, a interpretação apriorística do conhecimento construída pelo filósofo alemão Immanuel Kant foi possível graças ao momento histórico onde o mecanismo da concorrência do modo capitalista de produção se formou enquanto um sistema de troca independente dos indivíduos, enquanto uma totalidade concreta histórica.

Na medida em que a práxis não tem sentido, isto é, os indivíduos, a rigor, não sabem exatamente por que trabalham, por que trocam dinheiro por mercadorias etc., simplesmente *o fazem*, como disse Marx (1988), a sua coerência apenas se constrói teoricamente, de maneira apartada da práxis. A verdade da práxis do modo de produção capitalista está, assim, inacessível aos indivíduos: “a teoria deve ser racional, pois a produção, em sua *práxis*, não mais o é” (Sohn-Rethel, 1997, p. 131). É, portanto, o pressuposto histórico da sociedade de produção e troca de mercadorias que constitui *a priori* para formas específicas de pensamento, como é o caso da filosofia transcendental kantiana. Em outras palavras: o capitalismo é a origem social do entendimento puro kantiano, de tal maneira que existe um laço entre a forma-mercadoria e a forma-pensamento (Sohn-Rethel, 2010).

Esta “epistemologia perdida”, se assim posso denominar a teoria histórico-materialista do conhecimento de Alfred Sohn-Rethel, cujo objetivo é demonstrar os nexos entre a forma de pensamento e a forma mercadoria, permaneceu esquecida mesmo nos circuitos mais heterodoxos da teoria crítica. Meu objetivo aqui não é trazer à tona toda a estrutura desta crítica, mas somente tomá-la enquanto inspiração para demonstrar como o atual estágio de esgotamento e colapso do capitalismo acarreta também formas de pensamento destrutivas, i. e., aquilo que ele chamou de *socialização funcional*: o modo pelo qual a inscrição social dos indivíduos é constantemente dinamizada pelos mecanismos sociais de produção e circulação de mercadorias (Sohn-Rethel, 2001). Ou seja, para ser mais claro e objetivo: a atual dissolução da forma social capitalista produz, também, formas de pensamento específicas adequadas a esta situação.

Há, também, boas pistas nos trabalhos do psicanalista americano Christopher Lasch. O seu livro mais conhecido, chamado *A Cultura do Narcisismo* (1983), trata, como diz seu subtítulo, da vida americana numa era de esperanças em declínio. Porque o conceito de narcisismo³ é um “meio de compreender o impacto psicoló-

³ O narcisismo, em Lasch (1986), funciona como um operador conceitual no interior de uma crítica social ampla. Em suas palavras: “O narcisismo significa uma perda da individualidade e

gico das recentes mudanças sociais” (Lasch, 1983, p. 76). Seu objetivo neste livro é o de “descrever um modo de vida que está moribundo”. Um dos temas centrais de Lasch gira em torno do que significa sobreviver psiquicamente em tempos de crise social. Aliás, esta também é uma preocupação central do livro chamado *O Mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis* (1986). Neste livro, ele cunha a noção de “subjetividade sitiada” que envolve um conjunto de estratégias psíquicas de sobrevivência (p. 55).

A psicologia social também se aproximou desta problemática por meio das análises das formas de consciência e de comportamentos agressivos relacionados diretamente à norma ou contexto social. Em 1971, o psicólogo Philip Zimbardo realizou um experimento que ficou conhecido como “Experimento da Prisão de Stanford”. A partir dela, Zimbardo (2012) escreveu o livro *Efeito Lúcifer: por que pessoas boas se tornam más*, cujo objetivo é compreender os processos de transformação vigente quando pessoas boas ou comuns fazem coisas nocias ou más. Tratava-se de entender “a natureza das transformações de caráter quando defrontadas com as poderosas forças das circunstâncias”. A aposta analítica é a de elaborar algo como uma *psicologia do mal* como antídoto aos comportamentos que agredem, humilham, abusam, desumanizam ou destroem inocentes. Zimbardo ainda procura se opor à tese da banalidade do mal de Hannah Arendt (1999) por meio do postulado da “banalidade do heroísmo”, segundo o qual em cada homem e mulher comum existe a tendência de servir o chamado da humanidade quando chega o momento.

Não sigo esta linha de Philip Zimbardo por compreender que o problema não se situa no terreno da moralidade. Não se trata, então, de apostar num suposto bem das pessoas contra o mal das instituições sociais. A meu juízo, a questão reside nas relações sociais fetichistas próprias do capitalismo. Vender para comprar é um processo automático que prescinde da moralidade. Por melhor e mais bem-intencionado que seja um grande empresário filantropo, sua riqueza estará inexoravelmente fundada sobre a exploração do trabalho alheio, por exemplo.

Menciono, para finalizar esta introdução ao problema, o famoso estudo intitulado *A personalidade autoritária* (Adorno, 1965). Trata-se de uma obra lançada em 1950 fruto de um trabalho coletivo, do qual participaram ativamente Max Horkheimer e Theodor Adorno em conjunto com outros professores. Seus pressupostos foram aqui assimilados, como, por exemplo, o de que existe uma predisposição

não a autoafirmação; refere-se a um seu ameaçado com a desintegração e por um sentido vazio interior. Para evitar confusão, o que eu denominei cultura do narcisismo seria melhor caracterizado como cultura do sobrevivencialismo. A vida cotidiana passou a pautar-se pelas estratégias de sobrevivência impostas aos que estão expostos à extrema adversidade” (p. 47).

defensiva à conformidade acrítica às normas quando se fala em tendência para o fascismo, ou seja, diante da angústia gerada por determinada situação, o indivíduo busca saída na adesão psíquica às normas estabelecidas. Desta maneira, neste livro, em especial nos trechos escritos por ambos, eles tomam a ansiedade como pivô fundamental da análise e é em torno desta noção que gira o modo pelo qual os indivíduos procuram manejar o montante excessivo de ansiedade produzido por determinada situação.

O objetivo desta obra foi o de estudar o que eles chamaram de “sujeito potencialmente fascista” ou “indivíduo antidemocrático”, ou seja, aquele cuja estrutura o torna suscetível à propaganda antidemocrática. Eu procuro interpretar esta reflexão deste livro por meio de uma tentativa de análise do modo pelo qual os indivíduos buscam sobreviver psiquicamente em tempos de crise social a partir de um referencial psicanalítico (o problema da angústia em Freud) e focalizando a estrutura situacional da ação. Na linguagem da época, falavam de relações intrínsecas entre *ideologias* e *indivíduos*, isto é, de como a ideologia poderia funcionar como função de adaptação do psiquismo ao mundo objetivo e também como pode ser uma racionalização das mais íntimas tendências e conflitos dos indivíduos. Aqui eu tento seguir esta trilha, na medida em que também tento entender aquilo que eles chamaram de autoritarismo (certa hostilidade irracional direcionada a grupos específicos) como sintoma social específico de épocas de crise.

O problema a ser pensado é o de que tenho tentado chamar de *adesão psíquica à barbárie*, ou seja, como, diante de um contexto de crise profunda, os indivíduos aderem a esta forma social de maneira agressiva e violenta, em lugar de, por exemplo, voltarem-se contra esta mesma forma social. É um fenômeno cuja dinâmica se dá na relação entre a economia política e a economia pulsional, isto é, de um lado temos problemas da ordem de produção e circulação de mercadorias e, de outro, problemas da ordem de produção e circulação dos afetos.

Uma vez apresentada a hipótese de trabalho, sua relevância para a atualidade e embasado a perspectiva que vou adotar, exponho a estrutura deste artigo: primeiro procuro estabelecer a relação entre mal-estar e crises sociais a partir da noção de desamparo em Freud. Esta noção me serve como agulha que me permite costurar mal-estar e crise. Em segundo lugar, uma vez estabelecidas as relações possíveis entre mal-estar e crises, passo para a análise da violência constitutiva e necessária de algumas propostas de saída da crise que encontram seu esteio no mal-estar provocado por ela. Em terceiro e último lugar, faço considerações finais sobre o tema exposto, com o objetivo duplo de, por um lado, tirar conclusões da reflexão proposta e, por outro, afirmar a necessidade de uma teoria crítica com viés utópico.

Mal-estar, crises sociais e desamparo

O psicanalista brasileiro Joel Birman (1999) entende que o *desamparo* deve ser pensado na chave da descontinuidade, ou seja, nem sempre Freud enunciou da mesma maneira em relação a ele, de modo que houve inflexões, rupturas, pontuações e transformações ao longo do percurso.

Há, portanto, pelo menos três tempos do conceito de desamparo ou três significados possíveis desta palavra, tomando livremente como base a topografia proposta por Isabel Fortes (2011): a primeira seria a de 1895, onde o desamparo se refere à condição do bebê marcada por uma insuficiência motora para satisfazer suas necessidades e desejos. Deste modo, *desamparo* marca uma experiência na qual o sujeito se encontra sem ajuda, sem recursos, sem proteção, sem amparo, necessitando, portanto, do apoio constante do outro para existir enquanto sujeito. Assim, nesta primeira noção, o *desamparo* é uma experiência *fundante* do psiquismo.

O segundo tempo seria o de 1926, notadamente em *Inibição, Sintoma e Angústia*, onde o desamparo estaria mais ligado a uma experiência de angústia. De forma diferente de uma *experiência fundante do psiquismo*, desamparo aparece neste registro como situação que leva o sujeito a se abrir para a alteridade, lançar-se, então, à dimensão do outro. Ou seja, está em jogo aqui uma reação pautada em *tentativas de saída e/ou superação da situação de desamparo*.

O terceiro tempo seria o de 1930, cujo texto paradigmático é *Mal-estar na Civilização*, onde o desamparo denota a condição fundamental da existência marcada pela ausência de garantias definitivas para o sujeito, cuja experiência é marcada pela tragédia. O outro aparece aqui como *mal necessário*: única via de felicidade, porém maior fonte de sofrimento. Neste momento, Freud afirma que a felicidade é um projeto impossível, realizável apenas como algo episódico. Essa marca bifronte do desamparo, de um lado como amparador segundo a concepção de 1895 e de outro lado como tragédia segundo a de 1930, levou Isabel Fortes a postular a existência de uma dupla face do outro na costura entre desamparo e alteridade.

Destaco a noção de desamparo do segundo registro, isto é, mais centrado na angústia e nas tentativas de superação da condição de desamparo. O desamparo enquanto *situação* da qual o sujeito procura sair. O que proponho é que as crises instauram, no plano das massas e da história, aquela situação de desamparo da qual o indivíduo tenta escapar.

Em uma formulação clara: a meu ver, *as crises são situações históricas de desamparo*. Nestas situações, ocorrem ações de regulação do mal-estar e de mobilização do desamparo para finalidades específicas. Entra em cena uma espécie de *racionalidade*

instrumental do desamparo, ou seja, utiliza-se o desamparo com finalidades que estão de acordo com as normas desta forma social e seus propósitos de autoconservação.

Fetichismo, crise e subjetividade: violência e barbárie

Diante das crises, a angústia é o estado afetivo que mais se faz presente, pois, como Freud (1996, p. 160) dizia, ela tem uma relação inegável com a expectativa: é angústia por algo. Então, caracteriza-se pela *indefinição e falta de objeto*. No registro das massas em tempos de crise, a angústia se transforma em *mal-estar difuso* provocado pelos diversos efeitos das crises. Vou partir do pressuposto de que, no Brasil, o Junho de 2013 foi o momento em que acertamos os nossos ponteiros periféricos com a hora da crise mundial de 2008. Foi como se, depois de anos de calma e nos quais a crise mundial aparecia como uma “marolinha”,⁴ a crua realidade da crise se apresentasse para nós enquanto nação periférica.

É importante destacar que a crise, embora seja fruto de dinâmicas abstratas do ponto de vista da vida cotidiana dos cidadãos, produz efeitos que afetam diretamente os indivíduos. Eles se veem constantemente atingidos, seja pelo aumento do preço da passagem de ônibus ou dos itens básicos de alimentação, pela precarização de seu trabalho, aumento do aluguel e atraso de salários, tudo isso produz um imenso mal-estar nos indivíduos. Eles se sentem constantemente frustrados pelo aumento de desemprego, da violência urbana, da diminuição na qualidade de serviços públicos etc. Este conjunto de efeitos na vida cotidiana aparecem como repentinos, brutais e sem explicação, como uma avalanche de acontecimentos que produz um mal-estar difuso de que as coisas vão muito mal.

Há, apesar destes efeitos, um vácuo entre a experiência cotidiana dos indivíduos e a compreensão das causas e da natureza desta crise social. De tal modo que não adianta muito explicar para estes indivíduos que sofrem a crise as suas causas macroeconômicas, estas explicações, por mais verdadeiras que sejam, não produzem um impacto imediato de melhora de vida. Por exemplo, ainda que verdadeiro, não teria impacto nenhum explicar o modo pelo qual a diminuição abrupta no valor das principais *commodities* brasileiras, em 2011, está na base da crise atual, ocasionando, por exemplo, perda abrupta de parte de seu valor: minério de ferro caiu de 180 dólares para 55 dólares a tonelada, a soja de 40 dólares para 18 dólares e o petróleo despencou de 140 dólares para 50 dólares o barril etc.

⁴ Referência à declaração do então presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, onde ele afirmou, em 4 outubro de 2008 a um dos maiores jornais brasileiros, o jornal *O Globo*, que a crise era um tsunami nos Estados Unidos e, caso chegasse ao Brasil, seria uma marolinha, isto é, uma onda já sem força alguma.

É neste vácuo que aparecem explicações imediatas e simplórias, este vácuo constitui o solo fértil para que discursos conservadores proliferem. Há uma espécie de molde antissemita ou um “antissemitismo sem judeus”, como afirmou Paul Hockenos (1993): a suposição de que existe uma trama ou conspiração, quer dizer, grupos que, por trás dos bastidores, movidos por desejos inaceitáveis e nocivos à ordem pública, controlam a política e a economia. Este molde funciona como explicação simples e objetiva da crise.

Desta maneira, a crise não é vista como fruto da dinâmica irracional deste sistema capitalista, isso é considerado abstrato demais; a crise é, na verdade, fruto da má ação de grupos indesejados ao bem-estar social. O antídoto da crise não é uma ruptura social, mas a destruição destes grupos. Há uma dinâmica subjetiva desta transformação dos efeitos da crise em produtos de má ação de grupos. Um “viragem para o concreto” ou “horror ao abstrato”. A meu ver, é esta operação que faz com que se compreenda que a crise será superada não pela transformação radical deste sistema, mas pelo aniquilamento dos grupos que são culpados.

Ou seja, sai de cena a crítica radical do capitalismo e entra em cena ações que visam manter esta forma social em crise, ainda que se produza mortes, exclusão, violência etc. Portanto, “o antissemitismo burguês tem um fundamento especificamente econômico: o disfarce da dominação na produção” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 162); ou seja, a dominação abstrata total do capital se concretiza no resultado das vontades de grupos específicos, de modo que a dominação não aparece como sistêmica, mas como pessoal. Ao proceder desta maneira, o antissemitismo *disfarça* a dominação abstrata, no sentido de fazer com que a complexidade da dominação abstrata do capital se transmute na simplicidade de ações orquestradas por grupos supostamente autônomos diante deste sistema.

Deste modo, o poder abstrato autonomizado do dinheiro, própria da forma social alienada do capital, é projetado sobre determinados grupos sociais. Neste gesto, a crítica desta forma social perde lugar para a acusação de que são grupos sociais os responsáveis pela irracionalidade desta sociedade. O problema deixa de ser o mecanismo alienado da reprodução social e passa a ser do *outro* como elemento dissolvente e destruidor de toda comunidade. Esta saída de cena da crítica social no processo de mobilização do desamparo das massas em relação à esta forma social é o que gostaria de dimensionar a partir de agora. O antissemitismo é o modelo de consciência fetichista de oposição que tomo para entender este fenômeno.

No limite, a meu ver isto explica, em parte, a forma necessariamente violenta que tem assumido o conteúdo do discurso conservador. Faço um pequeno esquema resumido do meu argumento:

- a. Existe uma realidade histórica e impessoal da crise que produz efeitos que causam imenso mal-estar nas massas; esta realidade é explicada como resultante de ações deliberadas de alguns grupos ou pessoas;
- b. com isso, é produzido uma espécie de *fetiché* cujo objetivo é o de manter incólume as dinâmicas sociais do capitalismo e seu modo de produção, denegando assim a natureza interna da crise. A possibilidade de uma crítica social é freada pela crítica da existência de alguns grupos;
- c. isto produz uma *fantasia social* (Žižek, 1992), isto é, a construção de uma sociedade que *exista* de fato, que não seja antagonicamente dividida, em que a relação entre suas diferentes partes seja orgânica e complementar;
- d. sua manobra é, em suma, retirar a falha sistêmica do interior de sua dinâmica autocontraditória para deslocá-la para determinado grupo social, isto é, *a negatividade constitutiva do social assume existência positiva empírica por meio do fetiché*. Em outras palavras, a crise interna do capitalismo (de seu próprio dinamismo) se converte numa crise externa (fruto de ações alheias ao seu dinamismo);
- e. a consequência inevitável disso me parece ser a ação violenta contra os grupos responsáveis. Pois, ocorre uma mobilização do mal-estar em direção à sua supressão na forma de execução do outro. Na medida em que sai de cena uma crítica radical do capitalismo que demonstre o modo pelo qual os efeitos da crise são produtos inevitáveis ou efeitos colaterais da dinâmica deste sistema, entra em cena e em seu lugar o ódio em relação a determinados grupos e ações de extermínio como maneiras de contornar a crise.

Conclusões: por uma teoria crítica de viés utópico

Hoje existem mobilizações de massas são, na verdade, *formas passivas* diante da crise que, não obstante, procuram se opor à situação histórica atual. É neste momento que recorro ao problema do fetichismo que levam as massas a *personificar relações coisificadas*, ou a uma *compreensão concretista* de processos históricos abstratos em termos políticos. Isto é, o que aparece como incompreensível e inominável no terreno do mal-estar se torna, pelo fetichismo, como personificado/concretizado. O desamparo freudiano encontra o fetichismo marxiano: o sofrimento dos indivíduos encontra vazão numa forma alienada/fetichista de consciência que se ancora numa revolta subjacente em relação ao existente.

A barbárie adentra as formas subjetivas desta sociedade, não sendo somente algo da objetividade. O processo de dissolução do capitalismo acarreta formas destrutivas de subjetividade, formas fetichistas de consciências de oposição, ou seja, que *se opõem na medida em que afirmam esta forma social*. Talvez haja algo como um

núcleo antisemita no interior do neoliberalismo, pois se toma os mecanismos de mercado como racionais e perfeitos, cabendo aos indivíduos o fardo do fracasso. No entanto, aqui ele está desprovido de seu avatar judaico e pode ser colado a qualquer abalo sistêmico desde que se responsabilize indivíduos ou grupos.

É, portanto, nessa chave que procuro analisar as formações de massa no contexto de regressão social atual. A desordem e o mal-estar difuso que constituem tempos de crise estrutural/sistêmica como o nosso ensejam movimentos destrutivos adequados à alienação própria dessa forma social, nos quais as tentativas de superar a crise são, na verdade, suas consequências, seus efeitos de barbárie. Uma das operações ideológicas comuns a tempos assim é a de pôr no lugar daquele mal-estar difuso o resultado da ação de alguns grupos que devem ser extirpados do tecido social, como solução infalível que permitiria instaurar a ordem novamente. A meu ver, é nessa chave que devemos compreender, por exemplo, como foi possível um ataque como o que aconteceu no Brasil, especificamente em São Paulo, onde seis haitianos foram baleados por um sujeito que, antes de efetuar os disparos, disse que os haitianos roubam os empregos dos brasileiros (Guandeline, L. e Sanchez, M., 2015) ou o caso do imigrante senegalês que foi incendiado enquanto dormia em calçada no Rio Grande do Sul.

Estes atos destrutivos são formas de exasperação do comportamento concorrencial exigido peremptoriamente pela sociedade capitalista, onde todos são obrigados a comprar e vender para realizar sua sociabilidade, para acessar bens sociais fundamentais (como moradia, alimentação, educação etc.). Na época de sua crise sistêmica, o comportamento concorrencial ganha contornos de pulsão de morte como ações de acabar com o mundo para que o sujeito encontre sobrevivência:

A “pulsão de morte” surge, então, à margem de qualquer metáfora, como ponto final da constituição fetichista-narcisista, como desejo desenfreado de acabar com o mundo por parte do sujeito vazio. Esta pulsão é menos uma constante biológica do que a última forma de uma sociedade baseada no trabalho abstrato e que, no mais fundo dela, instalou o nada: seu único objetivo é a transformação tautológica do dinheiro em mais dinheiro, e o mundo inteiro é o material que consome para atingir este fim. O declínio da sociedade da mercadoria expressa-se, pois, também na exasperação do narcisismo, na incapacidade do indivíduo contemporâneo de estabelecer uma verdadeira relação com o mundo. (Jappe, 2013, p. 87)

Trata-se da generalização daquele ato do protagonista do filme *O Corte*, do diretor grego Costa-Gavras, que consistia em assassinar seus concorrentes diretos com

a finalidade de recuperar seu cargo perdido e manter-se estável nele novamente. Trata-se da constituição de sujeitos da crise a partir do que se pode chamar de *pulsão de morte da concorrência* (expressão de Robert Kurz). Indivíduos cuja autonomia foi suprimida pelo fetichismo da mercadoria, de tal maneira que empreendem ações enquanto “guardiões”, “possuidores de mercadoria”, como disse Karl Marx (1988, p. 79). Num mundo em que a sua mercadoria pode já não ser mais tão necessária –refiro-me à crise que torna uma imensa massa de trabalhadores supérfluos, pois sua força de trabalho já não tem mais onde ser absorvida– o que resta é somente atos concorrenciais exasperados por meio de atos destrutivos. Atos de sujeitos monetários sem dinheiro. Ações de suportes de valor de uma mercadoria sem valor.

É como se a esfera do *bourgeois* tivesse sido suprimida pela do *citoyen*. Ou seja, não há mais relação entre o *bourgeois* (homem privado, empresário que defende seus próprios interesses econômicos) e *citoyen* (homem público, concentrado nos interesses comuns). Estamos experimentando a *desintegração da esfera pública burguesa* (Negt, 1984). Reduzidos à mercadoria, políticos já não representam mais a ninguém senão a si mesmos, como podemos ver rapidamente na atual conjuntura nacional brasileira. Reduzidos à concorrência, sujeitos monetários sem dinheiro travam uma luta de morte entre si mesmos para buscar um lugar ao sol. Se outrora a esfera pública burguesa se voltava centralmente contra as práticas secretas do absolutismo e dos poderes feudais, em sua época de colapso ela abre caminho para novas formas de obscurantismo e opressão, como podemos ver no caso da ascensão do neopetencostalismo no Brasil, no crescimento da direita europeia e na recente eleição de Donald Trump nos Estados Unidos.

Neste quadro, é urgente resgatar a utopia na forma de uma crítica radical do capitalismo. Utopia como a ideia de que o futuro pode ser radicalmente diferente do presente, como a reinserção da diferença na história, como ato de recolocar o problema da transitoriedade para uma época que se esqueceu de sua própria historicidade. Orientar o pensamento para novas formas de vida, pensar para além do Estado e do mercado. Não somos formados para lidar com estas tarefas, mas precisamos entender que é a exigência de nosso tempo histórico marcado por uma regressão social profunda.

Parece estranho falar em utopia num mundo onde a barbárie deixou de ser um adjetivo para denominar determinados acontecimentos para ser a forma de reprodução predominante desta sociedade. Mais do que isso, num mundo onde a produção de conhecimento se encontra cada vez mais submetida às exigências de competição capitalista, onde o saber é medido pelo seu grau de eficácia no interior do campo do mercado, o espaço da crítica se torna cada vez mais atrofiado. No

entanto, nadando contra a corrente, como disse certa feita o professor Marildo Menegat (2003, p. 25), é preciso “salvar a possibilidade deste mundo para as futuras gerações é o nosso dever nesta esquina sombria da história”. Parte significativa deste ato de salvar a possibilidade é a produção de uma teoria crítica radical à altura desta época de crise estrutural.

Referências bibliográficas

- Arendt, H. (1999). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Adorno, T. (1965). *La personalidad autoritaria*. Editorial Proyección: Buenos Aires.
- Benslama, F. (2015). *L'idéal et la cruauté: subjectivité et politique de la radicalisation*. Paris: Lignes.
- Boétie, E. (1982). *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense.
- Birman, J. (1999). “A dádiva e o outro: sobre o conceito de desamparo no discurso freudiano”. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, 9(2), pp. 9-30.
- Fortes, I. (2011). “Desamparo e alteridade: o sujeito e a dupla face do outro”. *Revista de Psicologia USP*, 4(22), pp. 747-769.
- Freud, S. (1996). “Inibições, sintomas e ansiedade”. In *Obras psicológicas completas* (Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago.
- Guandeline, L., Sanchez, M. (2015). “Seis haitianos são baleados em ataques em São Paulo”. *O Globo*. Recuperado de: <http://oglobo.globo.com/brasil/seis-haitianos-sao-baleados-em-ataques-em-sao-paulo-17125575>
- Hockenos, P. (1993). *Livres para odiar. Neonazistas: ameaça e poder*. São Paulo: Scritta.
- Holloway, J. (2013). *Fissurar o capitalismo*. São Paulo: Publisher Brasil.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1985). “Elementos do anti-semitismo: limites do esclarecimento”. In M. Horkheimer & T. Adorno, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (pp. 157-194). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Jappe, A. (2013). *Conferências de Lisboa*. Lisboa: Antígona.
- _____. (1983). *A cultura do narcisismo: A Vida Americana numa Era de Esperanças em Declínio*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lasch, C. (1983). *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1986). *O Mínimo Eu: Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense.
- Malaguti Batista, V. (Org.) (2012). “Adesão subjetiva à barbárie”. In *Loïc Wacquant e a questão penal no capitalismo neoliberal* (pp. 313-319). Rio de Janeiro: Revan.

- Marx, K. (1988). *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural.
- _____. (2011). *Grundrisse: esboço da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: UFRJ.
- Menegat, M. (2003). *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Negt, O. (1984). *Dialética e história*. Porto Alegre: Movimento.
- Sohn-Rethel, A. (1997). “Para a abolição da crítica do apriorismo”. *Revista Praga: Estudos marxistas*, 4, pp. 119-136.
- _____. (2001). *Trabalho intelectual y trabalho manual*. Barcelona: El viejo topo.
- _____. (2010). *La pensée-marchandise*. Paris : Éditions du Croquant.
- Steinbeck, J. (2013). *As vinhas da ira*. Rio de Janeiro: Record.
- Vandenberghe, F. (2012). *Uma história filosófica da sociologia alemã: alienação e reificação 1*. São Paulo: Annablume.
- Zimbardo, P. (2012). *O efeito Lúçifer: como as pessoas boas se tornam más*. São Paulo: Record.
- Žižek, S. (1992). *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Memoria y vestigio, representaciones en el joven cine cubano *Memory and vestige, representations on the young Cuban film*

Astrid Santana Fernández de Castro
Universidad de La Habana
astrid@fayl.uh.cu

Resumen

La memoria es un marco para comprender la narrativa de la historia, basada en la recuperación y el olvido. Los jóvenes realizadores de audiovisuales cubanos han privilegiado el vestigio como forma de representación de la memoria. Ponen el énfasis en los restos y las ruinas que conectan de forma fantasmal o imaginaria pasado y presente. El siguiente ensayo se basa en tres filmes producidos en el año 2015: *La obra del siglo* de Carlos M. Quintela, *Cosmódromo* de Joanna Vidal y *Héroe de culto* de Ernesto Sánchez Valdés, para explorar las maneras en las que las huellas residuales de la memoria nacional son reinscritas por una nueva generación de cineastas. En los imaginarios de hoy, agenciados en estos filmes, Cuba es presentada como un proyecto-boceto inconcluso que se explica a través de los fragmentos representados por el vestigio (arquitectónico, objetual, espiritual). La reconstrucción del relato nacional se pluraliza a través de voces periféricas e historias íntimas que reinscriben los restos en términos simbólicos.

Palabras clave: memoria, vestigio, ruinas, cine cubano

Abstract

Memory is a framework for understanding the narrative of history, based on recovery and forgetting. The young filmmakers of Cuban audiovisual have privileged the vestige as a form of memory representation. They emphasize the remains and ruins that connect, in a ghostly or imaginary way, past and present. The following essay is based on three films produced in 2015: La obra del siglo by Carlos M. Quintela, Cosmódromo by Joanna Vidal and Héroe de culto by Ernesto Sánchez Valdés, to explore the ways in which residual traces of memory are reinscribed by a new generation of filmmakers.

In today's visions, which are involved in these films, Cuba is presented as an unfinished project-sketch that is explained using fragments represented by the vestige (architectural, object, spiritual). The reconstruction of the national narrative is pluralized with peripheral voices and intimate stories that reinscribe the remains in symbolic terms.

Keywords: *memory, vestige, ruins, Cuban film*

vestigio. (Del lat. *vestigium*). 1. huella 2. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos 3. Ruina, señal o resto que queda de algo material o inmaterial. 4. Indicio por donde se infiere la verdad de algo.

DRAE

*And on the pedestal these words appear:
"my name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!"
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.
PERCY BYSSHE SHELLEY, Ozymandias*

Introducción

El vestigio es un rastro que ofrece información sobre *lo que fue* y se refuncionaliza en el espacio-tiempo del presente. Es una fantasmagoría espiritual u objetual que opera como un tipo de sustrato en la vida cotidiana. Milton Santos conceptualiza el espacio como un conjunto de formas que contienen fracciones de la sociedad en movimiento, a saber, una red de relaciones entre la naturaleza, las creaciones humanas y la vida social (Santos, 1988). Bajo esta luz, los vestigios son formas que vienen del pasado, cicatrices que coexisten con tejidos nuevos y guardan un tipo de memoria. El vestigio contiene fracciones de la sociedad en movimiento dada su función de hendidura entre los tiempos, su capacidad para quedar conectado al origen y al porvenir, su continua reubicación en términos prácticos y simbólicos.

La huella es impresión de la memoria, susceptible de ser interpretada. Lo que *ahí queda* contiene un momento de gestación y un devenir. Es una marca que se actualiza en el discurso de los que la conocen, de los que la desconocen, de aquellos que insisten en borrarla o recuperarla. Es al mismo tiempo una constante reescritura de memorias plurales y compartidas, de relatos públicos o íntimos, asociados a su presencia. Es por ello que el tipo de memoria que se puede extraer del vestigio posee

una gran movilidad, si entendemos que es una construcción discursiva o incluso emocional y no un dato fijo.

Hay una cierta nostalgia que se incorpora al vestigio, desde que los románticos lo vincularon a la conciencia sobre la fugacidad de la vida y a la imagen idílica de lo remoto. Rastro palpable de un tiempo perdido, el vestigio viene a ser una ilusión ensombrecida por los años, un atisbo al sueño que se funde con los usos de la cotidianidad. Es asimismo lo que queda, lo que ha sobrevivido, y es animado por la experiencia que se despliega a su alrededor o por la imaginación que lo reinscribe en las mitologías del pasado.

Más que en una dimensión denotativa, el vestigio opera en una dimensión simbólica. Es sinécdoque de procesos, estados, momentos que cambian de rumbo y por lo tanto de connotación en la experiencia física y espiritual de una comunidad. Descubrimos en el vestigio una trama de significados potenciales que son estimulados por los imaginarios de las ruinas, el culto a lo vencido y la garantía de futuro imbricados en una sola forma, como apunta Andreas Huyssen.

La obra del siglo

En el audiovisual, el vestigio cobra significación según sea representado por el discurso artístico, que *elabora* una imagen desde la apropiación enunciativa. La selección de lo que puede considerarse una huella pertinente de ser revelada se aviene con los propósitos de las tendencias de *reescritura* de los relatos nacionales. A partir de los personajes anónimos y de la historia subsumida, los nuevos realizadores obran la revisión del relato-Cuba, por lo general en contrapunto con los imaginarios oficiales o, al menos, como un intento de llenar los olvidos.

Existe un tipo de vestigio que habla sobre la Isla-boceto, nunca la Isla-proyecto, realizado. La vida siempre abocetada de los cubanos, contingente, que sucede sin que se opere la cristalización de lo que se construye. En estas circunstancias, el vestigio es asimismo inconclusión, ruina antes que historia, como en el caso de tantos espacios *previstos*, diseñados y semihechos, pero apenas terminados y rentabilizados. Este tipo de huella es exhibida en el filme *La obra del siglo* (2015) de Carlos M. Quintela.

La Revolución cubana se planteó desde sus inicios como una revolución ilustrada, un proyecto moderno que se propuso, sobre la base del conocimiento científico, la subversión del subdesarrollo a través del progreso, el dominio pleno de la *téchne*, la proliferación industrial y el ingreso con la fuerza de sus recursos humanos al ámbito desarrollado de los países del Primer Mundo. La colaboración con la Unión Soviética y los países del campo socialista era una fase formativa que terminó convirtiéndose en *pathos* trágico.

La construcción de la llamada *obra del siglo* o electronuclear de Juraguá era, además de la posibilidad de mostrar los resultados aplicados de la revolución científico-técnica que presumiblemente vivía Cuba, un acto simbólico: el conocimiento nos proveería de luz, de bienestar, de orgullo. Su interrupción fue en la misma medida un acto simbólico de renuncia, de desencanto. La instalación a medias es hoy una cáscara sin uso que nos recuerda el idilio de varias generaciones con las potencialidades de la ciencia, el vestigio de una disposición existencial que se transformó de súbito.

Sobre el culto a las ruinas dice Huyssen (2007) que tal obsesión encubre la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros. Poder imaginar formas de futuro es algo digno de ser evocado con añoranza. Cuando se pierde esta perspectiva se clausura la imagen de la vida como empresa a realizar, como una ofensiva que requiere de fuerza, habilidad, voluntad, y se instala la imagen de la vida como sobrevivencia estática o parálisis.

Tres hombres de generaciones distintas –padre, hijo, nieto– habitan en un apartamento del edificio más alto de Ciudad Nuclear, una zona habitacional construida para los trabajadores asociados a la obra del siglo. Junto a ellos vive un pez que nada en círculos y que opera como traslación simbólica del estancamiento de una existencia sin propósitos. Las vidas de estos hombres como las de sus vecinos son también vestigiales: el recuerdo de algo que pudo haber sido y fue abandonado sin posibilidades de restauración. Las personas que cruzan en transporte marítimo de Pasacaballos a Ciudad Nuclear son huellas fantasmales de un proceso, encauzado durante 15 años, interrumpido y reorganizado alrededor del vaciamiento.

El ingeniero nuclear (Mario Guerra) convertido en criador de puercos –oficio terrenal y prosaico– es la imagen de un país previsto para hombres de ciencias y derivado, dada la crisis económica, en un país de agricultores, criadores de animales, personal de servicio. Este es un hombre en el no-lugar de la Historia, que vemos al final sentado en el interior del reactor, digerido por los recuerdos de su profesor en Moscú, del idioma ruso, de las palabras de Fidel Castro al cerrar la obra bajo un torrencial aguacero: “si la naturaleza llora nosotros no podemos llorar, porque si nosotros lloramos es por orgullo y no por cobardía, porque nosotros debemos enfrentar los problemas.”

Ahora lo vivido queda como un ensueño a ser reinterpretado. La construcción por partes de la central electronuclear –partes que vemos llegar, en el momento de su emplazamiento, a través de filmaciones *in situ*– durante años fue generando una red de relaciones humanas. Cada sujeto cumplía una función, cada quien planificaba una vida y ensayaba un sueño, así que la liquidación de la obra implicaba el desvío

de esas rutas imaginarias y la deformación de la estructura de colmena. “¿Y qué pasó? [piensa el ingeniero], se cayó el muro de Berlín, se cayó el campo socialista, se desmoronó la Unión Soviética”. Ese fue el fin de los proyectos conjuntos. La obra del siglo resultó una catedral inconclusa, el cercenamiento del avance progresivo y lineal dentro de la fe en la razón ilustrada.

El filme está dedicado a dos figuras en apariencia distantes: la cineasta Sara Gómez y el cosmonauta Yuri Gagarin. De Gómez se cita explícitamente un fragmento de su película *De cierta manera*, donde el actor Mario Balmaseda que aquí interpreta al padre viejo y tirano aparece como el joven obrero que intenta integrarse a un proceso de transformación de mentalidades. De joven obrero a anciano déspota, usufructuario del trabajo del hijo, se establece con el uso del mismo actor una parábola sobre los destinos de un universo que pugnaba por el progreso y que ahora se anquilosa en la mezquindad de la sobrevivencia y el poder. Como homenaje a Sara Gómez, *La obra del siglo* combina la ficción con material documental, extraído de archivos conservados. Quintela propone interpelar al público desde la visualización directa de hombres y mujeres que en la década del ochenta eran participantes del entusiasmo constructivo, convertidos hoy en patrimonio borrado.

Si Sara Gómez nos recuerda la mirada incisiva sobre la transformación social incompleta, Yuri Gagarin, primer hombre en viajar al cosmos, hijo de campesinos, remite a las promesas de futuro. En su visita a Cuba en 1961, después de recibir la Orden Nacional Playa Girón, dijo:

La victoria de la Unión Soviética en la asimilación del cosmos es la victoria de toda la humanidad progresista, es la victoria aquí del pueblo cubano. Como escribió justamente su máximo líder, Fidel Castro, esa es “la mayor esperanza para los destinos de la libertad, de la paz y del bienestar de todos los hombres de la Tierra” (aplausos). ¡Yo estoy seguro de que no está lejos el tiempo en que al cosmos volarán los cosmonautas cubanos, los hijos gloriosos del pueblo cubano, para en esta rama, contribuir al progreso de la humanidad! (Gagarin, 1981, p. 77)

En efecto, como también apunta el filme, en 1980 viajó el cubano Arnaldo Tamayo a través del programa Intercosmos, a bordo de la nave Soyuz 38, y su traje espacial es otra huella en el Museo de la Revolución, pero el desarrollo que nos traería la prosperidad no fue posible. Es una ironía que el ruido de los artefactos para fumar recuerde el despegue de una nave espacial en la película. El sonido de un aparato sin sofisticación es remedo de nuestros anhelos convertidos en nostalgia, no sólo de lo que fue imposible alcanzar, sino de la esperanza colectiva de cara al porvenir.

La ciudad fantasma permanece como asentamiento de una ilusión perdida. La arquitectura desolada abraza decrepitud, violencia, malestar. En su disfuncionalidad es una *distopía* actuante, semi-imaginada, en una era postraumática donde todos son restos. Visualmente el filme obra una congelación en la década de los ochenta, a través de las letras en pantalla, las imágenes granuladas del televisor, la música de un dibujo animado soviético. Para acentuar el fracaso, la reminiscencia del tiempo ido aparece incorporada como un celofán a color sobre el presente en blanco y negro.

Cosmódromo

El corto de ficción *Cosmódromo* (2015) de Joanna Vidal se detiene en un tema similar. El cosmódromo es una promesa de vuelo, un anclaje en tierra firme que asegura el lanzamiento más allá de los límites. Con sus estructuras inmensas y los brazos del poder tecnológico, con la belleza de la máquina, del fuego, del despegue, el cosmódromo es desde la década del sesenta un símbolo de la potestad del hombre sobre su destino, al tiempo que una declaración de supremacía. La fantasía de un cosmódromo planeado en Cuba y una “ciudad de las estrellas” es una fábula que refleja las grandes tentativas extraviadas.

Después que la nave Soyuz 38 fuera lanzada desde Baikonur ¿por qué no soñar? si nuestra vida cotidiana se veía rodeada por caracteres cirílicos estampados en los artefactos, en los dibujos animados, en las latas de conserva; letras que definían una identidad foránea y al mismo tiempo familiar, un cierto estado de felicidad convenido. Las imágenes de Yuri Gagarin, Valentina Tereshkova, Yuri Romanenko y la voz en ruso que comenta el vuelo de Arnaldo Tamayo introducen al espectador desde los primeros planos en la atmósfera anacrónica de una vida, de un espejismo, que pronto serán abandonados.

El abuelo (Manuel Porto) nunca llegó a habitar realmente una “ciudad de las estrellas”, basada en la cooperación con la URSS. El nieto (Armando Miguel Gómez) partirá a trabajar y lo llevará con él a una nueva ciudad comercial en el puerto del Mariel, construida con capital brasileño. El anciano se resiste porque según su vivencia la certeza de una mejoría puede disolverse en cualquier momento, mientras el joven desmonta el viejo mundo de las paredes, con ánimos que parecen heredados del abuelo. Toda la situación se convierte en advertencia de un posible *déjà vu*, y a su alrededor se topan el desaliento y la confianza.

La relación del anciano con el nieto se teje a través de estas zonas de “esperanza errática”. Los dos observan el cielo, nombran las estrellas, miden su distancia a pesar de la decadencia que los rodea. El entorno pobre, el agujero en el mapa

estelar, la pierna enferma del hombre, saturan la historia con los semas de la fatiga y la depauperación; sin embargo, es esta una manera de proponer interrogantes: ¿cómo se inserta el individuo con sus anhelos y desengaños en el marco más amplio de las relaciones entre los gobiernos?, ¿cómo se mide el tiempo que un hombre ha dedicado a la utopía, hecha propia y respaldada por el acto de soñar?, ¿es posible que los jóvenes hoy se entreguen a un sueño que sea imposible deshacer, uno que puedan legar no como retazo sino como matriz?

Es sintomático que los nuevos realizadores insistan en representar la inconsistencia del presente como resultado de la superposición dramática del pasado inmediato –ese que generó todo tipo de ilusiones– y su discontinuidad hoy. El cosmódromo es la plataforma donde irónicamente el abuelo quedó atascado y por eso habita en un intersticio, entre la memoria y el futuro, pero es también el punto de partida del nieto que aún sonríe con expectativas.

El hombre, aunque no asistió a un “despegue”, ha fosilizado ese momento de posibilidad. Quizás por eso el apartamento guarda un tipo de vestigio inscrito en el ámbito personal, donde las fotos de los cosmonautas, las matrioskas, las revistas *Sputnik*, remiten a la latencia del pasado. El espacio simbólico soporta tanto las prácticas políticas como la huella dejada por “lo soviético” en la experiencia íntima cubana. Es curioso que la representación de la nostalgia por los tiempos de promisión sea semejante a la que se hace de la añoranza en la emigración. La preservación del recuerdo y de los rituales asegura al emigrante –que se ha visto separado de su cultura– un cierto espacio de autorreconocimiento. Cuando el abuelo mira las constelaciones todas las noches o conserva los recortes sobre la carrera soviética por la conquista del cosmos está autorreconociéndose en la dimensión del deseo y de la pérdida. No se ha producido una migración territorial pero sí espiritual. Todos aquellos jóvenes de entonces hoy son migrantes espirituales, abastecidos de evocaciones.

Héroe de culto

La imagen del vestigio se asemeja a la imagen del naufragio: fragmentos que quedan suspendidos y a la deriva, cuyas utilidades conocemos pero no podemos ponerlas en marcha porque el océano les es ajeno. De la misma forma el corto documental *Héroe de culto* (2015), de Ernesto Sánchez Valdés, nos habla de la Historia como traza y no como vivencia articulada. La producción en serie de bustos de José Martí para ocupar barrios, centros de trabajo, comercios estatales, jardines de escuelas, parques, termina por sobresaturar, banalizar, el sentido de la figura y por convertir en residuo su eficacia. La imagen de un hombre venerable es convertida en objeto repetido, en un acto de *fordismo* que lo va convirtiendo en una pieza invisible al transeúnte.

Una de las dedicatorias del filme es a Tomás Gutiérrez Alea, quien hiciera una parodia crítica sobre el mismo tema en *La muerte de un burócrata* (1966). Colocado en diálogo con las imágenes de la producción de bustos de polietileno, aparece un fragmento de texto que se debe a los comentarios sobre esta escena de su película: “la máquina de hacer bustos martianos es una sátira a los que, a fuerza de mecanicismo, se alejan del pensamiento de los grandes hombres, convirtiéndolos en símbolos huecos”.

Aquí los bustos están destinados a ser vestigio desde su nacimiento, huella de una acción sin destinatarios reales. Las imágenes de textos tomados de la prensa ofrecen un recorrido por el pasado que intenta generar el mapa de un proceso, cuyo momento culminante es la producción abaratada de la efigie del Héroe Nacional. Observamos las palabras escritas a su muerte: “La historia, justa e imparcial, comienza donde la vida acaba. Para José Martí se han abierto las puertas eternas.” La muerte del héroe se entiende en plena campaña independentista como un germen fertilizador, pero los modos de perpetuación en los que se soporta la eternidad de un hombre son variables según pasa el tiempo.

Empacados en cajas de cartón, en el siglo XXI los bustos son identificados por una etiqueta en la que leemos: “Empresa química, de farmacéuticos y plásticos. Producto: Martí. Lote 2. Cantidad 27”. Esta imagen es contrapunteada con las fotos de época donde se muestra el respeto y la solemnidad de los habaneros frente a la estatua del héroe colocada en el Parque Central. Martí es padre fundador de Cuba, del relato de la nación libre como hecho esencial de identidad y autodeterminación, sin embargo, en la modalidad de representación objetual, ligera y homogénea, su imagen es moldeada, empacada, transportada en camiones, para ser luego atrezo de la vida cotidiana.

Volvemos a leer: “Para la gloria de Martí ha sido una fortuna la desgracia de su muerte; porque si en vez de vivir en la memoria y en el cariño de los cubanos, viviera la baja y triste vida terrena.” Y esta idea hace las veces de vaticinio. Asistimos como espectadores a la traslación del *recuerdo obrante* del héroe vinculado a la emoción y al compromiso, hacia la pérdida del *halo honroso* por su maltrato en el plano ordinario de la experiencia. La figura martiana es abusada y en esa medida despojada de valor.

Los trabajadores de la fábrica apoyan las cabezas del apóstol en su torso desnudo para quitar los excedentes de plástico con las cuchillas, manipulados como cualquier objeto obtenido del molde. Los bustos no son colocados sino *abandonados* en entornos extraños. El tiempo los va rasgando como a las antiguas efigies clásicas que han perdido su original morfología, las plantas y el hollín los van contaminando, el movimiento urbano apenas permite un instante de detenimiento frente a la imagen.

El héroe de culto se convierte a través del desuso en réplica disfuncional de algo que tuvo verdadero significado, a saber, la referencia a un hombre y a un ámbito de ideas que remiten al sentimiento conjuntivo de lo *patriótico*. El filme, sin dudas, llama la atención sobre cómo se torna la iniciativa de hacer de Martí *una figura permanente*, en una operación absurda y vaciada de funcionalidad, donde el objeto clausura la sacralidad y se convierte en algo que, sea de reciente o vieja fabricación, alude al agotamiento.

Conclusiones

El vestigio se relaciona con la memoria y el olvido, así mismo con el lugar de enunciación de quien lo reinscribe como referencia simbólica. La memoria en fracciones abocada a la desaparición constituye una parte de su industria, la otra es el inevitable accionar de nuevos significados. El énfasis puesto en lo que queda, en la reminiscencia, para explicar la historia presente es una voluntad de los cineastas jóvenes que parecen reivindicar su derecho a la escritura compartida y plural de la Historia.

La obra del siglo, *Cosmódromo* y *Héroe de culto* abordan fenómenos singulares en el imaginario cubano de hoy, conectados por el tránsito de la magnificencia al desuso en la imagen recreada. Una obra de alta tecnología, un sueño hiperbólico, un hombre de estatura mayor, reducidos a paisaje desértico, recortes y formas de plástico, no son realidades ajenas a la sociedad en movimiento. Son marcas de la experiencia recogidas en relatos, que describen procesos como la dilación del empleo real y efectivo de una parte del sector profesional que quedó suspendido ante la crisis económica, la desarticulación de proyectos de vida colectivos sin profilaxis social, la vulgarización del potencial simbólico y del patrimonio histórico de la Isla. Al mismo tiempo parece surgir una corriente de melancolía neorromántica en estos filmes, basada en el deseo de imaginar un futuro, con la conciencia de que todo vestigio es evidencia de transformación.

Referencias bibliográficas

- Gagarin, Y. (1981). "Discurso de Gagarin". En *Gagarin y Girón: unidos en el recuerdo* (pp. 64-83). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Santos, M. (1988): *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec.
- Huysen, A. (2007): "La nostalgia de las ruinas", *Punto de Vista*, 87, pp. 34-40.

Proteo de Francisco Monterde: poder, caudillismo y alteridad ***Proteo, by Francisco Monteverde: power, caudillismo and otherness***

Víctor Grovas Hajj
Universidad Autónoma de Querétaro, México.
victorlibrian@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es revisar *Proteo* de Monterde (1983) desde la alteridad. Esta obra es un cruce de caminos en diversos sentidos: es un acuerdo entre la búsqueda formal, que toma como modelo al teatro europeo, en la que incursionan los Contemporáneos y también el teatro de Bustillo Oro y Magdaleno. También lo hacemos porque representa los esfuerzos del grupo de la Comedia mexicana, que tiene, en cuanto al número de autores que participaron en ella -entre ellos Monterde-, una representatividad que aún espera una segunda revisión, luego de la manera rápida en que muchas de estas obras fueron descartadas por las corrientes más nacionalistas en la época.

Palabras clave: teatro europeo; Bustillo Oro; comedia mexicana.

Abstract

The purpose of this article is to revise, from the otherness, the work of Monteverde, Proteo (1983), because it is a crossroads in many ways: it is an agreement between the formal quest that takes the European theater as a model, in which the Contemporaries make incursion into, and also the Bustillo Oro and Magdaleno's theater. We also do it because it represents the efforts of the Comedia mexicana group, that has in the number of authors involved -Monteverde among them- a representativity still waiting for a second check, after the quick way in which many of these plays were rejected by the most nationalist trends of that time.

Keywords: *European theater; Bustillo Oro; Mexican comedy.*

Introducción

La relevancia de Francisco Monterde en las letras y el teatro mexicanos no sólo se debe a su adscripción a los primeros grupos experimentales de este teatro, sino

también a su participación en el establecimiento de la Unión de Autores Dramáticos (luego Unión Nacional de Autores), cuya finalidad era el fomento del teatro, y a su integración al grupo de los Siete Autores, en 1925, del que habría de salir la Comedia Mexicana, más amplia en recursos y ambiciones. Monterde alienta a los nuevos autores en la sociedad Amigos del Teatro Mexicano y funda en 1950, con Antonio Magaña Esquivel, la agrupación de Críticos de Teatro. Para ese entonces, su labor se destaca igualmente en el campo de la crítica, difusión e investigación teatrales. A él se debe la *Bibliografía del Teatro en México* (1934) que todavía es una fuente indispensable de consulta. Los estudios de Monterde abarcan desde las primeras obras coloniales hasta el teatro de su época. También hizo análisis de manuscritos originales de teatro mexicano y de obras dramáticas extranjeras.

Proteo (1931) es una de las primeras manifestaciones teatrales producidas en la Universidad, que inicia una tradición fundamental en la experimentación y producción del teatro mexicano moderno: el teatro Universitario.¹

La Comedia mexicana tiene el interés de escribir un teatro con tipos, asuntos y problemas de México. Era, sin embargo, el tiempo en que los clásicos se introducen por la política cultural vasconcelista como nueva posibilidad de sincretismo entre lo criollo y lo indígena. Vasconcelos, como Secretario de Educación Pública, distribuye ediciones económicas de los clásicos griegos y latinos en los pueblos remotos. El mismo nombre de su obra capital es reflejo de esta síntesis: *Ulises criollo*. Salvador Novo escribe *Yocasta o casi* y Xavier Villaurrutia, *La hiedra*, transposición de la tragedia griega al mundo moderno. Ambos habían formado poco tiempo antes el Teatro de Ulises (1933) que significativamente se llama así como una síntesis de la alusión mitológica y política, pues Vasconcelos fue su mecenas y también un candidato a la presidencia mexicana. Bustillo Oro deseaba ver los problemas contemporáneos retratados en escenarios que combinaran el maquinismo y los mitos griegos con una perspectiva nacionalista. Es por esto, y considerando además el antecedente de la *Ifigenia Cruel* de Reyes, que *Proteo* da lugar a una doble lectura. Tiene la obra

¹ Muchos autores y primeros textos importantes del teatro en México están vinculados a la creación universitaria. Rodolfo Usigli es uno de los fundadores de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Fernando Wagner y Enrique Ruelas hacen sus mejores trabajos dramáticos en el marco de la universidad. Figuras fundamentales del teatro mexicano, como Luisa Josefina Hernández, Celestino Gorostiza, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Azar, etc., están ligadas a la creación en el marco universitario. La época de oro del teatro hecho en la Universidad son los años sesenta con la creación del Centro Universitario de Teatro, en donde participan Luis de Tavira, Héctor Mendoza y Ludwik Margules. *Proteo* es incluido por Sergio Magaña Esquivel, la autoridad de la crítica teatral en México durante los años cincuenta y sesenta, como obra representativa de esta vertiente del teatro mexicano.

esta mezcla de la preocupación social disfrazada con el toque académico (los mitos griegos). El ocultamiento de la identidad y el hombre proteico son dos términos fundamentales de la relación del Yo ante el Otro, desde nuestra lectura, y esta obra los representa.

Este drama es una variante, que se esconde también en los modelos mitológicos. *Proteo* es ante todo pariente de *Ifigenia Cruel*, en el sentido de que es su continuación paródica (el regreso del extranjero). No sólo acerca a los autores la fecha de elaboración de las obras y el hecho de que ambos representan dos esfuerzos aislados de los grupos experimentales de teatro de la época, sino su cercana filiación ateneísta. Por esto es que ambos parecen acogerse a los mitos clásicos. En el caso de Monterde, el motivo central es el de la máscara que, como hemos dicho, tiene que ver con la idiosincrasia mexicana.

El retorno de Proteo en la obra puede tomarse también como el paradigma del regreso de varios escritores mexicanos, exiliados en la época de la lucha armada y la guerra civil. Proteo regresa del mar que durante algunos años lo separó de su patria. En la obra todos los acontecimientos parecen girar alrededor de la llegada de Proteo. Todos hablan de su próxima llegada. Se nos hace pensar con el carácter abstracto, místico de esta espera, ya sea en la llegada de un ser mítico, como Quetzalcóatl, el dios blanco; o en el mito cristiano de la segunda venida.

PROTEO. ¿A quién esperas?

DONCELLA. Al que debe llegar.

PROTEO. ¿Quién?

DONCELLA. A quien todos aguardan (Monterde, 1983, p. 24).

La existencia del Otro depende de la configuración de éste hecha por el Yo. La percepción y su relatividad son motivos fundamentales en *Proteo*. En los personajes femeninos, que Monterde (1983) representa positivamente (la Doncella, la Esposa), los parlamentos están caracterizados por la insistencia de la mirada como signo comunicativo:

BUSCADOR DE NUBES. (*a la esposa*) *Sus ojos* deben combatir a su rival” [...] deben estar limpios, alegres, cuando llegue, para que su dicha se refleje en ellos.

ESPOSA. Quiero ser la primera a quien *vea* mi marido cuando llegue (p. 9).

[...]

PROTEO. Y si te *ve fijamente*.

DONCELLA. Cerraré los *ojos* [...].

PROTEO. ¿No te interesa entonces Proteo?

DONCELLA. Sí, como un desconocido, porque jamás me ha *mirado*. (p. 14)

[...]

DONCELLA. Mis ojos se cansaron de *ver* el sendero por donde vendrá... (p. 21)

No es así en el caso de la Amiga, el personaje femenino “negativo”, en el que los otros personajes advierten especialmente el rostro (la apariencia). Esta persistencia del signo de la mirada nos hace sospechar de los ojos claros que se asocian al mar. Cuando la doncella caracteriza a su Proteo ideal, preconcebido, relaciona de manera muy significativa tres signos: belleza-ojos claros-mar, y ya se indicó que el mar remite en el texto al tránsito del “lugar lejano” del que viene Proteo. Este lugar remoto, el extranjero, no podemos conocerlo más que en el efecto que ha ejercido en el personaje:

DONCELLA. Será alto y apuesto.

EL BUSCADOR DE NUBES. Quizás

DONCELLA. Tendrá ojos claros, como los hombres que han cruzado el mar con frecuencia.

EL BUSCADOR DE NUBES. Quizá (Monterde, 1983, p. 15).

Esta imagen preconcebida de La Doncella, la idealización de lo que ella quiere ver en Proteo (alto-apuesto-ojos claros), y los hombres que “cruzan el mar con frecuencia” y que por ello tienen “ojos claros”, son una sospechosa alusión, visto desde el contexto mexicano (los receptores originales del texto) en el que los ojos claros suelen estar relacionados con el extranjero, y asimismo con una noción eurocentrista de la belleza. También es importante destacar la imagen negativa de la ausencia del lugar propio, del origen, que opone Proteo a la estilizada asunción (“en sus ojos habrá profundidades de ausencia, y en sus labios el sabor de la fruta de otros climas” –Monterde, 1983, p. 15–) con que la doncella caracteriza la añoranza del “extranjero” en aquellos que vienen de esa región remota y desconocida. Sin embargo, Proteo la desengañará: el extranjero es también un lugar doloroso. Conviene recordar que otro sinónimo de extranjero en la literatura latinoamericana es exilio, un elemento muy presente, además, en la generación de escritores a la que pertenece Monterde. Es el caso de Reyes, de Vasconcelos, de Martín Luis Guzmán, etc.

PROTEO. Los viajeros no recogen la belleza, sino el dolor de los países que han recorrido.

DONCELLA. ¿Por qué hablas con desencanto?

PROTEO. Porque también regreso de un largo viaje. He llegado al puerto, y llegar siempre es triste: sólo partir es alegre (Monterde, 1983, p. 15).

La experiencia de Proteo en ese “afuera no especificado” (como tampoco lo están el tiempo ni el lugar) no ha sido placentera. La Doncella idealiza el afuera, mientras Proteo aclara que sólo recogió el dolor de los países que ha recorrido. El desencanto proteico es aquí también múltiple: la llegada del desterrado se presenta como una “lucha con los enemigos donde hallará más odio que amor” (Monterde, 1983, p. 15) y en donde incluso la propia interlocutora –una desconocida– puede tornarse mañana su enemiga. Proteo está confinado en su extrañamiento. No encuentra raíz en tierra propia o extraña.

En la obra, se acusa a Proteo de parricidio, signo equivalente a la traición al padre, al origen, y una lectura del texto impide afirmar o negar este hecho, pues cuando Proteo se defiende, utiliza como coartada el testimonio de personas que nunca vemos en la ficción: “médicos que aún viven y podrán atestiguarlo” (Monterde, 1983, p. 16). Además, su discurso funciona como imitación paródica del gesto demagógico del Pariente.

El personaje expresamente llamado el Pariente, que además declara ser el “único” que Proteo tiene, es, sin embargo, el más *extrañado* de él en la obra, lo que evidencia una relación anómala de familiaridad –propia de una relación de alteridad relacionada con el distanciamiento del origen– entre los personajes del lugar a donde vuelve Proteo que, como veremos, alude a México. Si presuponemos que Monterde parece seguir las líneas generales del mito, podríamos pensar que el padre de Proteo, de cuyo crimen se le acusa, es Poseidón, –el mar, que en la decodificación de la obra parece identificarse con el camino a la lejanía, al allá al Otro– y que, a fin de cuentas, es eliminado. Se le da muerte al origen, como se desea en estos primeros intentos del teatro experimental, que hurgan en los modelos extranjeros para encontrar una expresión propia. En este sentido, Proteo, el “que va por su propio camino”, como enfatiza el texto, es el americano, ya sin padre “europeo”, y lo proteico no es tomado por Monterde como un mito extranjero, sino en lo que semeja a la figura del movimiento de la mutabilidad eterna de la cosmogonía indígena (el llamado Ollin).² El mito de Proteo ya había sido tomado como emblema de lo latinoamericano, poco antes, por una figura de gran influencia en la generación de Monterde: José Enrique Rodó, quien es

² El Ollin es el emblema en el calendario Azteca del movimiento, y sobre todo de este Sol, lo que en tradición occidental llamaríamos la Edad de Hierro.

importante en la tradición de este retorno a lo clásico de los contemporáneos de Monterde, como los ateneístas.³

Como vemos, Monterde parece seguir el mito de Proteo⁴ y otorga a su personaje algunas características del héroe mítico, como la posibilidad de cambiar de facetas, su contacto con el mar y su omnisapiencia (conoce quienes son sus amigos y enemigos de antemano). Sin embargo, la cualidad de Proteo que más utiliza el autor como un símbolo es la de su relación con el mar. En el mito, Proteo proviene del mar y a él huye. En la obra de Monterde, el mar marca sólo una separación entre el destierro y la “patria” como nos lo hace saber el mensajero. Proteo, sobre quien pesa una grave acusación, ha regresado *a través del mar* que durante algunos años lo separó de su patria, y se dirige a este sitio. Santiago Ramírez (1997), en su trabajo sobre la identidad y alteridad del mexicano, uno de los últimos de la tradición que comienza con Samuel Ramos y su *Perfil del hombre y la cultura en México* (1934), dedica un capítulo a la identificación del mar con el extranjero: “El mexicano frente al mar” en *El mexicano: psicología de sus motivaciones*. La necesidad de subrayar el regreso necesario por el mar, crea de manera inconsciente en el receptor (público mexicano) la imagen de un destierro en el extranjero. Ramírez concluye que la salida por el mar, en México, sólo lleva al extranjero.

Proteo toma también el rol de Quetzalcóatl que viene del mar y regresa a él. En un tercer nivel, también cumple con el rol del dios veraz (Quetzalcóatl) que luego de su transgresión huye, y asimismo, la del dios impostor Cortés, que “regresa” y se apropia de la máscara del dios para lograr su objetivo, lo que ha sido tratado así en teatro desde Francisco Monterde hasta Carlos Fuentes. Véase la interpretación de Carlos Fuentes en cuanto a Cortés y Quetzalcóatl en su prólogo a *Todos los gatos son pardos*.

Hay dos ubicaciones históricas sugeridas por Monterde para la obra: la época “antigua” o la “moderna”. Se enfatiza que, pese a la alusión al ser mítico, la obra se

³ El mito de Proteo como figura literaria es utilizado originalmente por Homero (Odisea, IV) y Virgilio (Geórgicas, IV, V) y Ovidio (Metamorfosis, VIII). Los americanos lo conocieron muy probablemente por la influencia francesa. (Por ejemplo, Sainte-Beuve en *Pensées*, Henri Frédéric Amiel en su *Diario*, o en la obra de Baudelaire). Emerson es el primer americano en escribir una obra importante con el motivo proteico (*Proteus Nature*). La obra *Motivos de Proteo*, de Rodó, es menos conocida que *Ariel*, pero en ella tenía el autor puesta toda su ambición. Después de él, Jorge Luis Borges también ha usado esta figura (por ejemplo, en su “Poema del cuarto elemento”).

⁴ Reyes y los ateneístas, que tienen una importante influencia a nivel latinoamericano, se sirven de correlatos objetivos de extracción mitológica. Mitos como el de Fedra e Hipólito son usados en las obras de dramaturgos como Luco, Cruchaga, Eichelbaum y Villaurrutia.

desarrolla “en cualquier época [...] el mensajero llevará alas de Mercurio si se refiere a la época antigua; si no, un uniforme de aviador. Si los trajes son de la época actual, hablará ante un micrófono de radio” (Monterde, 1983, p. 5). En el primer caso, dada su condición geográfica, la llegada por el mar remite al receptor (mexicano) a la necesaria salida del país, impresión que se hace más firme con el signo “patria” en la misma oración.

La ubicación o evocación geográfica ambigua de la escena es intencionalmente onírica. Su configuración es significativa para los aspectos de la alienación y la referencia al Yo y al extranjero que aquí se revisa. Se nos introduce como indicación escenográfica “Una Meseta próxima a las nubes que la entoldan de gris. En la lejanía, espejo de las nubes, el mar” (Monterde, 1983, p. 5). La Meseta, entonces, lleva a las nubes y de ahí al mar. La Meseta o altiplanicie se identifica con la ubicación geográfica de México, muy especialmente en los textos de la época. El primer ejemplo de esto está dado en la obra *Ulises Criollo* de Vasconcelos (1993), que alude al término Meseta para referirse a la región central de México. Este dato explica la función focal del espacio escénico del Valle de Anáhuac en la historia de México, en concordancia con la concentración del Yo que comienza a partir de la época de Monterde. En la sólida forma de la Meseta se presenta su aislamiento por las nubes que la delimitan. El espejo de la nube, que menciona Monterde, es el mar. La duplicidad, el onirismo, Monterde lo consigna específicamente en su acotación, distanciando en “la lejanía”.

Las sospechas sobre un contexto que alude a la realidad mexicana bajo el disfraz del mito se hacen mayores cuando el discurso demagógico y vindicativo del pariente se relaciona con la demagogia evidente y las venganzas brutales de la época del caudillismo mexicano (Paz, 1997). También en la trama de la amiga (mujer mala) y la esposa (fiel y abnegada), se adivina un lugar común de la mitología mexicana que será muy socorrido en el cine, cuyo auge comienza en la época en que Monterde escribe. Como Monsiváis (1972) lo explica: “los melodramas se suceden en un espacio delimitado por las estatuas fijas: la madre y la prostituta” (p. 1521).

Bajo esta lectura de lo mexicano en la ubicación “aludida” del texto es posible también que el personaje del “buscador de nubes” remita a la evasión del mexicano en la política, denunciada tantas veces en los escritos de Vasconcelos. Puede asociarse a Proteo con el mismo Vasconcelos, paladín de los universitarios, por entonces desterrado, que regresa del exilio, acusado de un crimen y con amenazas de muerte, como sucede con el personaje de la obra de Monterde. Vasconcelos era el representante del proyecto de nación de los intelectuales. Debe recordarse que los receptores del texto de Monterde fueron los académicos y universitarios.

Plutarco Elías Calles es el vengativo “Pariente”, en cuanto a la llamada “ley del clan” referida a la idiosincrasia mexicana.

En el *Desastre* y *El Proconsulado* (1993), es muy claro el tratamiento mítico del antagonismo político entre Calles y Vasconcelos. Era reciente, en la época de composición de *Proteo*, el concurrido mitin en el Centro de la ciudad (10 de marzo de 1929), en el que Vasconcelos alude al mito de Quetzalcóatl en Lucha con Huichilobos (Vasconcelos, 1993, p. 725). Una vez más observamos la prevalencia del discurso mítico de Quetzalcóatl en el discurso político, como lo plantea también Octavio Paz: Vasconcelos, como pre-candidato presidencial, alude a las figuras de Calles y Amaro. La llegada mítica del héroe desterrado a “quien todos esperan” como a un dios coincide con el dramático elemento anecdótico del comentario sobre el discurso de 1929 de Vasconcelos (1993) en la plaza Santo Domingo: “una india que se echó a sus pies y abrazando sus rodillas repitió inconsciente el gesto que Tetis saluda al padre de los dioses y dijo una sola palabra: *padre*” (p. 722). El Vasconcelos pre-candidato, aparece en su autobiografía como un Proteo extranjerizado cuando escoge el escenario para su evento político: “Elegí la plazuela de santo Domingo, de entrada a la capital, por el ambiente de *hispanidad* que el viejo rincón encierra” (Vasconcelos, 1993, p. 722).

La juventud —entre ellos todos los universitarios, para quien escribe Monterde— apoyaba el movimiento de Vasconcelos. Gómez Morín, el futuro rector de la Universidad, era uno de los principales aliados de Vasconcelos. La promesa de retorno, que se muestra en *Proteo*, coincide con las varias promesas de Vasconcelos de regresar tras su súbito destierro en Nogales, luego de haber sido declarada su derrota (falsa) en las elecciones, impulsada por la represión armada callista. Una de las primeras declaraciones hechas fuera del país por Vasconcelos es que volvería “tan pronto como existiera una partida de cien hombres armados que me haga respetar como presidente electo” (Vasconcelos, 1993, pp. 886-887). Aquí comienza la larga odisea de Vasconcelos que coincide en *Proteo* con el signo “todos los países que he visitado”. Vasconcelos deambulará por Estados Unidos, varios países latinoamericanos y, finalmente, partirá a Europa. La entrevista de Vasconcelos con Labarca en París el 15 de marzo de 1931, muestra más que otra declaración la promesa incumplida del primero:

- ¿Cuando salió usted de México?
- Hace un año o poco más
- ¿Y regresará usted?
- Sí. Algún día... (Vasconcelos, 1993, p. 1115)

El Buscador de nubes es la opinión pública en la evasión, en la alienación (Monterde, 1983, p. 16). Esta lectura explicaría el cambio radical en la temática de Monterde, del realismo crítico en *Oro Negro*, que introduce el tema de la explotación extranjera del petróleo, como una clara crítica a la actitud ambigua del callismo sobre las concesiones de este recurso natural estratégico del país, al camuflaje mítico en *Proteo*. Esta alusión, sin embargo, no desplaza la otra significación del personaje, que en un nivel abstracto, también alude a la otredad. La naturaleza siempre cambiante de Proteo nos lo presenta como un ser transformado: un extraño. Primero, el personaje está representado sólo en el discurso de los demás. Es un rumor, una sombra, una pretensión. Cuando aparece, sin embargo, se autofirma. Es “él mismo”.⁵

Conclusiones

Proteo posee las dos máscaras del drama (la adusta y la sonriente) y sabe encarnar los deseos de cada uno de los que lo esperan. Es uno y muchos. En *Proteo* el motivo de la máscara es omnipresente. La máscara, como lo muestran desde los Huehuetlatolli hasta Paz, es una referencia a la crisis de la identidad. Proteo es el artífice de la máscara. Se presenta con la máscara adusta o la sonriente y conoce de antemano las máscaras de todos los demás personajes. La demagogia es la macromáscara en la obra (la máscara no evidente), y la representación del pueblo es la única muestra física del motivo implícito de la máscara: el pueblo, en Proteo, es presentado por un grupo de caretas que hacen ruido, que no tienen una individualidad y que se dejan guiar ciegamente por la elocuencia del Pariente-Huichilobos y del Quetzalcóatl-Proteo. La masa para Monterde aún no tiene un “rostro” definido, una identidad, especialmente en esta época.⁶ Si entendemos además al hombre enmascarado como un “desconocido”, entonces tenemos que pensar en el carácter polifacético, transitorio, irreal, onírico de Proteo, en el sentido más abstracto también como en el de un extranjero.

Referencias bibliográficas

Monsiváis, C. (1972). “Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx”. En *Historia General de México*. Ciudad de México: El Colegio de México.

⁵ Pero en el estilo ambiguo de Peer Gynt: es él mismo, pero también es un rumor, un mito. Un problema de identidad (Monterde hizo una adaptación para niños sobre el *Peer Gynt* de Ibsen).

⁶ Monterde escribió otra obra que se llama *La careta de Cristal*. Nos parece que el título sirve bien para ilustrar este proceso de la búsqueda de identidad, aún precario en la época de Monterde, que luego se confirmará en la época de la máscara del mexicano (años cincuenta) enunciada por Paz, y finalmente, en la época del “rostro petrificado en máscara” (Paz, 1997, p. 236).

- Monterde, F. (1983). *Proteo*. A. En A. Magaña Esquivel (ed.), *Teatro mexicano del siglo XX*. Volumen II. Ciudad de México: FCE.
- Olguín, D. (2011). *Un siglo de teatro en México*. Ciudad de México: Conaculta-FCE.
- Ortíz Bulle-Goyri, A. (2005). *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*. Ciudad de México: UAM.
- Paz, O. (1997). *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta al Laberinto de la soledad*. Ciudad de México: FCE.
- Podetti, R. J. (2015). *Cultura y alteridad: en torno al sentido de la experiencia latinoamericana*. Buenos Aires: CABA/Ediciones CICCUS.
- Ramírez, S. (1997). *El mexicano: psicología de sus motivaciones*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Reyes de la Maza, L. (2005). *El teatro en México durante la Revolución*. Ciudad de México: Escenología.
- Todorov, T. (2007). *La conquista: el problema del Otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Vasconcelos, J. (1993). *Memorias I y II*. Ciudad de México: FCE.

Estudio de dos personalidades infantiles en *Otilia Rauda* de Sergio Galindo

Study of two children personalities in Otilia Rauda by Sergio Galindo

Daniel Santillana

Universidad del Claustro de Sor Juana A.C., México

santillana_daniel@hotmail.com

Resumen

En este artículo estudiaré *Otilia Rauda* (1986), obra póstuma de Sergio Galindo (1926-1993). Mi intención es diseccionar la novela familiar plasmada en este relato de Galindo. En particular, procuraré mantenerme ceñido a los pormenores que sirvan para explicar las peculiaridades de dos de las familias que aparecen en *Otilia*: la de los Rauda y la de los Lazcano. Pretendo que dicha caracterización me sirva de punto de partida para estudiar, en primer lugar, los rasgos perversos de la personalidad infantil de Rubén Lazcano y, en segundo lugar, para singularizar la personalidad, asimismo infantil y perversa, de Otilia Rauda.

Palabras clave: novela mexicana del siglo xx; novela familiar; perversión

Abstract

In this article I will study Otilia Rauda (1986), posthumous work of Sergio Galindo (1926-1993). My intention is to analyze the family romance formed by Galindo in this story. Specially I will try to keep my paper confined to the details that serve to explain the peculiarities of two of the families that appear in Otilia: the Rauda one and the Lazcano one. I want that the above mentioned characterization, could be useful as point of view to study, first, the perverse features of Rubén Lazcano's infantile personality and, secondly, to distinguish the personality likewise infantile and perverse of Otilia Rauda.

Keywords: *mexican novel of xx century; family romance; depravity*

Introducción

El mito de la familia mexicana –pese a la evidente crisis que enfrenta– como institución que dota a sus miembros de una firme base para la vida, persiste en el fondo

común del pensamiento nacional contemporáneo. Sergio Galindo, sin embargo, plasma en *Otilia Rauda* (1986) la historia de dos ciudades de la provincia mexicana, cuyas familias no forman parte del *locus* paradisiaco y matriarcal que, con respecto a la familia, da en imaginar la opinión común. En *Otilia Rauda*, como en otras novelas de Galindo (pienso, sobre todo, en *Declive*, de 1985), el hogar es el ámbito donde sus miembros encuentran los primeros objetos de su odio, donde se hacen los enemigos más encarnizados, un sitio, en fin, lleno de peligros, y al cual sólo algunos seres excepcionalmente privilegiados pueden dejar atrás.

En el presente ensayo, me concentraré en el estudio de los dos esquemas familiares más importantes de *Otilia Rauda*, a partir del punto de vista de dos de sus víctimas infantiles. Me parece que (y demostrarlo es el afán de estas líneas), según el narrador de *Otilia Rauda*, la característica más destacada de la vida familiar es la violencia que cada uno de los miembros ejerce contra los demás, especialmente contra aquellos que son, o parecen ser, los más débiles. En particular, la rabia persecutoria que los padres despliegan contra sus hijos asume diferentes vertientes, una de las cuales es la imposición del mutismo; sobre todo cuando este se relaciona con la sexualidad. La represión de la sexualidad se asume, en la novela objeto de este análisis, como negación de la palabra. No existen palabras para expresar (y por lo tanto para llevar a la conciencia) los contenidos de la propia sexualidad; tal es la directriz que emana de los padres, orden que, al ser obedecida, incapacita a los vástagos para afirmarse frente al abuso sexual de sus progenitores.

Analizar los motivos del silencio y la obediencia de Otilia y Rubén me permitirá, pienso, esclarecer el esquema familiar mejor articulado de Galindo, pues *Otilia Rauda* fue, para su autor, la obra cumbre de su carrera (Martínez, 1996), así “como una de las novelas más bellas que ha dado la literatura mexicana al mundo” (Márquez, 1996, s. p.).

Marco teórico

Abordo el estudio del tema de las personalidades infantiles de Rubén Lazcano y Otilia Rauda mediante el análisis del símbolo, que asumo como un puente para establecer una relación entre el objeto y su significado en un plano distinto al del discurso lógico (Durand, 1993). Al proponer al símbolo como realidad metalógica, parto del supuesto de dos textos entretreídos en la narración: uno manifiesto y otro implícito. El primero es entrada y límite que constriñe al segundo; pero este, a su vez, dota de significación al primero al ubicarlo más allá de su actualidad fenomenológica, mediante el uso de una gramática prerreflexiva y presemiótica que se concreta en la red de símbolos que la integran.

En mi estudio sobre *Otilia Rauda* sostengo que la articulación de símbolos que organizan esta novela apunta a la noción de perversión (que rehúye toda formulación racional y lingüística) que, en términos freudianos, supone la existencia de una palabra (un saber) incautada a los hijos por figuras de autoridad que ostentan y definen los parámetros de moralidad a las que el infante debe someterse. Cuando dicho saber que implica, sobre todo, una práctica en torno a la propia sexualidad, permanece atado a una estructuración infantil que revive en la pubertad, puede dar pie a la conducta perversa del neurótico.

Perversión

Otorgo al término perversión el sentido propuesto por Freud (1992), particularmente en *Tres ensayos de teoría sexual*. Desde esta óptica, la perversión se define como la manifestación sin obstáculos (vergüenza, normas morales, asco) de la sexualidad infantil. Esta, en razón de la inmadurez física, permanece en estado latente antes de la pubertad, aunque está ya constituida como pulsión determinante de la personalidad. La misma inmadurez física somete la sexualidad infantil a las pulsiones parciales, pues sólo la genitalidad puede ordenarlas dentro de un todo que tienda a la unión heterosexual. Por lo tanto, afirma Freud (1992), la diferencia entre la sexualidad infantil y la que se inicia en la pubertad:

Reside sólo en el hecho de que la unificación de las pulsiones parciales y su subordinación al primado de los genitales no son establecidos en la infancia, o lo son de manera muy incompleta. Por tanto, la instauración de ese primado al servicio de la reproducción es la última fase por la que atraviesa la organización sexual (p. 181).

Freud denomina, por ello, a la sexualidad infantil como disposición “perversa polimorfa” (p. 214), en la medida en que la falta de organización genital le proporciona al niño tantas opciones sexuales como zonas erógenas existen. En el adulto perverso persisten o resurgen etapas anteriores a la de la libido madura. Esta, lo mismo que su contraria, procede, en principio, de la misma fuente, pero Freud (1992) precisa:

El psicoanálisis [nos] enseña [que] que los síntomas [psiconeuróticos] en modo alguno nacen únicamente a expensas de la pulsión llamada *normal* (no, al menos, de manera exclusiva o predominante), sino que constituyen la expresión convertida de pulsiones que se designarían perversas (en el sentido más lato) si pudieran exteriorizarse directamente, sin difracción por la conciencia, en designios de la fantasía y en acciones. Por

tanto, los síntomas se forman en parte a expensas de una *sexualidad anormal; la neurosis es por así decir, el negativo de la perversión* (p. 150).

La fórmula de que “la neurosis es el negativo de la perversión” significa, entonces, que los síntomas de esta última, así como sus múltiples expresiones son, en cierta medida, la manifestación al natural, no reprimida, de la sexualidad infantil. En otro sentido, dicha sintomatología indica, también, que la represión no ha funcionado del todo, de tal forma que, lo que ha sido sometido de una manera, reaparece de otra, generalmente como un síntoma (Freud, 1992, p. 150).

Otilia y Rubén son adultos perversos. Para entenderlos es menester analizar su infancia considerando el ambiente familiar en el que se desarrollaron.

Análisis de *Otilia Rauda*

Estructura y ubicación espacio temporal

Otilia Rauda está dividida en tres partes. En la primera, el relato se centra en Otilia y su familia; en la segunda, en Rubén Lazcano, sus padres y hermanos; la última, gira en torno a los sucesos que explican la muerte de Otilia y de tres personas cercanas a ella. La primera de las tres partes principia con un enigmático enunciado de Otilia: “No es fácil matar a Rubén Lazcano” (Galindo, 1986, p. 15).

Al pronunciar aquellas misteriosas palabras, la protagonista se encuentra en Las Vigas, estado de Veracruz, cerca del año 1941. Otilia pasa ya de los cuarenta años de edad y cumple ocho de esperar el regreso de Rubén Lazcano, el único hombre al que ha amado. A partir del extraño enunciado, la narración transcurre en un tiempo retrospectivo –no lineal–, que justifica tales palabras. Según Nedda G. de Anhalt (1992), especialista en la obra de Galindo: “El tiempo [en] *Otilia Rauda* [...] se desarrolla prescindiendo del orden cronológico. El único tiempo narrativo es el de la espera, la angustia y el deseo (p. 77). Y añade: “[En *Otilia Rauda*] el tiempo está inscrito en el deseo insatisfecho, en el compás de la espera” (p. 81). De esta forma se explicaría que, el tiempo del relato, retroceda y avance girando alrededor de 1912, año en el que Otilia inició su pubertad, y en el que su vida se transformó totalmente.

Desde 1912 Otilia fue segregada de su comunidad, como una forma social de conjurar una sexualidad (la de Otilia) extraña a los parámetros del pueblo. Los únicos amigos fieles a Otilia son otros dos seres marginados: Genoveva y su hijo Melquíades. La gente de Las Vigas rechaza a Genoveva porque la creen bruja, y a su hijo, Melquíades, por su estatura, corpulencia y escasa inteligencia. Nadie, sin embargo, sospecha la secreta devoción de Melquíades por Otilia.

Esta primera parte de la novela, carece, casi, de toda referencia histórica: no se menciona ningún suceso o caudillo de la Revolución mexicana, salvo una escueta mención del fin del agrarismo y el consecuente regreso del latifundismo, en el capítulo siete. Los hechos más importantes en Las Vigas tienen que ver con la sexualidad de la protagonista y con el matrimonio que le impone su padre.

El estilo de vida de Las Vigas, invariable, incluso durante los años álgidos del movimiento revolucionario, concluyó un día de abril de 1933, cuando al entrar a la casa de sus difuntos padres, Otilia encontró tendido en el suelo, herido mortalmente, al bandido más buscado de la comarca: Rubén Lazcano. Con Lazcano herido, Otilia puede ser todo lo que no había sido: madre, hija, hermana y esposa. Con él puede prodigar los cuidados maternos que nunca tuvo ocasión de derrochar, pues ella no tenía descendencia; con él puede ser amorosa como hija, pues, debido a su fortaleza, ni don Isaac ni Cruz habían necesitado nunca atenciones de tal género; con él puede ser cuidadosa como con un hermano, pues ella había sido hija única; y puede, por último, ser la enamorada esposa que nunca fue, dado el tipo de matrimonio que sus padre le había obligado a formar con Isidro Peña.

Mas una vez restablecido, Rubén abandona Las Vigas para seguir adelante con su particular misión: vengar la muerte de su padre. Así transcurren ocho años en los que la enamorada Otilia aguarda el retorno de Rubén, hasta el momento en que tras emitir la frase lapidaria con la que da comienzo la novela, al entrar en la casa que fue de sus padres, encuentra otro herido: Tomás un hermoso adolescente, casi niño, al que Otilia utilizará para cumplir la sentencia que ha decretado contra Lazcano.

La segunda parte de la novela se desarrolla a partir de 1907, en Soledad de Doblado estado de Veracruz, donde Rubén Lazcano, el menor de los diez hijos de Santiago y Rosalía (cuatro de los cuales habían muerto antes de los cinco años de edad), acaba de cumplir su primer lustro.

De 1907 a septiembre de 1910, la vida de Rubén transcurre más o menos normal, a pesar de las tensiones que agitan su entorno doméstico, puesto que, por su edad, es incapaz de enfrentarlas con plena conciencia; es decir, explicarse mediante estructuras lingüísticas lo que sucede en su hogar. En septiembre de 1910, su familia viaja al puerto de Veracruz para pasar en él las fiestas del centenario; entonces estallan los conflictos familiares que antes habían permanecido soterrados. Rosalía engaña a su marido con dos hombres: primero con un marino alemán de apellido Fechner, y después con un cacique de la región, Isauro Cedillo, con quien finalmente huye tras mantener una relación clandestina de cuatro años. El día que ella escapa con su amante (1 de abril de 1914), las tropas norteamericanas invaden el puerto (p. 309), lo que aprovecha la pareja para cubrir su rastro.

Tras ocho años de vivir con la constante necesidad de volver con Otilia, Rubén localiza y salda sus cuentas con Cedillo. Cuando, muerto Cedillo, se disponía a regresar con Otilia, Lazcano es asesinado por Tomás, de quien entre tanto, se había hecho, más que amigo, padre.

En la tercera y última parte de la novela, Tomás regresa a Las Vigas para anunciarle a Otilia el resultado de la encomienda que ella le dio. Mientras mantienen un dolido encuentro sexual en el que ambos evocan la figura de Lazcano, Tomás mata a Otilia; no sin previamente informarle que, unos minutos antes de morir, Rubén le había dicho que volvería por ella porque realmente la amaba. Melquíades, quien se masturbaba mientras espía a la pareja, atestigua el asesinato de Otilia. Él no entiende las razones del homicidio, pero sabe, sin embargo, que debe detener a Tomás. Cuando entra en la habitación, Otilia ha expirado. Melquíades mata, entonces, a Tomás, viola, luego, el cadáver de la Rauda, y por último, seguro de que Isidro Peña lo acusará a él del doble asesinato, decide liquidar a Peña antes de que la noticia de la muerte de Otilia llegue a él.

Rubén Lazcano

Rubén Lazcano vive su infancia sufriendo las consecuencias del feroz choque de sus padres entre sí, mientras, simultáneamente, padece la disolución de los otros lazos familiares.

En este medio ambiente de universal quiebra de los valores familiares de convivencia, el narrador asume y privilegia la mirada y las consideraciones de Rubén. Y puesto que, los dos conflictos más importantes en la vida de Rubén son el que sostienen sus padres entre sí y el que protagonizan Rubén y su madre, la segunda parte de la novela está organizada en torno a los efectos que ellos suscitan en Rubén, además de constituir una explicación de la índole perversa del menor de los Lazcano.

Los padres

Rosalía, madre de Rubén Lazcano, recibe de don Santiago, su marido, tres tipos de violencia conyugal: física, psicológica y sexual. Física, porque usualmente las “reyertas maritales daban fin con un par de bofetadas a Rosalía” (p. 241). Los celos de don Santiago enmarcan, además, algunos episodios violentos en la vida del matrimonio. Estos, en combinación con el alcohol, le motivan a “vigilarla y ponerle trampas” (p. 305) que nunca le sirven para corroborar sus sospechas de infidelidad. Incluso gravemente enfermo, los celos lo instigan a “saltar del lecho sin hacer ruido y tomar la pistola” (p. 306).

El carácter autoritario de don Santiago explica la violencia psicológica contra Rosalía. Don Santiago, quien es veinte años mayor que su esposa (p. 241), se relaciona con ella como padre tiránico. No sólo concluye sus reyertas conyugales mediante “un par de bofetadas”, también controla, vigila, aprueba, censura y redirecciona los actos, ideas y emociones de Rosalía (p. 245):

La presencia del [oficial Fechner] causó una impresión fulminante a Rosalía, quien, en contra de su costumbre frente a un hombre guapo, enmudeció [...] también el germano sintió una avasalladora atracción física y además no supo, a la hora de las presentaciones, que se trataba de la señora Lazcano y no de la señorita Lazcano, como él creyó. El único que hubiera podido adivinar y corregir la delicada situación –don Santiago– no la advirtió pues al enmudecer su esposa no escuchó el timbre chillón que adquiriría la voz de Rosalía cuando estaba más emocionada de lo debido y que a él le servía de sirena de alarma que lo conducía a acercársele y, con un gesto o una palabra severa, ponerla en orden (Galindo, 1986, p. 255).

Tal como afirma esta cita, anteriormente ella ya había experimentado dificultades para refrenar sus impulsos, pero la alarma de su esposo había funcionado siempre y la había reducido al “orden”.

En cuanto al tema de la violencia sexual: me parece que el narrador caracteriza a Rosalía como una mujer sexualmente insatisfecha. En la cita anterior, por ejemplo, el narrador confiere a la incapacidad lingüística de Rosalía un contenido sexual.¹ El estímulo carnal “fulminante” genera inmediatamente una respuesta de igual poder pero en sentido contrario.

Además, al carácter sexual del desacostumbrado mutismo de Rosalía, se añade el cambio operado en ella al salir de la casa de su marido en Soledad de Doblado, al espacio extraconyugal –una casa de huéspedes– en el puerto de Veracruz. Se distinguen, de esta suerte, dos comportamientos de la protagonista que corresponden al lugar que ocupa en la espacio temporalidad: uno, previo, sometido a la moral social y las tradicionales virtudes del matrimonio. Y otro, a partir de la temporada fuera del hogar familiar, que se enfrenta a los valores al uso. En el primer caso, en la casa de su esposo, se relaciona con los varones de manera normal (si bien, a veces, un “timbre chillón” delata la impresión sexual que algunos de ellos le han causado). La ira (que es otra forma de mutismo) es el supremo argumento que esgrime don

¹ Marie Bonaparte (1975) desarrolla, en sus estudios sobre los cuentos de Poe, el significado sexual de la falta de aliento y la pérdida de la voz.

Santiago frente a la palabra que lo muestra desnudo e impotente, cuando su esposa impugna la validez de sus puntos de vista y opiniones.

Lejos de la casa conyugal, Rosalía se topa, por el contrario, con la violencia de sus impulsos sexuales (libres, por vez primera, de las restricciones que les impone la vigilancia de don Santiago), los cuales asume inmediatamente, pues es ella quien, apenas reconocidos sus apremios, toma la iniciativa para arreglar una primera cita con el marino.

La diferencia de edades entre los esposos se destaca, asimismo, con el fin de puntualizar la insatisfacción de Rosalía. Con respecto al goce sexual que Rosalía encuentra con uno de sus dos amantes, y que la rescata de la vida insulsa de su matrimonio, apunta el narrador:

Una y otra vez el pensamiento [de Rosalía] volvía al lecho que había disfrutado con Isauro Cedillo, como si no lo creyera, como si la fuerza de aquel hombre hubiese abierto una puerta secreta en su interior y ahora avanzaran los dos por un ámbito nuevo y sorprendente que además tenía el encanto de lo mágico, de aquello que puede desaparecer de un momento a otro. (Galindo, 1986, p. 278)

Rosalía encontró, pues, en el adulterio, la solución a su aburrida vida sexual. Situación que se le hace evidente e insoportable en aquellos momentos en que debe mantenerse alejada de Cedillo mientras simula ser una esposa fiel y abnegada. Por esta razón, el narrador asegura que, cuando los pretendientes de Luz empezaron a rondar el rancho de los Lazcano, quien los recibió con mayor “solaz [fue] Rosalía, quien veía en aquellas visitas un medio de escapar al aburrimiento que la embargaba con mayor apremio desde que conocía a Isauro Cedillo” (p. 283). Y más tarde, ya a punto de abandonar la casa, mientras cuida a su marido quien se recupera de un infarto, Rosalía, dice el narrador, al oír que Isauro se encuentra en Las Vigas, palidece mientras su pecho late ardientemente; pero se controla y “recupera el color y el aplomo. Los recuerdos de la última entrevista que había tenido con aquel hombre [...] llenaron de vida y deseos su cuerpo, envolviéndola voluptuosamente” (p. 302).

Rosalía soporta la violencia conyugal porque obtiene algunas ganancias de ella. Con respecto a lo cual, afirma el narrador:

[las] bofetadas a Rosalía [aplazaban su] terquedad no [la] desaparecían. Ella había contraído nupcias, en gran parte, por huir del campo y no estaba dispuesta a cejar; algún día llegaría su triunfo, tenía veinte años menos que su marido, podía esperar, todavía era joven, albergaba inquietudes (Galindo, 1986, p. 241).

En el pleito conyugal que sostiene, Rosalía finalmente subvierte todos los parámetros que justifican la existencia del matrimonio, pero al inicio había desafiado a su marido a través de la vida de sus hijos. Alentados por ella, los hijos habían formado dos bandos enfrentados a semejanza de sus padres. Los mayores, especialmente el primogénito, son, incluso físicamente, el trasunto de su madre. Los menores, particularmente Rubén, son física y anímicamente igual a su padre (p. 240). Por ello, Rosalía urde una falaz estrategia con el fin de obtener la complicidad de Rubén: mediante mimos y muestras de afecto, intenta aliarlo a su causa; Rosalía replica, de esta forma, el método que utiliza para traicionar a don Santiago. El niño apenas puede sospechar el papel que le ha asignado su mamá en la guerra contra su padre; pero a su vez, Rosalía no puede prever lo que hará Rubén cuando descubra el lugar que le tocó en la trama contra su progenitor.

Rubén y Rosalía

En el viaje a Veracruz, Rubén fue testigo mudo de cada etapa que llenó de sensualidad la imagen materna, y la condujo al adulterio. Su silencio es elocuente: expresa su insuficiencia para entender el comportamiento de ella. Tal incapacidad agudiza el sufrimiento del niño.

Apenas “el corazón y la mente de la señora Lazcano conocieron el desorden emocional” que la presencia de Fechner les había causado, Rubén nota, de una forma sólo perceptible para él, que su mamá y el oficial “se sonrieron el uno al otro con embeleso” (p. 256). En la misma escena, después de arreglar su primera cita con el alemán, los ojos de Rosalía sorprendieron el rostro huraño, cargado de reproches, del niño. Además, desde ese momento Rubén “intuía” que cuando su mamá le decía “amor... no le hablaba a él, aunque fuera a él a quien estrujara, a quien mordía” (p. 258).

Para evitar suspicacias, Rosalía usa como subterfugio un paseo con Rubén durante la primera cita con Fechner. Mientras ella acude al encuentro con el oficial, deja a su hijo en manos de una joven cómplice. Poco a poco, a medida que pasa el tiempo, un fatal presentimiento empieza a inquietar a Rubén: “¿y si su madre no regresaba más? ¿Si alguien se la robaba? [...] Supo —en forma apremiante— que debía correr a salvarla” (pp. 262-263). Al escapar de la joven que lo retiene, sorprende a su mamá saliendo de la casa donde ha tenido lugar la cita con el germano. Rubén, sin embargo, no alcanza a percatarse de la presencia del marino. Tampoco percibe en ese momento (aunque lo comprenderá después) que, en efecto, otro hombre le ha robado a su mamá y que quien está junto a él ya no es la Rosalía que él había conocido.

Rubén y don Santiago

Si bien, como niño, Rubén, quien es casi la copia física y psicológica de don Santiago (p. 240), carece de explicaciones para lo que sucede entre sus padres; como adulto, asume el punto de vista y los celos que formaban parte del carácter paterno para juzgar y condenar a Rosalía. Rubén es, entonces, naturalmente, el encargado de lavar la afrenta hecha a su familia. Para tal propósito, y con la meta puesta en la efectividad de la vindicación del honor de los Lazcano, Rubén debe transformarse totalmente en su propio papá.

La asimilación de Rubén a su papá se profundiza a medida que la muerte de don Santiago se aproxima. Después del deceso, cuando Rubén comienza a perseguir a Rosalía e Isauro, el narrador afirma explícitamente que Rubén es su propio papá, esto lo asegura desde el primer duelo entre Rubén e Isauro:

En ningún momento [Rubén] sintió miedo, tenía la seguridad de que nadie era más rápido y certero que él, y además don Santiago estaba con él, o dentro de él, pero estaba, eso era cierto [...] [Rubén] no escuchó la refriega pues hablaba con don Santiago con los ojos llenos de triunfo, y no fue sino hasta que se despidieron y partió el viejo que tomó conciencia de los cuerpos caídos, de la muerte en ojos y gestos. (Galindo, 1986, pp. 320-322)

La identificación total de Rubén con don Santiago dota de sentido al asedio contra Rosalía, pues, de hecho, ella es su esposa, o si se quiere, su madre-esposa.

La relación de identidad que estoy marcando no tiene un sentido único. Transcurre, también, de Rubén a su papá. Don Santiago se parece a Rubén porque al igual que él, el anciano carece de todos los elementos que, en definitiva, le permitirían establecer la culpabilidad de su esposa. Durante los cuatro años que esta situación dura, nunca pueden, ni Rubén ni él, descubrir el secreto de Rosalía. Si bien, don Santiago barrunta una situación extraña desde 1910, en el momento en que él y su familia se encuentran, todavía, de paseo en Veracruz. Así lo apunta el narrador quien, en la escena en la que el doctor Buendía acuerda el matrimonio de su hijo con Rosa Lazcano, afirma:

Lazcano palideció, por un instante tuvo la certeza de que aquel hombre le iba a decir algo desagradable relacionado con su esposa. Que una solapada inquietud que cobijaba desde hacía varios días era algo más que simple sospecha. Con voz firme respondió:

—Hable, se lo ruego.

—¿Aceptaría usted que nuestros hijos se casaran?

La sorpresa [...] lo dejó de momento atónito [...] y al mismo tiempo sintió que se le quitaba un peso de encima cual si le hubiesen dicho que sus negras suposiciones no tenían fundamento. Otra imaginación más que sumar a las injusticias mentales que cometía de continuo en contra de su esposa. (Galindo, 1986, p. 269)

Sólo la muerte de don Santiago y la desaparición de Rosalía confirman sus peores sospechas sobre ella.

Rubén, el mar y la llanura

Como dije anteriormente, el viaje al puerto de Veracruz fue el evento que sacó a luz los odios, rencores y sentimientos negativos que se agitaban en el fondo de las relaciones de los progenitores de la familia Lazcano. En aquel momento, todo lo que Rubén alcanza a saber, se fija en su interior como inquietudes y sentimientos que no puede articular en términos lingüísticos. Enmudece, pues, y su silencio, paulatinamente lo aísla del mundo circundante.

Desde el viaje al puerto, Rubén empieza a recorrer una senda que lo aleja de su madre, su familia, y que, finalmente, lo aparta de la sociedad. La sensación de soledad y desamparo de Rubén se manifiesta, a partir de su contacto con el mar, de forma física, en el estómago (p. 250).

Rubén establece intuitivamente cierto tipo de relación entre los cambios del agua de mar y los cambios en el comportamiento de su mamá, pero, como dije arriba, es incapaz de precisar la relación de los términos de la ecuación. En contraposición, Rubén establece un signo de igualdad entre la tierra firme y la solidez paterna: de la misma forma que la tierra permanece sin cambios, su padre es siempre el mismo, aun después de la muerte. Rubén es, afirma Nedda G. Anhalt (1992), “como su padre, un hombre sólido y de tierra firme; [por lo que] no se identifica con su madre, cuyo elemento es el agua —o el cambio, la inestabilidad” (p. 79).

Rubén descubre a su mamá cuando descubre el mar. Descubrir posee aquí un doble sentido que apunta al develamiento de la sexualidad materna, pues Rubén es el único miembro de la familia Lazcano que tuvo la posibilidad de atestiguar las aventuras de su mamá —aunque tal conocimiento no le haya servido para nada antes de la muerte del padre—. Durante sus primeros años vivió bajo la omnipotente sombra paterna, pero a partir de su contacto con el mar, los símbolos paternos perdieron su valor original. Parte de su misión, a partir de entonces, consistirá en volver a dotarlos de significado.

Así pues, desde su estancia en el puerto, Rubén compendia sus nuevos sentimientos y necesidades encarnándolos en dos símbolos espacio-temporales: la llanura y el mar. Cronológicamente considerados, la primera está relacionada con su vida hasta septiembre de 1910; el segundo, con todo lo que sucedió después de aquella fecha. Así, el tiempo, se fragmenta en dos etapas: antes del mar, después del mar; pasado y presente. Al primero lo habrá de añorar; al otro, lo rechazará. En relación con la temporalidad es indispensable destacar que desde 1910 el futuro deja de constituir una opción para Rubén, por ello debe abandonar a Otilia, pues todo lo que le ofrece ella es futuro: una nueva vida, una nueva familia, un nuevo comienzo. Y en relación con la llanura, como pretérito en el que la vida de Rubén Lazcano había ostentado algún sentido, apunta el narrador:

El niño [Rubén] evocó con nostalgia la tupida sombra de los árboles que circundaban su casa, los ladridos de sus perros; sintió un agudo dolor de ausencia que lo obligó a ponerse en pie y aproximarse a su hermano; se recargó en él en busca de consuelo (Galindo, 1986, p. 250).

Rubén quedó anclado en un mundo sin futuro. En el orbe de Rubén sólo existen el pasado y el presente. En él el pasado es irrecuperable. El presente, eterno. El primero está enlazado a la infancia a la que daban coherencia los valores paternos. El segundo asumió una realidad perenne vinculada al mar, a su agitación, a sus caóticos cambios continuos. Sin importar la edad cronológica que alcance, Rubén nunca dejará de vivir varado entre los ocho y los doce años de edad. Su tiempo será siempre una síntesis perpetua de los acontecimientos en torno a la traición y muerte del padre. Así pues, Rubén vive, de hecho, supeditado a la voluntad de sus progenitores, cuyas imágenes son tan omnipotentes que le impiden crecer.

Otilia Rauda

La sexualidad de Otilia pasó a ser materia pública a partir del momento en que ella cumplió los trece años.

Sus progenitores e Irene Maldonado (amiga del matrimonio Rauda) son los primeros en adueñarse de la sexualidad de Otilia. Después esta fue asunto sobre el que hombres y mujeres del pueblo opinaron (p. 17); más tarde, la vida sexual de Otilia obsesionó a Silvina Montes, suscitando su demencia (p. 142); fue algo que se le asignó a Isidro Peña (p. 37), y por último, de una forma muy marginal, fue propiedad de Otilia, quien alcanzó a mantener, apenas, un precario dominio sobre su cuerpo.

El frágil control que Otilia ejerce sobre sí misma revela su condición infantil. Como niña, su persona (incluyendo sus hábitos sexuales) está siempre a merced de los adultos que la rodean, en primer lugar de sus padres (especialmente de su papá), y luego de los demás involucrados en el complot que armaron sus progenitores contra ella. La personalidad enferma de Otilia se origina en el secreto y el silencio que sus padres le imponen en relación con el ejercicio del erotismo. Sus progenitores la despojan de la palabra que le hubiera permitido explicarse su propia sexualidad (y la de sus padres), y la atan a una estructuración infantil.

El complot surgió espontáneamente (es decir, no hubo una larga maduración que lo antecediera) el día en que sus padres notaron los cambios corporales de la adolescente. Ese día afloraron, en ellos, una sensación y una idea que determinaron el resto de la vida de Otilia. Primero, se sintieron “perturbados sanamente” (p. 16), y en seguida decidieron: “hay que casarla pronto” (p. 17). Así, sin premeditarlo (pues la idea surgió espontáneamente), decretaron que Otilia debía ser desarraigada de su casa (la niña tenía 13 años) y trasladada a otro núcleo familiar, todo con el afán de conjurar aquello que los perturba: el cuerpo de su hija.

En tanto dan cima a la expulsión de Otilia de su entorno, el trio de adultos (sus padres e Irene) que dirige su núcleo familiar acuerda mantenerla escondida. Con este objetivo viajan a Jalapa donde compran ropa que oculta las formas de Otilia (p. 16); esas formas motivaban los temores de don Isaac, quien piensa que: “con un cuerpo así su honra [la de él] seguía en peligro” (p. 16). El viaje a Jalapa tiene, entonces, el objetivo de recatar de la vista los cambios sexuales que se están operando en el cuerpo de Otilia. Sin embargo, el asunto termina con un doble fracaso: en primer lugar, porque todos en el pueblo notan y comentan la nueva ropa de la niña; y, en segundo lugar, porque le compran ropa de embarazo, la que directa e inequívocamente, apunta a la sexualidad de Otilia. A partir de este episodio temprano en la vida de la joven Rauda, se empieza a perfilar el juego del mostrar cuando se pretende ocultar, o del ocultar cuando se desea mostrar.

El juego

El juego del mostrar cuando se pretende ocultar, o del ocultar cuando se desea mostrar es una constante en la vida de Otilia.

La ambivalencia de este juego se hace patente en el “episodio del tenate”, en el cual ella se muestra y oculta simultáneamente. El matrimonio de Otilia se puede entender, asimismo, con el trasfondo de dicho juego. Don Isaac asume que el cuerpo de Otilia la predispone a la infidelidad, con ese motivo llega a un acuerdo

con Isidro Peña; así don Isaac salva su honor paterno y masculino (p. 16), mientras pone en entredicho el de su hija al exponerla frente al pueblo, pues:

Cuando se supo en la aldea que [Isidro] se iba a casar con Otilia Rauda –quien pese a todo no dejaba de ser hija de una buena familia–, se llegó a la inmediata conclusión de que debía estar embarazada, ¿sabrá Dios de quién! Y que sólo tal papanatas podía cargar con la vergüenza ajena (Galindo, 1986, p. 36).

El juego adquiere sus características distintivas a medida que pasan los años. Al inicio, lo organizan don Isaac y su esposa; luego, paulatinamente, don Isaac desplaza a Crucita y se posesiona del control absoluto del juego; posteriormente él guiará, en definitiva, los disfraces con los que Otilia ha de encubrir su sexualidad.

El juego se inicia en el viaje a Jalapa, se afina en el lapso que precede al matrimonio concertado, se completa antes de la muerte de don Isaac y Crucita. Después, la partida continúa aún en ausencia de don Isaac.

El conjunto de las relaciones clandestinas que Otilia establece se explican, entonces, en la lógica del juego del mostrar/ocultar, ocultar/mostrar, cuyas reglas rigen las pautas de su vida sexual. En su vida sexual, las relaciones extramatrimoniales son parte del juego; ellas nos muestran a una Otilia preocupada por obedecer a su padre (como se explicará con mayor detalle más adelante), no a una adulta capaz de hacerse cargo de su propia vida.

De esta forma, encontramos caracterizada a Rauda como una niña obediente a los deseos de los adultos que la rodean. Cuando, posteriormente, en diversos momentos, Otilia amó, por ejemplo a Prudencio Montes, tuvo que ubicarse (obligada por las circunstancias) más allá de los límites aceptados por la sociedad. A ese rincón oscuro la acompañó su papá.

Isaac y Otilia

Otilia tenía trece años cuando su padre decidió que la vida de su hija se realizaría siguiendo dos vertientes: una exterior y una secreta.

Tal decisión se generó en su ánimo, al considerar los cambios en el cuerpo de Otilia; e igual que le había pasado, en su momento, a Rosalía Lazcano, el estímulo carnal le generó, de forma inmediata, una respuesta de similar poder pero en sentido contrario; intentó, entonces, cubrir el cuerpo que lo perturbaba. No quería verlo porque en él intuía un peligro. Con el paso del tiempo y tras algunas vacilaciones, “ratos difíciles” (p. 18) y “ardientes gritos que para nada le sirvieron” (p. 36), Otilia accedió a llevar la doble vida que su padre le había prescrito: aprendió a condu-

cirse de una forma socialmente conveniente (renunciando, en este nivel, al amor), mientras en la clandestinidad sostenía encuentros con los hombres a los que amaba (renunciando, en este nivel, a la expresión libre de sus afectos).

Paradójicamente, la decisión de esconder el cuerpo de su hija marca la ruta por la cual don Isaac consigue poseer la sexualidad de Otilia. En el rincón oscuro de la sexualidad reprobada, ellos llegan a conformar un singular tipo de matrimonio. Otilia reconoce esta situación de forma inconsciente cuando le dice a Rubén Lazcano: “Tú eres bueno. Tú estás en el mismo grupo de papá, Prudencio y Melquíades. Te digo que mi padre era como tú, no sé en qué pero se parecen mucho. Era muy recto y la gente le tenía miedo por eso, porque era justo” (p. 215).

Don Isaac está hermanado con Prudencio, Melquíades y Rubén en tanto hombres que deben embozarse para poder amarla.²

El aislamiento de Otilia, que “semejaba más bien un cautiverio” (p. 17), al inicio también fue obra de su padre, pues los jóvenes “temían la venganza de Isaac Rauda quien ya había hecho pública su decisión de perseguir y exterminar a aquel que abusara de su hija” (p. 17). Así pues, tanto la ropa, como la soledad y las nupcias con Isidro (matrimonio con el que su padre la condena a la promiscuidad) son decisiones de don Isaac (e indirectamente dispone, también, la esterilidad de Otilia, la cual es producto de su matrimonio con Isidro), las que suponen, como dije anteriormente, un elemento fundamental en el carácter de Otilia, la obediencia: “Fue buena hija, acató las órdenes del padre y se sentó a bordar, tejer y esperar con calma y sumisión” (p. 17); “Otilia [...] apaciguaba los temores maternos jurando obediencia” (p. 18). Notemos que, sin la obediencia de la niña, es imposible el juego del mostrar/ocultar, ocultar/mostrar; y que dicho juego marca niveles en el menoscabo de Otilia (el juego se fue profundizando con el paso de los años). En la partida que sostienen ella y su papá algo se exhibe –un cuerpo–, y alguien define un encuadre y destaca lo que ha de mirarse. El algo que se exhibe es pasivo en tanto realidad-objeto, quien dirige la mirada es el sujeto activo. El silencio con el que Otilia cubre sus aventuras sexuales demuestra, asimismo, su total obediencia a los deseos de su padre, quien al principio se escandalizaba de los rumores que corrían en el pueblo sobre la vida de su hija (p. 99). El tiempo que vive ella aislada en las márgenes sociales, y como objeto de los deseos de su padre, e incluso su muerte a manos de su amante-hijo, son el pago de su obediencia.

² Después de don Isaac, Melquíades es quien debe cubrirse de manera más radical para acercarse a ella. Para hacerlo, el gigante desplaza completamente sus deseos y los encarna en su mascota la Monina, que se convierte en símbolo de su realización erótica con Otilia.

La intensa actividad sexual extramatrimonial de Otilia es, de la misma forma, producto de su docilidad y sumisión pasiva a los deseos de su padre. Precisamente, don Isaac había concertado su matrimonio bajo ese supuesto: ella se casaría con Peña con el fin de encontrar una cobertura al adulterio; adelantándose, en este sentido, a Otilia, quien no había pensado, todavía, en casarse y, mucho menos, en ser infiel. La solución a los conatos de desobediencia de Otilia había sido Peña, a quien, dice el narrador, don Isaac había comprado “en más de lo que valía” (p. 18). A continuación, transcribo el pasaje que explica el matrimonio de Otilia. En estas líneas destacan su sumisión a los deseos del padre y, de forma fehaciente, el propósito del padre al obligarla a realizar dicha boda:

Al saber la interesada, por su padre, quién sería su consorte, se rebeló con ardientes gritos que para nada le sirvieron. Cuando entró en la tranquilidad, con buenas palabras, preguntó al padre la razón que lo había llevado a escoger a ese individuo. Don Isaac respondió: Isidro Peña es nieto de don Raúl Peña, hijo de don Néstor, y ambos fueron hombres de provecho y de buen juicio además de trabajadores y honestos [...] ¡Y te ama! Otilia respondió: No lo creo. La verdadera razón que movió a su padre, después de examinar todas las posibilidades [...] fue la convicción de que sería el único a quien no le molestaría demasiado ser cornudo (es más, se lo hizo explícito al futuro yerno para evitar posteriores malentendidos o trifulcas, y éste aceptó, pues dijo: Soy capaz de comprender la flaqueza humana) (Galindo, 1986, pp. 36-37).

La cita anterior expone, también, el rol que desempeña don Isaac como principal obstáculo para el desarrollo de la personalidad de Otilia.

Don Isaac, por otra parte, no sólo determina la vida social de su hija, también administra su vida clandestina. Ello explica su paulatino cambio de actitud con respecto a las aventuras sexuales de Otilia. Del rechazo que inicialmente le provocan los devaneos de su hija, pasa a la aceptación: “al principio la vergüenza y el furor habían acosado a Rauda y, en arrebatos mentales, hasta la vida le habría quitado a esa descarada, mas, en la realidad, lo único que sucedió fue que se hizo de la vista gorda y, ¡oh absurdos de la vida!, empezó recónditamente a disfrutar los desmanes de su hija” (p. 99). Posteriormente, don Isaac pasa de la aceptación a la ávida búsqueda de noticias, para lo cual habilita como informante a Cecilio Ruiz (p. 99), a quien paga por su servicio informativo. De la búsqueda de novedades, don Isaac deriva al gozo con el que recibe las nuevas. Y, finalmente, del gozo, al placer sexual que le dan las mismas: “las correrías y chismes de su Otilia [...] eran rumiados y festejados por el padre con malsana alegría que lo hacía sonreír cuan-

do se hallaba a solas” (p. 99). Placer sexual que primero rumia en la intimidad y que tiempo después comparte con su hija.

Juntos, padre e hija, son copartícipes de la lujuria que les provocan las imágenes sicalípticas que emergen de los labios de ella cuando ostenta sus conquistas. Esta complicidad generará, desde luego, su carga de culpabilidad (a la que me referiré posteriormente).

Además de sus aventuras sexuales, Otilia se regodea, también, ante su padre, en la descripción del hábil manejo de su cuerpo y su dinero para dominar a su cónyuge. El sometimiento de Isidro, presume Otilia, ha alcanzado grados inconcebibles (en Isidro) de humillación y autoflagelación: “he logrado, dice Otilia, que se enamore de mí” (p. 101). Mientras escucha a su hija, don Isaac se sorprende viendo en ella “una risa nerviosa, nueva para el padre que la contemplaba fascinado, como se admira la fuerza de una tempestad” (p. 102).

La sumisión de Isidro es, en un sentido más profundo, la fórmula que le permite a Otilia ser igual a su padre, transformarse en él. En el pasado, don Isaac había usado su dinero (p. 37) y su fuerza física para sojuzgar a Peña: “Isaac se abalanzó sobre (Peña) y lo zarandéo frenético haciendo grandes esfuerzos para no aplastarlo. —No me provoque Peña... ¡No me faltan ganas de matarlo!” (p. 57); Otilia domina a Isidro (lo enamora) usando también el dinero: “¡El mejor castigo que puede tener (le dice Otilia a su papá refiriéndose a su esposo) es amarme! [...] No creas que es mi cuerpo mi única arma, también lo es el dinero que me diste” (pp. 101-102); y mediante la fuerza física:

Otilia [...] tomó un cuchillo, después se acercó a su marido. —Es la última vez que permito que me insultes o te burles de mí [...]. Luego, y con serenidad y rapidez sorprendentes le dio un tajo en la mejilla [...]. Este trazo a sangre fría tuvo a la larga dos consecuencias bastantes peculiares. La primera de ellas concernió al propio Peña; a resultas de la herida le sucedió algo que se puede conceptualizar de pasmoso: en su innoble pecho renació el casi extinguido amor hacia su esposa. La aberración fue instantánea (Galindo, 1986, pp. 170-71)

Al asumir tan profundamente a don Isaac, Otilia se vuelve su trasunto. Ello la conduce a replicar, en su relación con Isidro, el proceder de don Isaac. Al someter ella a su marido, también asume el control del juego del mostrar/ocultar, ocultar/mostrar, para marcarle a Isidro distintos niveles de degradación. Es tal la identificación de padre e hija que, incluso físicamente, comparten rasgos: “Si [Otilia] no hubiera sido tan parecida a don Isaac Rauda nadie le hubiera quitado a este el sambenito de

cornudo [...]. Sin embargo, no cabía duda: los ojos un poco bizcos, la nariz medio chueca y adiposa [...] resultaban copia al carbón de los de Isaac” (p. 16).

Además, Otilia es, como los varones, incapaz de concebir, de allí el calificativo de “mula” (destacando, con el insulto, su hibridez estéril) que le lanza Isidro a su mujer en una de sus peleas:

—Te casaste (le dice Otilia) por mi dinero... Tú no puedes querer a nadie... no pudiste ni darme un hijo.

Se miraron frente a frente, destilando odio ambos.

—Ni yo... ni ninguno...Resultaste mula. (Galindo, 1986, p. 38)

Al revestirse con el ser de su padre, Otilia asume, por otra parte, comportamientos sexuales que, socialmente, son más aceptables en los varones que en las mujeres. Don Isaac vivencia las conquistas casi masculinas de la hija y se la representa con otros hombres, la posee en cada escena que revive. Él, quien no había podido tener un hijo varón en quien perpetuar su apellido y a quien legarle sus propiedades (p. 98), vive, entonces, en, y a través, de su hija. Así entendemos que la vida sexual que don Isaac propicia en Otilia sea una prolongación generacional de la suya propia: gracias a ella, el anciano don Isaac realiza su deseo de vivir una vida desenfadada. Sin embargo, cabría preguntarse si don Isaac disfruta el cuerpo de su hija imaginándola en el acto sexual con el puñado de hombres que la aman; o si el anciano usa a Otilia, en tanto disfraz con el que pervive, como instrumento para cubrir las fantasías que vive con sus jóvenes amantes.

Previo a su final, el narrador agrega algunos sucesos que rematan la asociación entre las figuras de Otilia y su padre a través de las personalidades de quienes han sido amantes de la Rauda.

Como remedo del vínculo vertical de obediencia padre-hija, Otilia desarrolla también un acuerdo de sumisión sexual entre ella y Tomás. En dicha relación, Otilia funge como la madre (dadora de vida) del joven a quien socorre cuando este irrumpe herido en la casa de ella; Tomás es, entonces, el deudor cuya obligación es obedecer las órdenes de ella. Así, no importa que Tomás no esté de acuerdo con el asesinato de Rubén: la obediencia que como hijo lo supedita a la voluntad de quien le ha dado la vida es más fuerte que su propio deseo. Al final, ella y Rubén (padre y madre) serán asesinados por quien es hechura suya, de manera semejante a lo que hizo Peña, hechura de don Isaac, con sus suegros.

Aunque Otilia nunca habrá de enterarse, Melquiades, el más fiel y secreto de sus amantes, da cumplida obediencia a uno de los más vehementes deseos compartidos por don Isaac (p. 101) y Otilia: asesinar a Isidro. Mientras lo asesina, comenta el narrador: “Melquíades sonrió feliz. Más lo habría estado si hubiera sabido que al mismo tiempo iba a vengar la muerte de la Monina” (p. 361). Esta venganza refuerza, por último, la identidad entre los objetos eróticos del gigante (la Monina es el sucedáneo del cuerpo de Otilia).

Isaac y Otilia. La culpa

El día en que los progenitores de Otilia son asesinados, padre e hija conversaron, una vez más, sobre las aventuras eróticas de la joven Rauda.

Como en anteriores ocasiones, el asunto que suscita la complicidad entre ellos rebasa ampliamente las fronteras de lo socialmente permitido entre padres e hijos, y toma el cariz de un vínculo malsano: Otilia proporciona las descripciones excitantes, don Isaac celebra la promiscuidad de su hija, y ambos disfrutaban el poder que ejerce Otilia sobre los hombres.

Apenas unos instantes después de haber compartido imágenes pletóricas de contenido erótico, cambia el ánimo de la pareja, pues el remordimiento genera en ellos la sensación de peligro: lo que hicieron merece castigo. Entonces “un miedo irracional, angustioso” (p. 102) los atrapa, y aunque tratan de razonarlo, no pueden librarse del mismo. Imaginan que Cruz, sacrificada en el triángulo incestuoso de padre e hija, corre peligro (en el fondo, ella ha adquirido cierto poder para castigarlos, como víctima de la traición de esposo e hija). Casualmente Cruz, quien no es inocente del todo, ha tenido a la misma hora, el mismo miedo irracional, conjeturando que su esposo “estaba en peligro inminente” (p. 107). Esa misma tarde, la hechura de don Isaac, Isidro Peña, acabará con sus suegros.

Otilia y su padre, sin embargo, después de unos instantes de zozobra, se tranquilizaron y “se observaron y sonrieron. Las confesiones les habían hecho bien” (p. 103). Al separarse cada uno de ellos marcha a cumplir su destino: Isaac morirá esa tarde, y Otilia encontrará, unos meses después, a Rubén Lazcano.

Rubén y Otilia

Rubén y Otilia son dos niños a los que se ha despojado de las palabras. Otilia no puede denunciar a su padre, ni Rubén es capaz de expresar los atropellos de su madre. El silencio es la única opción de estos niños. Ellos dramatizan el silencio impuesto por los adultos, a través de su soledad y aislamiento.

Para Rubén y Otilia el diálogo es imposible, porque el diálogo sería la salida a su soledad. Ellos no hablan ni cuando están juntos, ni cuando tienen relaciones sexuales. Los parlamentos de la Otilia enamorada son largos soliloquios al pie del lecho de un moribundo, de alguien que ni en la convalecencia la escucha. Para Otilia, sin embargo, una palabra de Lazcano es idóneo aliciente para el amor, así lo establece el narrador cuando afirma: “Mirándola fijamente [Lazcano] dijo: — Gracias. Aquella simple palabra tuvo para ella la equivalencia de amor. Tan feliz se sintió que, para corresponder a tamaña generosidad, lo besó en la frente y se separó un poco para ver que expresión ponía por su acto. Rubén contemplaba la pistola” (p. 46). Y en seguida añade:

Desde el primer día que lo vio consciente empezó a contarle quién era ella, cómo habían sido sus padres, cuál su vida, sin afectarle que él no pusiera el menor interés en el relato y que resultaran inútiles los silencios que hacía en espera de un comentario que no llegaba, que nunca llegaría (Galindo, 1986, p. 47).

Me parece que, en las citas anteriores, la sumisión de Otilia no se explica tanto por un sentimiento amoroso, como por una costumbre: la de la niña que sabe, por sus experiencias anteriores, que los adultos no otorgan valor a las palabras de los menores. Así ella habla para sí misma, no para Rubén; como, al comienzo de la novela, habla para “el campo, desde la cúspide de la colina de la casa de sus padres, en las afueras del pueblo” (p. 15), no para ser escuchada.

La incapacidad de Rubén para dialogar tiene la misma explicación que la de Otilia. La falta de discurso de Rubén puede impresionar a Tomás, pero nunca a Otilia, ni cuando, en silencio y violentamente, hace el amor con ella (p. 129). Al finalizar ese intenso encuentro, Rubén sólo dice: “—Me vestiré” (p. 130). Y después: “—Adiós, Otilia. —Sé que regresarás —respondió ella—. Estaré esperándote” (p. 130). Pero él nunca volvió.

Conclusiones

En las vidas de Otilia y Rubén, los padres constituyen el obstáculo insuperable que les impide marcharse de casa para crecer. Ambos están anclados en un momento crítico de su vida.

Los trece años de Otilia duran toda su vida, atendiendo sumisa y obedientemente a los deseos sexuales del padre. Tras el asesinato de este, Otilia buscará relacionarse con hombres que establezcan con ella relaciones semejantes a las que mantuvo con su progenitor.

Rubén es un perenne niño de doce años, poseído por el padre quien lo impele a buscar una venganza para lavar el honor que Rosalía mancilló. Ni Isaac ni Santiago (en otro nivel, ni Cruz ni Rosalía) pueden relacionarse sanamente con sus hijos, ambos son dueños de una voluntad que quebranta la voluntad de sus hijos. El primero proyecta sobre la hija su necesidad de vivir una sexualidad sin freno. El segundo transmite a Rubén sus celos, sus impulsos violentos y la misión de castigar a Rosalía. En ambos casos, el pasado ostenta un poder que suprime el futuro. Si bien Otilia sueña con ofrecerle un futuro a Rubén (como normalmente lo haría una madre a su hijo), lo cierto es que ella no puede reproducirse, pues la decisión de su padre canceló tal posibilidad, así que el futuro en otra tierra, otro país y otro tiempo –es decir, lejos del ámbito paterno– no les otorgaría más que un tiempo circunscrito al de su generación. Por ello, en otro pasaje de la novela Otilia reconoce que ella y su padre son los últimos Rauda que quedan (p. 102).

Rubén y Otilia poseen personalidades perversas porque los padres de ambos les han despojado de la palabra que les permitiría explicarse su propia sexualidad (y la de sus padres) y los han atado a una estructuración infantil.

El silencio de Rubén se origina en su incapacidad para descifrar lo que implica obedecer a don Santiago. Su obediencia se tasa en años. El tiempo que vive como forajido al margen y perseguido por la sociedad e incluso su propia muerte son el pago de su obediencia. La palabra del padre suprimió y sustituyó la palabra que Rubén hubiera tenido que pronunciar.

De igual forma, el origen del silencio de Otilia se encuentra en su incapacidad para desobedecer a don Isaac. El tiempo que vive en las márgenes sociales, y como objeto de los deseos sexuales de su padre e incluso su muerte a manos de su amante-hijo son el pago de su obediencia. La palabra del padre suprimió y sustituyó la que Otilia hubiera tenido que pronunciar.

Referencias bibliográficas

- Anhalt, N. (1992). *Allá donde ves la neblina. Un acercamiento a la obra de Sergio Galindo*. Ciudad de México: UNAM.
- Bonaparte, M. (1975). "Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe". En H. M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura* (pp. 40-156). Ciudad de México: FCE.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona/Ciudad de México: Anthropos/ UAM.
- Freud, S. (1992). "Tres ensayos de teoría sexual". En S. Freud, *Obras completas* (pp. 109-224). Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu.

- Galindo, S. (1986). *Otilia Rauda*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Márquez, C. (1996). “Amores imposibles, tragedias factibles: *Otilia Rauda* este laberinto de mujeres”. *La Palabra y el Hombre*, 98, pp. 101-119. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1044/1/1996098P101.pdf>
- Martínez, J. (1996). “Sergio Galindo Márquez. Apuntes para una (auto)biografía”. *La Palabra y el Hombre*, 98, pp. 129-162. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1046/1/1996098P129.pdf>
- Pavón, A. (1993). *De mujeres y hombrecitos*. Tlaxcala/ Puebla: UAT/BUAP.

Los intersticios del liberalismo. Teatro y peronismo en Borges *The interstices of liberalism. Theater and Peronism in Borges*

Alejandro Fielbaum S.
Université Paris 8
afielbaums@gmail.com

Resumen

Frente a una reciente lectura de Borges como un autor anarquista, el texto busca mostrar que la posición de Borges es más bien liberal, puesto que no aspira a superar la representación, sino a limitarla ante la amenaza de que todo el mundo devenga representación. Borges vincula esta última posibilidad al peronismo, frente a la cual afirma un teatro que, tras la momentánea suspensión teatral de la realidad, pueda distinguir éticamente entre teatro y realidad. Para mostrar esto, nos detenemos en los textos de Borges sobre Shakespeare y Del Campo, y en los cuentos “Utopía de un hombre que está cansado” y “La busca de Averroes”, buscando mostrar su contraposición entre una vida genérica, incapaz de pensar la representación teatral, y la vida nominalista moderna que permite tanto el teatro moderno como el liberalismo político que Borges defiende.

Palabras clave: Averroes, representación, simulación.

Abstract

Given the recent interpretation of Borges as an anarchist author, the text tries to show that Borge's position is rather liberal, since he does not hope to go beyond representation, but limiting it in light of the threat of the whole world becoming representation. Borges links this last possibility to Peronism, in which he affirms a theater that, after the momentary theatrical suspension of reality, could be distinguished ethically between theater and reality. In order to show it, we will stop on the texts of Borges about Shakespeare and Del Campo, and on the tales “A Weary Man's Utopia” and “Averroes' Search”, showing his counterpoint between a generic life, incapable of

thinking about the theatrical representation, and the nominalistic modern life that allows both modern theater and the political liberalism that Borges defends.

Keywords: Averroes, Representation, Simulation.

En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos.

JORGE LUIS BORGES

Introducción. La amistad contra la nación

Son contadas las ocasiones en las que, durante la preparación de un escrito sobre un tema, se publica un libro sugerente que plantea tesis opuestas a las que se desea exponer. Cuando esta afortunada coyuntura se manifiesta, resulta ineludible la discusión con ese texto. Me refiero, en este caso, a *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* de Luis Othoniel Rosa (2016), texto con el cual hemos de discutir desde una argumentación larga, no falta de dispersión, en torno a algunos cruces entre política y literatura en variados textos de Borges. No está de más añadir, desde el principio, que nuestro interés no es el de celebrar el liberalismo que buscaremos describir en Borges, ni mucho menos las suposiciones sobre el individuo que permiten su posicionamiento político. Sólo sobre el final esperamos poder marcar nuestra posición al respecto.

Desde el título, Rosa (2016) presenta una lectura anarquista de Borges que contrasta tanto con la reiterada lectura de Borges como un autor liberal como con los reproches, sorprendentemente soslayados por el autor, del apoyo de Borges a los golpes de Estado antiperonistas. Tras el rechazo de Borges al nacionalismo peronista, de acuerdo a lo documentado por Rosa, se halla un deseo anarquista que, aunado al cuestionar las ficciones de la nación que subyacen a la retórica populista, combate las ficciones de la individualidad que supone cualquier versión de la ideología capitalista.

Dentro de los varios textos revisados por Rosa, destaca “Nuestro pobre individualismo” (2008), en el que Borges incurre en el curioso género de las ontologías nacionales. Al instalarse en tan crucial debate de la ensayística argentina de esos años, Borges no busca la verdadera cifra de la argentinidad. Antes bien, desmonta ese debate al cuestionar la existencia de cualquier realidad que trascienda a los individuos. Para el caso, una argentinidad que marcarse, de antemano, a los argentinos. Para Borges, al contrario, sólo existen los individuos y, algunos de ellos, entre

algunas de sus características, se sienten argentinos, y pueden serlo de una u otra forma. Por esta razón, la nación resulta una ficción compartida que los buscadores de la argentinidad reinventan creyéndola previa a lo que puedan discutir acerca de esa supuesta realidad nacional.

Con tal posición, Borges desconfía de cualquier discurso que suponga una realidad común que pudiera ser representada por el Estado nacional. Frente a ello, aboga por un orden en el cual las leyes puedan mediar entre la constitutiva diversidad de los individuos. Menos que un Estado nacional, Borges afirma la importancia de un mínimo de cumplimiento de leyes que parece aún muy alto para el anárquico individualismo característico de los argentinos. Si algo caracteriza a los particulares hombres argentinos, para Borges, no son características genéricas que un Estado pudiera mediar, sino su amor por otros hombres particulares antes que al Estado. En su pasión por la amistad, los argentinos optan por la parcialidad de sus afectos antes que por la imparcialidad de la ley:

Hegel diciendo: “El Estado es la realidad de la idea moral” le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. (Borges, 2008, p. 36)

Frente a las ficciones cinematográficas de la ley, Borges resalta que los héroes literarios del mundo argentino son quienes están dispuestos a pelear en nombre de una ley distinta, si es que no antagónica, a la estatal. Esto es, quienes están dispuestos a defender su honor ejerciendo individualmente la violencia, en lugar de ceder el monopolio de la violencia a la impersonalidad del Estado. Allí Borges piensa en figuras de la gauchesca, como las de Martín Fierro o Juan Moreira, o incluso la más reciente de *Don Segundo Sombra*, quien puede no ejercer la violencia pero sí está dispuesto a hacerlo si resulta necesario. A diferencia de las lecturas nacionalistas que celebran tales obras como sustento ético del Estado, lo que consume el nacionalismo al establecer el “culto literario del gaucho” (Borges, 2003, p. 292), Borges lee la gauchesca como obras que cuestionan cualquier estatalización de los lazos sociales. Más cercanos a la amistad que a la ley, los textos de la gauchesca reiteran una pasión antiestatal que resulta problemática para su deseo de un Estado mínimo.

Para Borges la alternativa al Estado nacional no radica en una celebración salvaje de la violencia individual contra el Estado, sino en la posibilidad de mantener

relaciones entre individuos que no se opongan al mínimo legal necesario. Por ello, rescata de la tradición gauchesca a un autor menos recordado. A saber, el *Fausto* de Estanislao del Campo, destacado incluso en sus primeros textos, tanto así que en uno de ellos lo destaca como la mejor poesía escrita en Nuestra América (Borges, 1996a). Si bien, en textos posteriores modera esa aprobación y también cualquier tipo de creencia en algo así como “nuestra América”, también mantiene su cariño ante una obra en la que sigue viendo una celebración de la amistad y ante Del Campo como el más querido de los poetas argentinos.

Como es sabido, tal versión del *Fausto* narra una conversación en la que un gaucho le cuenta a otro haber visto la puesta en escena en el teatro Colón de *Fausto*, con la particularidad de que ninguno de los gauchos entiende al teatro como teatro. Al contrario, percibe las escenas y personajes de Goethe como si fueran reales, por lo que lo perturba la enigmática presencia del telón entre uno y otro momento de lo que considera una historia real en la que aparece el diablo. Sin civilización, ve una obra civilizada como barbarie: “Pues, entonces, allá va: otra vez el lienzo alzarón/ y hasta mis ojos dudaron,/ lo que vi... ¡barbaridá!” (Del Campo, 1968, p. 64).

Frente a la crítica realizada por parte de Lugones a la falta de realismo de la obra, tan ajena a cierta exaltación gauchesca de la virilidad, Borges (1995a) resalta en ella el valor más importante del mundo argentino: la feliz amistad varonil. Más que a un gaucho real, Del Campo inventa a un gaucho amistoso mucho más querido que los celebrados por Lugones. Al trazar el ideal de la amistad pura, el *Fausto*, como el Truco o Irigoyen, se hacen parte de la mitología argentina.

Este ideal es puesto a prueba, en la obra en cuestión, dada la dificultad que podría tener quien escucha el relato del teatro de creer en la realidad de lo narrado. Sin embargo, lo hace y allí se confirma la radical fe en su amigo. Más que en la violencia, para Borges, el lazo amistoso parece jugarse en la capacidad de creer en la experiencia que otro narra, incluso, si es que no especialmente, cuando la institución estatal no puede asegurar la verosimilitud de la ficción. A diferencia de los gauchos que pelean porque confían en sus amigos y desconfían de sus enemigos, en esta obra la amistad obliga a confiar en lo que no podría confiarse.

Lo que, según Borges, muestra la ficción de Del Campo es el valor de la fe de un individuo en otro, particularmente ante una realidad que amenaza con anular toda distinción entre realidad y ficción. Ante la creciente ficción de la nación como agrupamiento que reúne y anula a los reales individuos, *Fausto* destaca a quien cree tanto en otro individuo que cree en una ficción que no podría ser compartida. En ese sentido, más que una disolución de los individuos, como argumenta Rosa (2016) de modo sugerente, la política de Borges tematiza la irrestricta necesidad de creer en una

mínima ficción del yo propio y ajeno. En la obra que destaca Borges, cada hombre cree en su nombre y en el nombre del otro, sin la mediación estatal de los nombres. Al preferir el *Fausto*, Borges destaca una gauchesca pacífica capaz de oponerse a las nuevas celebraciones violentas del nombre propio que impone el peronismo con una ficción que, por creerse real, descrea de otras ficciones extranjeras –como la del *Fausto* de Goethe representada en el Teatro Colón¹ en nombre de la nación.

Frente a ello, los gauchos de Del Campo son más amigables con los otros hombres, y también con las ficciones ajenas. En una época en la que estas últimas se hallan amenazadas por el deseo dogmático de las ficciones de lo propio, escribe Borges (1995) en un prólogo del *Fausto* fechado en 1969, toda introducción al *Fausto* ha de ser una defensa de ese libro. Lo cual, por cierto, no significa sólo defender el contenido de su obra en particular, sino su insistencia en la capacidad de defender, en la realidad, la posibilidad de tramar ficciones. Y, además, que estas eventualmente puedan ficcionalizar hasta perder, en el espacio de la literatura, la diferencia con la realidad.

Obras que fingen defender cosas indefendibles –*Elogio de la locura*, de Erasmo; *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey; *La decadencia de la mentira*, de Wilde– presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les divierte el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. ¿Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombres la miren, siquiera una sola vez antes de morir? En esa época vivimos; en Buenos Aires, a mediados del siglo xx, un prólogo del *Fausto* debe, ante todo, ser una defensa del *Fausto*. (Borges, 1995a, p. 32)

Los hechizos de la ficción

Al defender a Del Campo de quienes piden una gauchesca más viril y nacional, Borges se defiende también a sí mismo de quienes le piden escribir, a su juicio de modo

¹ No sobra recordar, asumiendo que se trata de un nivel de análisis muy distinto y que además necesitaríamos más conocimiento del tema para tener alguna hipótesis al respecto, que la historiografía del teatro argentino ha destacado ciertas tensiones y censuras entre el peronismo y el teatro moderno, particularmente el de carácter europeo. Lo interesante de tales lecturas, por cierto, es que muestran que ese desdén a un teatro que pareciera contraponerse a la ilusión nacional va acompañado con la promoción de otro teatro que sí parece más proclive al discurso que Borges cuestiona. Que allí pueda aparecer, entre otras, la obra de Marechal muestra que la lectura del peronismo como paso del drama literario al político ha de cuestionarse, asumiendo que los Estados no sólo pueden restringir la literatura, sino también forjarla.

irrazonable, ficciones que narren su nación. Contra ellos, considerándose un individuo real antes que miembro de una nación, se vale de su eventual libertad para inventar ficciones que, como describe Rosa (2016), tematizan la crítica de la suposición de la libertad individual ante los ciclos y azares del mundo. Sin embargo, las críticas que abren los cuentos de Borges a la figura del individuo soberano son problemáticas, para el autor, fuera de la ficción literaria. Es decir, allí donde sí resulta necesario distinguir entre realidad y ficción para poder, entre otras cuestiones, distinguir entre los reales hombres y las ficciones políticas o literarias que tales hombres inventan.

Quizá donde Borges mejor lo explique sea en su relectura de la fábula de Zenón sobre Aquiles y la tortuga. En ese breve ensayo, Borges concluye la necesidad de asumir, de modo simultáneo, que los individuos reales construyen un mundo ficticio que comparten en esa ficción los intersticios de sinrazón que muestran que lo que los individuos dan por real —como por ejemplo, añadimos, la nación— es parte de una ficción compartida. El hombre, señala allí Borges (1995b), acudiendo a Novalis, es como un hechicero que se hechiza a sí mismo para olvidar la factura de sus hechizos. Da por reales sus fantasmagorías pero, por algún desconocido motivo, deja grietas en ellas que le permiten desconfiar del mundo.²

El hombre sólo conoce a través de la lengua que inventa, pero esta emerge en un hiato con los hombres que los obliga a nombrarse de más de un modo. Puesto que no hay nombre propio, los hombres ensayan uno y otro nombre. El mundo moderno asume este desliz a partir de la extensión del credo nominalista del cual se deriva la imposibilidad de cada hombre de portar con un nombre propio que lo marque de antemano. Así, el nominalismo desemboca, en términos políticos, en una sociedad de individuos que son libres, ya que sus nombres no suponen una realidad previa a su encarnación del nombre. Ser un individuo moderno, propio de un orden liberal, es ser libre gracias, y no pese, a tener un nombre.

La ficción de que cada cual tenga un nombre permite un principio de identidad que no determina al sujeto, pero que es necesario para poder, a diferencia de muchos de los personajes de Borges, vivir una vida propia. Lo cual implica, quizá como primera característica, ser amigo de otros sujetos que portan otros nombres. El amigo, como el de *Fausto*, no es entonces quien conoce el verdadero nombre del otro, sino quien, por su confianza, da por real el nombre ficticio que se le ha dado.

² En ese sentido, habría que recordar que Borges recibe la influencia de su querido Schopenhauer, y comprende el mundo como voluntad de representación y no como representación a secas. El olvido de esa distinción, y de la posibilidad nacionalista de movilizar esa voluntad, es lo que permite leer a Borges como un autor irrealista. Frente a ello, huelga recordar que para el pensador alemán es particularidad de la ilusión artística la suspensión de esa voluntad.

La ficción liberal de la individualidad, contrario lo que sugiere Rosa (2016), es, para nuestro autor, necesaria en la vida de los hombres. Lo innecesario es que el Estado, además de certificar los nombres, los entregue.

En ese sentido, la relación del individuo ante las ficciones estatales no ha de ser la de la confianza que se tiene con el amigo, sino la duda ante quien esconde sus intersticios. En particular, ante la capacidad estatal de montar nombres colectivos que ya no podrían remitir a uno u otro individuo real. Por esto, ante el enemigo no puede suponerse que no haya diferencia entre realidad y ficción. En ese caso, ha de suspenderse la credulidad y recordar que la realidad se presenta bajo el modo de la ficción y que la desconfianza ante esas ficciones no puede suponer que existe una realidad que podamos conocer con total autonomía de la ficción, pero tampoco olvidar que la realidad no es la ficción. El trabajo de la razón, por tanto, estriba en reconocer la ausente huella humana en el montaje de la ficción; el de la ficción, el de mostrar que esa razón crítica jamás puede construir, más allá del dato real de los individuos que construyen las ficciones, otra ficción que sí pueda asegurar ser verdadera.

Es ese gesto de doble distanciamiento el que no realiza, en uno de los más conocidos cuentos de Borges (1995c), un nacionalista irlandés que nota el carácter ficticio del relato histórico de su país. Al no descreer públicamente de la ficción, consume como verdad histórica la traición que el héroe nacional realiza tras haber hecho, según escribe literalmente, de la ciudad un teatro. Al respetar esa farsa y sentir su escritura como destino de ella, el personaje supone las filosofías deterministas de la historia que creen que las ficciones humanas son reales. Intentando tapar los intersticios que ha descubierto, se hechiza para creer en la historia como una continua rescenificación de lo mismo, como si el mundo real de los individuos estuviera determinado por las ficciones que esos individuos montan y dan por reales. El historiador deviene entonces otro traidor, puesto que lee la historia real como historia del teatro. Sin notar la diferencia entre *Macbeth* y la política irlandesa, consume una farsa nacionalista que se autoriza con una cita del país enemigo, acaso como un intersticio mediante el cual el relato insiste en que ni siquiera las ficciones nacionales pueden suponer una nación con límites claros.³

Esa servil incapacidad de afirmar públicamente la diferencia entre realidad y ficción es lo que Borges cuestiona a la defensa del peronismo por parte de Martínez

³ Evidentemente, esto pasa también por la posición que Borges ve y destaca en Irlanda. Para pensar en esto, además de las conocidas posiciones de Borges sobre la afinidad lateral entre irlandeses y judíos, ello, habría que releer sus reiteradas y difíciles opiniones sobre Joyce.

Estrada. Como bien ha mostrado Horacio González (1996), tanto en este posicionamiento de Borges como en sus tardías críticas a la dictadura, Borges propone que la ética sólo puede existir si los individuos se desprenden de las cadenas de causalidad. Sólo suponiendo que los hombres pueden asumir la ficción de su nombre como una realidad que les permite ser libres, sin considerar a la historia como destino, es posible una ética de la responsabilidad que cuestione las ficciones estatales. Una larga cita aquí resulta ineludible:

A que todo hecho presupone una causa anterior, y esta, a su vez, presupone otra, y así hasta lo infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita, no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión germánica de Inglaterra en el siglo v o la aniquilación de Cartago. Ese laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentaristas del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón. A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quienes sepan oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o como dijeron los persas, la luz y la tiniebla o como dicen otros, Dios y el Demonio (Borges, 1995d, p. 174).

Topografías del peronismo

Pese a nuestros deseos, lo recién citado muestra que es difícil afirmar con Rosa (2016) que el recurso al liberalismo resulte una táctica coyuntural antiperonista situado dentro de la estrategia anarquista de un Borges que sobrepasaría el individualismo liberal. Aún cuando varios relatos de su literatura sirvan para pensar contra esa ficción, su crítica al Estado nacional es posible gracias a esa defensa política del supuesto filosófico de la identidad. De esta manera, la cita anterior critica que el Borges que construye el profetismo de Martínez Estrada es tan ficticio como Perón. Frente a su enemigo, Borges afirma su realidad y descrea de la de Perón, como si este último, a diferencia de él o de Martínez Estrada, no pudiese ser real sino gracias a su hiperbolización de la ficción estatal. Con ello, consigna Borges, el peronismo inaugura en Argentina el gobierno técnico, “el paso del baqueano al topógrafo” (Borges, 1995d, p. 175).

Es difícil no pensar, a propósito de la primera de esas figuras, en la clásica caracterización realizada por Sarmiento, autor ciertamente admirado por Borges. En *Facundo*, describe al baqueano como quien conoce el espacio a tientas, asumiendo su singularidad. Se dice que el baqueano Rosas conoce el pasto de cada hacienda (Sarmiento, 1993). Con ese saber, añade Sarmiento, ese y otros baqueanos, incluyendo a Artigas, rastrean al enemigo a la distancia gracias al movimiento de los animales. Entre la civilización y la barbarie, sabe sin poder reproducir su saber. Su epistemología requiere de un conocimiento siempre particular, irreductible a cualquier generalización. De este modo, pese a que Borges lo considera un antecedente de Perón, Rosas no podría pensar tan genéricamente la vida de los argentinos: su obligación de individualizar para conocer muestra los límites de cualquier discurso genérico de la argentinidad pues, para defender la eventual argentinidad, Rosas debe conocer las variedades de hombres, animales y espacios argentinos.

Ese saber del baqueano haría contrastar con la generalización del espacio operada por la topografía. El paso del saber singular del baqueano al conocimiento técnico del topógrafo, quizá para Borges no tan lejano a la estampa del radiógrafo que busca ser Martínez Estrada en su texto más afamado, sella el paso de una representación que se sabe indicial a la de un saber que puede creer que sus ficciones son ciertas. Con ello, la constitución mediática del espectáculo político parece haberse profesionalizado a un nivel inédito. Lo que pudo haber de “escarnio de la teatralidad” (Borges, 2008, p. 143) en Rosas e Irigoyen, con una efectividad que lleva al joven Borges a celebrar la escenografía montada por este último, no es comparable a los niveles de teatralización que Borges asocia al peronismo. Al elevar su nombre propio a una ficción compartida a la cual adherir, subsume las plurales realidades de los individuos al ficticio nombre compartido del peronismo. Esa técnica de mediación representativa que se cree cierta es, para Borges, la ilusión del mapa. La crítica de Borges a la cartografía, en esa línea, no se debe tanto a que cuestione toda representación, como sostiene Rosa (2016) en su comentario del crucial relato “Del rigor en la ciencia”, sino a que la indistinción peronista entre representación y realidad termina hechizando a todos los hombres con una amistad, por genérica, falsa. El orden populista transforma el nombre del individuo en un género que subsume, incluso, al individuo que alguna vez sí fue el irrepetible portador de ese nombre.

En esa dirección, Óscar Cabezas (2013) ha explicitado que Borges bien comprende que la soberanía estatal es, además de territorial, teatral. Sin embargo, habría que precisar que para Borges es, en particular, el nacionalismo el que radicaliza esa lógica hasta perder la distinción entre el teatro y su afuera. Borges, quien en una de sus entrevistas critica que Perón haya utilizado el cadáver y velorio de su esposa para

finés publicitarios (Vásquez, 1984, p. 133), narra en un breve texto la historia de un personaje que se hace pasar por Perón para recibir dos pesos por cada visitante que va a darle el pésame delante de una muñeca que habría jugado el papel de Eva Perón. La narración no precisa, por cierto, si la muñeca está hecha de carne o de plástico. Y es que quizá, en la *época irreal* que narra, esa diferencia poco importa: con el peronismo, la teatralización de la existencia se consume como modo de vida hasta la muerte. Perdido el dato de la finitud que hace a cada individuo distinto de otro, todo puede simularse.

En el peronismo, para Borges, entre los vivos ya no se puede saber quién es quién, al punto que ni siquiera puede asegurarse quién vive y quién no: todos pueden, sin individualidad alguna que los distinga, representar a todos. La historia de esta fúnebre farsa, argumenta Borges, se ha repetido en tantas ocasiones, con tantos actores y escenarios distintos, que se puede escribir que tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva. Como en el drama de *Hamlet*, la escena descrita es una farsa dentro de la incesante farsa peronista. A diferencia de lo que sucede en *Hamlet*, los observadores lo perciben como real.

La preocupación de Borges por la conocida *mise en abyme* hamletiana es reiterada. Al señalar en algún texto que ese efecto habría sido del gusto de Cervantes, Borges abre la pregunta por el rendimiento de la ilusión como crítica de sí mismo. A su admirado De Quincey, por ello, cuestiona el argumento de que el drama en el drama haga a Hamlet más verdadero. Invirtiendo su argumento, para Borges esto hace que la realidad nos parezca más irreal, al punto que como observadores podemos desconfiar de nuestra realidad. Frente a la escena populista como deseo de confirmación de la identidad del líder y su pueblo, Borges afirma que la ironía del drama moderno amenaza incluso la identidad del espectador. De ahí no deriva, como lo hace Barrenechea (1984), el deseo de socavar el sinsentido la existencia de la vida concreta, sino lo contrario: la necesidad de que esa vida recupere, en términos colectivos, un mínimo de sentido, capaz de distinguir entre teatro y gobierno. El *cogito* del espectador teatral es el de asumir, con la ilusión del teatro, su realidad como distancia ante esa ilusión.

Frente a tal ética, Borges considera que no es sólo Perón quien resulta un personaje irreal. La falsa individualidad del líder termina remitiendo a un líder tan genérico como el pueblo al que apela, compuesto por individuos que se hacen también ilusorios. Ya que nadie es Perón, el peronismo consiste en que cualquiera puede hacerse pasar por Perón. Ese mundo en el que ya no se puede confiar en la realidad de los individuos amenaza la posibilidad de la amistad. Siendo cada hombre el personaje de una farsa, no hay individuos en los cuales confiar, ya que cada cual resulta uno u otro hombre en función de su interés.

Borges conoce la afinidad etimológica entre la actuación teatral y la hipocresía, y señala que esa afinidad es impotente para pensar la ética. Esta última supone que los hombres pueden no mentir. Para pensar la política del peronismo, por el contrario, esa afinidad puede ser valiosa para interpretar la teatralizada vida del hombre peronista. A diferencia del comunista, quien para la tosca visión de Borges está errado en su idolatría estatal, el peronista idolatra a la siempre móvil capacidad de idolatrar a quien pueda serle útil. Anula su individualidad moral para reducirse a un individualismo económico cuya única identidad es el deseo de aumentar la cantidad de sus riquezas, ante lo cual pierde la calidad ética de su existencia. El peronismo, por tanto, hiperboliza la imposibilidad de la identidad propia de un mundo en el que ya no puede haber ética puesto que ya no hay relación entre los nombres y los individuos. Así lo explicita en una entrevista:

El peronista es una persona que simula ser peronista, pero que no le importa nada, que lo hace para sus fines personales. Posiblemente, un gobierno comunista sería un gobierno sincero. En cambio, un gobierno peronista sería un gobierno de sinvergüenzas. Creo que habría eso a favor del comunismo. Hay gente que es sinceramente comunista. Yo –por lo menos durante la dictadura– no conocí a nadie que se animara a decir “Soy peronista”, porque se hubiera dado cuenta de que se ponía en ridículo. Más bien diría: “A mí me conviene el peronismo porque le saco tales ventajas” (Sorrentino, 2006, p. 120).

Los cansancios de la utopía

Si para Borges, como bien señala Tatián (2000), la falta de progreso en la historia argentina puede leerse en el dato de la repetición de algunas escenas, la escena peronista parece radicalizar esa noticia: no se limita a construir una u otra escena, sino al arte del gobierno como una completa escenografía. Con ello, por cierto, imprime a la particular vida política argentina una tendencia general de los nacionalismos occidentales que Borges combate. Para ello, contrapone su apreciado liberalismo inglés a una Alemania que, olvidando su rico pasado filosófico, cae en la defensa de la ilusión política.

En breves señas que bien podrían ser parte de las contemporáneas discusiones políticas sobre la obra de Heidegger, Borges ve en la filosofía de este último una problemática crítica del individuo moderno. En uno de sus ensayos, en efecto, tacha su filosofía como vanidosa inmoralidad. Esto se debe a que, según la discutible lectura de Borges, la reflexión heideggeriana sobre la nada termina aumentando la ilusión del yo. El cuestionamiento heideggeriano de la filosofía del sujeto, deja entrever Borges, desconoce a otros individuos en su irreductible pluralidad.

Esta caracterización de Heidegger es sugerida en el cuento “Guayaquil”. Ahí Borges narra la historia de un historiador judío-alemán que había criticado el carácter patético y visible de los gobiernos, ante lo que Heidegger habría señalado, “mediante fotocopias de los titulares de los periódicos” (1995e, p. 349), que el moderno jefe de Estado no debiera ser anónimo, sino el protagonista que mima el drama de su pueblo. Contra el liberalismo, le pide representar a todos los hombres como si realmente los fuera mediante una personalidad política que no cuestiona. Para Borges la destrucción heideggeriana del individuo termina siendo servil a la teatralidad nacionalista, e incapaz de desplegarse sin esa teatralidad, puesto que se vale de la reproductibilidad técnica de la más burda habladería para imponer su posición y lograr el exilio del historiador. Borges, quien en una entrevista tardía tacha el alemán de Heidegger de abominable y señala haberse alegrado de conocer su compromiso nazi (Carrizo, 1986),⁴ cuestiona en el relato el compromiso de Heidegger durante el gobierno nazi y de paso se burla de los textos heideggerianos escritos durante el nazismo.

Frente a ello, este cuento narra la imposibilidad de una narración histórica que refleje de modo certero la colectividad. Si los encuentros y desencuentros de los héroes pasados no pueden ser relevados por una ficticia nación que los héroes gobernantes presentes imiten, los héroes contemporáneos que se autorizan en nombre de la nación son para Borges, por así decirlo, actores que se dan a sí mismos un guion que hacen pasar por el mandato del pueblo. No tan lejos del nazismo, por tanto, se sitúa para Borges el peronismo como modo teatral de la política. En ese sentido, el énfasis de Borges en el peronismo no supone que sólo en Argentina se presenta la teatralización que cuestiona. Al contrario, pareciera que todo Occidente, cultura que para Borges permite el despliegue del individuo, se halla amenazado por un peligro que quizá ni siquiera nota, al punto que tal vez en un futuro no sea necesario un gobierno autoritario para que la lógica desindividualizante del nacionalismo se imponga.

⁴ Evidentemente, una lectura de las relaciones entre Borges y Heidegger sería tan larga como necesaria. En esta nota, nos interesa recordar que la crítica liberal de Borges a Heidegger puede no ser tan torpe si se considera la predilección borgiana por autores desconsiderados en la historia de la filosofía moderna narrada por Heidegger, tales como Berkeley, Spinoza y Schopenhauer, tan ajenos a un individualismo liberal simple que pudiera criticar a Heidegger de modo apresurado. A partir de allí, sería necesario repensar a Heidegger después de Borges, y de la filosofía posheideggeriana que, en parte, se autoriza sólo con parte de su literatura, lo cual requiere una lectura tan crítica como generosa con uno y otro autor. Algunas de las mejores lecturas de Borges, creo, surgen desde esa estrategia. Pienso, entre muchos, en los textos de Johnson, Marchant, Moreiras, Oyarzún o Tatián. Y, en particular, en “La rosa apostrofada”, de Pablo Oyarzún (publicado en *Filosofía y literatura en la obra de Borges*. Santiago, LOM, 1996).

Quizá el texto de Borges (1988) en el que de modo más sugerente se tematiza el problema de un mundo sin nombres es en el tardío cuento “Utopía de un hombre que está cansado”, en el que se narra un viaje a un futuro. En el mundo al que llega el viajero del presente, Rosa (2016) lee una utopía borgiana coherente con su supuesto anarquismo, particularmente en lo que refiere a un mundo sin representación. De hecho, Borges imagina un mundo en el que los políticos ya no existen. Tras perder el interés del público, muchos de ellos han pasado a ser cómicos. Tras la vida de las naciones y sus guerras, la representación política deviene innecesaria ante un mundo en el cual no hay individuos que gobernar ni intercambios que mediar. En el presente que narra, los individuos se hacen soberanos sin necesidad de Estado alguno que asegure sus propiedades y nombres propios, pues ya no existe la propiedad privada ni el dinero y los hombres empiezan a perder sus nombres. Superada la muerte natural, deciden individualmente cuándo vivir y cuándo morir. Sin amigos, cada cual juega un “ajedrez solitario”, y construye todo el arte y ciencia que necesita. Como en la farsa nacionalista, ya no portan un nombre propio con el cual morir, sino que cada individuo remite al género; a diferencia de esa farsa, ese género no es el nazi o peronista, sino el de una humanidad en la que incluso el hombre que no es peronista cree ser, como en el peronismo, todos los hombres.⁵

No es claro por qué este relato de Borges sobre el futuro carga con el cansancio desde el título y despliega un estilo algo melancólico. Rosa lo adjudica a que tal vez el narrador ha de volver al tiempo que aborrece (Rosa, 2016). Y es que su lectura se ve obligada a soslayar que también los habitantes del mundo que visita el narrador se hallan algo cansados, si es que no el propio Borges como eventual inventor de esa utopía. El título del relato juega con la indeterminación: es imposible saber quién es el hombre que está cansado ni quién considera a ese mundo como una utopía. Mucho menos, si la utopía de un hombre cansado ha de celebrarse, o si, por el contrario, su cansancio le impide forjar una utopía para el resto de los hombres descansados.

Al presentar el relato en cuestión dentro del libro en el que lo publica, Borges lo describe como el texto más honesto y melancólico del volumen. Poco antes de la caída del peronismo que Borges objeta es difícil pensar que en el relato una mirada honesta resulte optimista. Antes bien, puede pensarse que su honesta melancolía

⁵ Es claro que a esto se podría oponer que justamente porque cada hombre se identifica con la humanidad no existiría en ese mundo la hostilidad con los antiperonistas que Borges experimenta. Y que, en ese sentido, la ficción que aquí se supone parece mucho más deseable a Borges que la peronista. Sin embargo, la cuestión central no parece estar entre una u otra ficción del género, sino en cuánto se despliega este en desmedro del individuo.

pase por recordar una alternativa de futuro que difiera de la que podría ser una triste prolongación del presente. De hecho, en un muy sugerente ensayo periodístico escrito en 1966, Borges (2003b) conjetura acerca del futuro, pronosticando un mundo similar al del cuento que nos interesa: un mundo sin políticos ni noticias, sin museos ni bibliotecas, en el que cada hombre habrá de ser su propio Tiziano y Shakespeare. Cuando Borges imagina ese futuro, no lo describe como un orden deseable: antes que a Moro, nombra a Samuel Butler. Sólo un hombre cansado (sea el escritor, el narrador o el hombre del futuro, si es que no los tres) podría considerar esa distopía como utopía. Una vez cansado el hombre, su utopía es la de una vida en la cual poco importe vivir o morir. Y, de hecho, en el cuento en cuestión se señala que los hombres no saben si continuar o no con la existencia del género humano. Al ser cada individuo el género, deja de exponer su finitud ante sus contemporáneos. Pierde un nombre propio que legar al futuro y con ello la energía que le permite construir lo nuevo como futuro recuerdo de otros hombres y sus frágiles memorias.

En ese mundo, narra Borges, los hombres casi no leen. La *Utopía* de Moro, por ello, es recordada como ejemplo de los pocos libros que se mantienen y ya sólo se releen. En lugar de abrir otro futuro, recuerda un pasado en el que se imaginaba la construcción de un futuro compartido a través de una promesa que no se quiere heredar. Como en el futuro que imagina Borges, cada cual escribe sólo para sí mismo, sin ser recordado más que para una que otra elegía, acaso como último recuerdo de un mundo en el que los finitos hombres se preocupaban de la muerte ajena, mediante una inscripción del duelo que en un mundo sin individuos ha resultado imposible. Puesto que ya no existen amigos por recordar, la genérica vida del hombre pierde su valor individual. Si no hay gobernantes no es porque todos los hombres son libres en un orden anarquista, sino porque se ha pasado de una representación política mínima y, para Borges, necesaria a una vida en la que ya no se puede distinguir entre la vida del individuo y su representación en el género. En ese mundo, casi al pasar, se narra que un tal Hitler, por haber inventado el crematorio, es considerado un filántropo.

La sutil mención de Borges a Hitler resulta curiosa y no han faltado quienes lo han leído como parte de su supuesto humor negro. Resulta difícil, sin embargo, creer que Borges juega con algo que ha tomado tan en serio como el nazismo. En 1945 había afirmado que procuraría no escribir una línea que pudiera confundirse con el nazismo y nada hace pensar que en los textos posteriores ha abandonado ese imperativo. Por ello, un mundo en el que Hitler puede ser percibido como un filántropo no podría ser destacado. Antes bien, parece el dato final de una vida en la cual junto a las cenizas del individuo se pierde la diferencia entre el individuo real y

la ficción de la humanidad. Sin ese hiato cae también la posibilidad de que los individuos escriban nuevas ficciones, después de leer las antiguas ficciones legadas por otros hombres igual de finitos. Sometidos a la eternidad, pierden cualquier rastro de la individualidad liberal, y con ello el empirismo que se le apareja, ese que para Borges (Borges, 1995e) la literatura debiera cuestionar y la ética suponer:

Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las precisiones inútiles. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien (p. 53).

Las cifras de la ilusión

Frente a tales posiciones, Borges busca retomar una política nominalista que pueda contar con un teatro distinto al de la teatralidad política nacionalista. Es decir, un teatro que pueda cuestionar la identidad del representante y lo representado. Al mostrar que todo hombre puede ser otro, el teatro debe enseñar, después de la función, a desconfiar de quienes los representantes dicen que son. Si el contrato teatral sólo puede funcionar si nos abandonamos y creemos que los actores son quienes representan, ante la política considera es necesario no abandonar el juicio y notar la farsa que se presenta como realidad. Contra la falsa ilusión de verdad del nacionalismo, Borges clama por una ilusión que se muestre como tal, minando el régimen de las certezas que busca construir, según su mirada, la teatralidad nacionalista.

Para pensar en ello, resulta crucial que los hombres comprendan el teatro como tal, y así luego poder distinguir entre el teatro y la realidad. Esa alternativa desconocida para los gauchos del *Fausto* de Del Campo es reescrita, por Borges (1995f), en su conocido relato sobre las dificultades de Averroes para traducir los vocablos aristotélicos “tragedia” y “comedia”. En este cuento, Borges reescribe el comentario de Averroes que hace Renan desde el supuesto de la jerarquía filosófica de los griegos sobre los árabes. Averroes, señala Renan, admira a Aristóteles con superstición. Pese a ello, desde el mundo árabe no puede comprender la teoría aristotélica de la ficción, dado que los árabes han conocido de Grecia la filosofía y la ciencia griega, pero son incapaces, para Renan (1907), de comprender su literatura. Tal como a los chinos, la Biblia les parece un libro inmoral, los árabes no comprenderían la poesía griega de haberla conocido: los errores de Averroes acerca de ella, escribe el francés, hacen sonreír.

Los deslices de la lengua griega a la árabe son pensados por Renan, en materia de literatura, como una pérdida en la que nada se gana. Su posición, por cierto, no resulta tan aislada a la hora de ponderar la producción de Averroes. Al menos en el relato, la historia de la filosofía occidental que Borges prefiere el relato de la historia de la filosofía de Russell, en el que se sostiene que Averroes habría sido un comentarista y no un autor original. En particular, de Aristóteles, de quien afirma Russell que Averroes habría tenido la reverencia que se otorga al fundador de una religión. Esa eurocéntrica posición es reiterada por Borges, para quien Averroes habría sido un limitado puente entre el teatro griego y el mundo moderno, antes que un autor capaz de reescribir la filosofía aristotélica. Hermosa y patética es su tarea, escribe el narrador de “La busca de Averroes”, ya que se consagra a comprender a un hombre que ha vivido catorce siglos antes, y a quien no podría comprender. Antes que la distancia temporal, es la hermenéutica la que otorga ese patetismo. En uno de sus ensayos, de hecho, Borges sospecha que el culto de Aristóteles no es acompañado de una total comprensión de su obra. Antes bien, parecen guardar un testimonio Occidental que luego otra Europa podría relevar, mientras que ellos transmiten la filosofía aristotélica “como si repitieran o transcribieran un mensaje cifrado” (Borges, 1995f).

Y es esa cifra aristotélica la que Averroes no puede descifrar, de acuerdo a Renan, tal como Borges reconoce que Renan no puede descifrarlo, ni Borges a Renan o Averroes, de modo tal que debe imaginar la historia del fracaso averroísta como el fracaso de todos los intérpretes en cuestión. De acuerdo a algunos ejemplos de una larga y variada tradición de comentaristas, muchos de ellos muy lúcidos, lo que tematiza Borges es la imposibilidad de traducir del mundo griego al árabe las categorías de tragedia y comedia. La confirmación de esta imposibilidad se halla, de acuerdo a tal estrategia de lectura, en el torpe ademán de Averroes de traducir, al final de la historia, las voces tragedia y comedia como panegírico y sátira, respectivamente. Así, de modo ejemplar, Umberto Eco (2004) lee ahí la incapacidad de la traducción entre culturas que no vaya acompañada del viaje entre culturas:

Es trágica la comedia puesta en escena, sin quererlo, por tantos traductores que, por una discrepancia entre culturas, han retardado en algunos siglos la mutua comprensión entre esas culturas. Esto no es para animarnos a seguir repitiendo la gastada *boutade* según la cual el *traduttore* es siempre un *traditore*; más bien debe llevarnos al menos a pensar que quién sabe cuántas veces los desencuentros entre culturas se han debido (y se deben aún hoy) a traducciones fatalmente infieles. Para traducir no basta conocer

una lengua, aunque haya sido estudiada a fondo. Averroes hubiera debido viajar de Córdoba a Atenas. Pero lamentablemente, en su tiempo, no habría encontrado nada que pudiera interesarle (p. 85).

La posición de Eco es discutible pues puede afirmarse que el viaje no asegura la certeza de la traducción. Quizá, incluso, la torna más esquiva, de modo tal que lo que habría que pensar es cómo se traduce en ese desencuentro. Como bien arguye Pablo Oyarzún (2009), en breves pero decisivos párrafos para comprender el relato de Borges, lo que allí se tematiza no es la tensión entre la distancia del traductor y la comprensión de la experiencia, sino la ubicua distancia de la traducción con la experiencia. La pregunta que Borges abre entonces es la de cómo habitar ese hiato, asumiendo la imposibilidad de una representación correcta. Es por esto que algunos comentaristas del texto han señalado, retomando quizá de forma algo apresurada algunas ideas borgianas sobre la traducción, que Averroes sí halla algo en su búsqueda, abriéndose la opción de pensar en otra lengua. De este modo, se ha afirmado que el cuento concluye con la alternativa de que sí exista la comunicación intercultural (Sarkey, 2006), o que sería un texto precursor a la crítica de Said al orientalismo (Fishburn, 1999).

Borges, en efecto, cuestiona en variados textos que una traducción no literal no sea una traducción, o que sea una traducción inferior. En un ejemplo decisivo, argumenta las virtudes de las distintas traducciones inglesas de *Las mil y una noches*, incluyendo las menos literales. Los traductores occidentales, en ese sentido, bien podrían reescribir las letras orientales, a través de estrategias que pueden implicar la reescritura del texto en un tiempo y espacio distinto al que ha surgido. La posibilidad del movimiento inverso, sin embargo, no es segura, y no porque no exista una cultura oriental que a Borges fascina con fuerte orientalismo, sino porque el mundo oriental en general, y el mundo árabe en particular que se tematizan en el cuento no parecieran poder avanzar hacia el nominalista mundo moderno que asume la multiplicidad de los nombres y, con ella, la posibilidad de más de una traducción. En ese sentido, el texto parece, contra lo recién descrito, prolongar un imaginario orientalista en el que, desde un Oriente que desconoce el romanticismo, una traducción libre no es una traducción buena. Para describir esto, es necesario abusar otro poco de la paciencia de quien lea y detenernos en el cuento mencionado.

La busca de la modernidad

En ese sentido, más que como una narración del desencuentro geográfico, nos interesa leer el relato como una historia de la imposibilidad del paso temporal del

mundo árabe a la modernidad y sus teatros. Situado en un contexto platónico antes que aristotélico, como bien argumenta Sylvia Dapía (1999), el Averroes que narra Borges argumenta, desde el primer párrafo, que la divinidad piensa las especies por sobre el individuo. Por esta razón, Averroes no es capaz de subsumir en género alguno el caso que interrumpe su meditación platónica, en el que un grupo de niños, semidesnudos y en español, juegan a representar una escena religiosa (Magnavacca, 2009). Desde el comienzo del relato, el evanescente teatro se opone a la religión y sus repartos, alterando toda reproducción simple de la ceremonia: el juego que se narra es poco duradero, puesto que ninguno de los niños quiere simular ser congregación o torre. La atea comedia, desde el comienzo, no respeta género alguno de lo humano, partiendo por la distinción entre lo humano y lo no humano.

Esta tensión entre el desorden teatral y el orden teológico de los géneros puede ser leída en los siguientes pasajes del cuento. En particular, en el poco atendido diálogo que sostienen Averroes y el viajero Albucásim acerca de la relación entre naturaleza y escritura. Mientras frutos y pájaros pertenecen al mundo natural, argumenta allí Averroes, la escritura es un arte. Esto es, una inscripción artificial distinta a los objetos naturales que sí existen. Frente a quienes entienden que el Corán es una sustancia que puede encarnarse en hombres u animales, Averroes mantiene una estricta separación entre las letras y los cuerpos, obliterando toda alternativa mediante la cual la letra pueda transformarse en un cuerpo, y transformar los cuerpos, como acontece en el incomprensible teatro. De ahí que pueda reflexionar y traducir la poesía dramática, pero no la puesta en escena teatral, como tematiza el relato.

Dado que Averroes no puede discutir de teología con el ignorante Albucásim, el diálogo se desvía. A falta de universales, han de conversar sobre particulares, de modo que se le pregunta al viajero por las maravillas del mundo que ha observado. Evidentemente, con ello el estatuto del diálogo se desplaza hacia cierto empirismo sin el que el saber del viaje no podría autorizarse. Y el narrador, de hecho, se vale de ello para cuestionar cualquier certeza del género al señalar que la luna de Bengala no es igual a la de Yemen, pese a que se describen con las mismas voces. Mientras para la primacía platónica del género toda luna se inscribe bajo su género o especie, dependiendo qué cosmología suponga, para el empirismo del viaje la luna nunca es la misma, de modo tal que no podría haber un nombre adecuado para ella. La maravilla, reflexiona el narrador, es algo incomunicable. La poesía, deja entrever, ha de buscar una y otra vez esa nominación. No podría alcanzarla y es esa falta de nombre propio la que permite su búsqueda.

El propio Borges se vale en otros textos del ejemplo de la luna para tematizar la cuestión del nombre. Incluso en sus textos de juventud, más cercanos al naciona-

lismo que luego cuestiona, desconfía de cualquier nombre que pudiera dar con la luna. De este modo, uno de los ensayos recogidos en *El tamaño de mi esperanza* argumenta que la luna misma es una ficción. Más allá de conveniencias astronómicas que no vienen el caso, nos dice Borges, no hay semejanza entre las lunas, incluso cuando se perciban tan cerca. El redondel amarillo que se está alzando sobre el paredón de Recoleta, explícita, no es la tajadita rosa que ha visto noches atrás en la Plaza de Mayo (Borges, 1996b). La luna siempre es más de una, incluso, si es que no especialmente, cuando sea observada desde lugares cercanos. La historia literaria de la luna, parafraseando un texto más conocido de Borges, es entonces la historia de las necesariamente múltiples metáforas de ella:

Otras palabras hay cuyo sentido depende del escritor que use de ellas: así, bajo la pluma de Shakespeare, la luna es un alarde más de la magnificencia del mundo; bajo la de Heine, es indicio de exaltación; para los parnasiano era dura, como luna de piedra; para don Julio Herrera y Reissig, era una luna de fotógrafo, entre aguanosas nubes moradas; para algún literato de hoy será una luna de papel, alegrona, que el viento puede agujerear (1996a, p. 42).

En un notable trabajo que pasa de modo muy sugerente por “La busca de Averroes”, Ezequiel de Olaso (1999) recuerda que para Aristóteles la capacidad de producir metáforas es lo único que no puede aprenderse de otro. Esto puede significar que toda metáfora es una invención irreplicable, pero también se inscribe en un contexto de modo irreplicable, al punto de que si se traslada a otro discurso resulta otra metáfora. La luna escrita por cada poeta, retomando el ejemplo de lo antes citado, sería distinta en cada poeta, o bien sería distinta cada vez que se escribe o se lee. De Olaso (1999) remarca la imposibilidad de afirmar una u otra lectura en el texto aristotélico, señalando que la primera interpretación resulta la más simple y también la más difícil de aceptar. Quizá, sin embargo, la radicalidad del nominalismo que tematiza Borges en el discurso de Albucásim radica en su exigencia de aceptar, de modo simultáneo, ambas afirmaciones, eludiendo cualquier certeza de la identidad del autor o de la de sus metáforas. La enunciación nominalista, en ese sentido, no tendría ni más ni menos estabilidad que la de su siempre coyuntural e irreplicable inscripción, irreductible a cualquier género que administre sus nombres.

Y es esa errancia moderna del nombre lo que amenaza el discurso del árabe Averroes, incapaz de comprender la pluralidad de las maravillas observadas por el viajero. Sin gran capacidad de inventar metáforas, Albucásim prefiere contar una curiosa anécdota: ha visto una escena en la que distintos hombres mostraban ser

otros que sí mismos. Padeían prisiones que no se veían y cabalgaban sin tener caballos, según describe. Morían, y luego estaban de pie. Puede que tan extraños hombres padezcan una realidad puramente nominal, ya que dan por ciertas muertes y caballos sólo por nombrarlos, sin que hubiera antes un objeto que los presentara o que quedara después un nombre que asegurara la futura identidad de lo que han, de modo fugaz, experimentado.

Ante quien caracteriza a tales hombres como unos locos, Albucásim cuenta que un mercader le ha explicado que estaban figurando una historia. Deseando aclarar esto a sus platónicos contertulios, el viajero les pide imaginar que alguien muestra una historia en lugar de referirla. Es decir, una singular narración en la cual la realidad puede exponerse sin necesariamente ser nombrada, por lo que la palabra pierde allí la centralidad que incluso en Aristóteles mantiene la poesía dramática. De modo predecible, no lo pueden comprender bien. Por esto, Albucásim luego debe responder si acaso los personajes hablaban. Al decir que sí, otro interlocutor dice que, en ese caso, habría bastado con una persona en lugar de veinte. Todos los comensales, narra Borges, corroboran esa opinión.

Es evidente, en la perspectiva de quienes asienten, la reducción del diálogo teatral al monólogo, la sujeción del teatro a la narración, el deseo de subordinar el mostrar al referir. Con ello, los partidarios de Averroes buscan resguardar la escritura de todo potencial desdoblamiento y alteración de la inscripción, siempre nueva, del gesto teatral. Al no poder pensar la inscripción nominalista y el individualismo que autoriza la vida de singulares que no se dejan subsumir en género alguno, pierden la opción de comprender la lógica del mundo moderno anticipada por el teatro. El mundo árabe, sometido a un platonismo que imposibilita cualquier liberalismo, queda así fuera de la modernidad que Borges quiere rescatar de los nuevos platonismos nacionalistas.

Contra la tentación moderna de la singularidad, Averroes cierra la conversación con un largo monólogo que todos asienten por su defensa de lo antiguo. En ella, el personaje rescata una metáfora que compara la vida de los hombres, por su sujeción al destino, con la de camellos ciegos. Con ello, Averroes afirma tanto una ética no individual como una poética coherente con esa ética. El valor de un poema, según argumenta, trasciende el asombro fugaz, pues presenta una verdad intemporal. Se lo lee, por así decirlo, siempre de la misma forma. De ahí que el teatro narrado por Albucásim no pueda ser un poema, pues este sólo puede inscribirse cada vez de modo distinto, cada vez de forma efímera y parcial. Mientras el teatro inventa un mundo artificial con más que un hombre y más cuerpos que los de la letra, para Averroes el poeta es uno que da, en la letra, con la analogía correcta para los muchos al Uno de un mundo ya dado, respetando la distinción entre la letra y el mundo.

Su trabajo, sentencia el filósofo, es el de descubrir y no el de inventar. Quien haya descubierto una buena metáfora no podría ser superado:

Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. (Borges, 1995f, p. 586)

Los géneros de lo múltiple

Ya antes del Islam, prosigue Averroes, los poetas habrían dicho todo en el infinito lenguaje de los desiertos. Tras la verdad del Islam, esos verdaderos poemas permiten orientarse en los desiertos, al punto que Averroes reconoce haber recordado España en un desierto africano gracias a algunos versos. A diferencia de los viajes de quien cree que cada luna es otra, o de los locos que simulan ser otros que ellos mismos, el saber platónico que brinda la poesía permite confirmar el objeto incluso cuando no se está con él. Y es la claridad de esa relación lo que la moderna narración nominalista de Borges despedaza al señalar que, tras traducir a Aristóteles, Averroes desaparece y, con él, las imágenes y personajes narrados, incluyendo Albucásim. E incluso, tal vez, el río de Guadalquivir que antes Averroes, de quien el relato parte señalando que agradece la estabilidad del agua, había destacado porque podía compararse al agua de un pozo. Frente a la seguridad en las comparaciones y tamaños, la narrativa desestabiliza su referencia una vez que ha sido nombrada, incluso cuando es parte del mundo natural que para Averroes es parte del mundo y no de la letra. Como en un teatro, en la narración de Borges no queda seguridad alguna tras lo enunciado.

Perdido el nombre, se pierde la cosa que únicamente podrá buscarse, de modo siempre incompleto, en una futura nominación que no podría asegurar su retorno, sino la siempre incierta ficción. De este modo, el desencuentro narrado no es, en Borges, pura pérdida. Al contrario, esa pérdida del objeto es la que le permite la narración. Mientras, en su fracaso, Averroes no puede ampliar las concepciones de la literatura, debiendo limitarse a leer de forma equivocada categorías antiguas, Borges, en tanto escritor moderno, sí puede llevar a la literatura la búsqueda del pensador árabe como una historia que no se deja pensar desde las categorías antiguas. Ni estrictamente cómica, ni estrictamente trágica, la historia de Averroes escrita por Borges supera la distinción entre ambos géneros, mientras que el Averroes que narra ni siquiera logra dar con esa distinción.

Así, Borges conjetura que la única opción de mantener el discurso de la primacía del género es a través del nominalismo que imposibilita esa primacía. Averroes hoy sólo puede ser recordado desde un mundo nominalista al que el mundo árabe no ingresa, a diferencia de lo que acontece con los gauchos del *Fausto*, cuya incompreensión del teatro puede ser narrada por alguno de sus contemporáneos. En el comentario con el que concluye el relato sobre Averroes, Borges cierra su historia como la de quien ha deseado comprender un *drama* sin haber visto un teatro.⁶ Al introducir aquel vocablo, y no el de comedia o tragedia, Borges parece expresar que, desde su presente moderno, una adecuada traducción de las nociones de comedia y tragedia resultan, por genéricas, algo toscas. La poesía dramática moderna, por el contrario, es para Borges escrita frente a cualquier ley simple del paso del género a la obra, o incluso del texto al teatro.

Las ilusiones del invidiuo

En esa dirección, bien puede contraponerse el relato borgiano de Averroes con algunas de las múltiples indicaciones y relatos sobre Shakespeare que pueden hallarse en la obra de Borges. De modo decisivo, la figura del dramaturgo inglés se emplaza en dos ensayos en los que Borges reflexiona sobre la impotencia moderna de la enunciación divina que creía poder asegurar su propia nominación a través de la singular performatividad de quien enuncia “Yo soy el que soy”. Antes del nominalismo, la teología gustaba de pensar la autonominación divina como una confirmación de quien se nombra a sí mismo, al punto que Dios puede ser Nadie para no determinarse en una u otra forma concreta. El que es, más que un quién, es lo que es. A diferencia de los hombres en general, puede decir Yo con toda propiedad en su generalidad; a diferencia de los peronistas en particular, puede nombrarse a sí mismo sin que esa indeterminación remita a una indistinción abstracta, sino a sus determinadas notas divinas.

Entre la verdad divina y la falsedad peronista, la nominación liberal es simultáneamente más débil y más fuerte: no puede asegurar su identidad con su nombre

⁶ Es evidente que cualquier lectura del cuento se enriquecería contrastando el Averroes imaginado por Borges con la filosofía averroísta. Nos limitamos a señalar que la lectura que Averroes de la *Poética*, entre otras cosas, abre la posibilidad de desestabilizar la distinción entre tragedia y comedia que Borges atribuye a Shakespeare: “En la comparación por la palabra puede existir, además, una tercera clase, que es la que trata de establecer una mera correspondencia (*mufabaqa*) entre los dos términos de la comparación sin intención de embellecer o afear. Este género de comparación es como la materia dispuesta para transformarse en una dirección o en otra, es decir, que unas veces se convierte en embellecimiento, al añadirle algo, y, otras, en afeamiento, al añadirle algo también” (Averroes, 1999, p. 214).

y, por eso, al nombrar construye una frágil identidad que no existía antes de ser nombrada. Así, la ficción del yo se abre con una nominación incierta. Aun cuando desde Johnson hasta Víctor Hugo, según documenta Borges, se piensa a Shakespeare como un hombre que es todos los hombres (Borges, 1995g), el escritor argentino lee la obra del dramaturgo inglés como dato de lo contrario. Borges resalta que una de las comedias de Shakespeare reescribe de modo profano, con una réplica fallida, la autoafirmación divina a través de la falla humana. Después de que se descubre la farsa de uno de sus personajes, este último vuelve a ser concebido como un hombre. Igual a todos en sus necesidades, es desigual a todos por su libertad. Es todos los hombres porque, tras la máscara momentánea, es un hombre real que resulta siempre distinto al resto de los hombres:

La trampa se descubre, el hombre es degradado públicamente y entonces Shakespeare interviene y le pone en la boca palabras que reflejan, como en un espejo caído, aquellas otras que la divinidad dijo en la montaña: “Ya no seré capitán, pero he de comer y beber y dormir como un capitán; esta cosa que soy me hará vivir”. Así habla Parolles y bruscamente deja de ser un personaje convencional de la farsa cómica y es un hombre y todos los hombres (Borges, 1995g, p. 129).

El arte de Shakespeare, por tanto, habita la imposibilidad de que un hombre sea el Hombre. Asumiendo esa finita individualidad, ninguna de sus creaciones podría valer de modo platónico: ha de crear sin creer que una obra ha de ser todas las obras. Hostil a las normas predeterminadas de producción teatral, las ficciones de Shakespeare inauguran el nuevo tiempo del teatro al instaurar un teatro sin el tiempo del teatro clásico. Por esta razón, Borges destaca una introducción a su obra que reconoce que más que infringir las normas clásicas, Shakespeare simplemente la trasciende o ignora (Borges, 2003). En su obra, para Borges, existen anacronismos que abren la ambigüedad literaria contra la verdad histórica. Sucede que para Shakespeare -a diferencia de Bacon, lo que permite a Borges objetar a quienes suponen que Bacon ha sido Shakespeare- *la historia universal es un mero caos de fábulas casuales*. Por ello, ejemplifica mostrando que en una de las comedias de Shakespeare Aristóteles es anterior a la Guerra de Troya (Borges, s/f).

Con ese ejemplo, Shakespeare desquicia tanto al personaje histórico Aristóteles como a las categorías de su poética. La modernidad literaria ya no ha de operar con sus categorías, al punto que la noción misma del teatro, irreductible a su determinación textual, comienza entonces a autorizarse. Frente a la sujeción aristotélica del efecto trágico al texto, la novedad de Shakespeare, para Borges, está en su afirmación

de la irreductibilidad de la escena: sentía que el momentáneo hecho estético emerge en la observación de la escena, y no en la menos fugaz posibilidad de leer un libro.

Las obras de Shakespeare, que por cierto cuando fueron escritas casi no circulaban por escrito fuera de su compañía, sólo podrían ser pensadas desde el Averroes borgiano como un mostrar sin mucho referir. Incluso en el momento de la escritura, necesita imaginar la encarnación de sus nombres. En efecto, Borges conjetura que para escribir necesitaba imaginar las tablas y actores (Borges, 1995g). A diferencia de Averroes, no le preocupa tanto la intemporalidad de la metáfora eterna como la evanescencia de lo que presenta. Más preocupado del presente que del tiempo —es decir, de un presente que jamás podría creerse del todo pleno— su obra permite el surgimiento de un arte nominalista que abre, en la historia del teatro, la autonomía de las formas que luego habrá de desarrollar la escritura que poco le ha importado. Un gustador de Joyce o Mallarmé, especula Borges, sería quizá su mejor traductor. A diferencia de Averroes, sus traductores están autorizados a una variación que no implica incompreensión. El propio Borges, en efecto, confiesa haber comenzado, junto con Bioy Casares, una traducción de Shakespeare que no prosigue. La idea que los motiva, coherente con lo antes expuesto, habría sido la de traducir libremente: inventando y fantaseando (Carrizo, 1986).

Nadie en la historia

Esta radicalidad que Borges atribuye a Shakespeare se explica porque su disolución de las categorías clásicas de la comedia o la tragedia abre la disolución de cualquier certeza en los personajes. Más cerca de Joyce que de los grandes novelistas, de acuerdo a lo que reconoce en una entrevista (Sorrentino, 2006), Borges lee en su obra cierta discusión sobre la disolución de la personalidad que recorre la literatura que Borges destaca de sus contemporáneos. Si Hamlet, según argumenta, ha interesado de forma tan decisiva a la crítica es porque instala, de modo casi profético, discusiones psicológicas del siglo XIX a las que Dostoievski saca mayor partido que nadie (Alifano y Borges, 2007), justamente a propósito de “nadie”.

Huelga aquí recordar que Borges, en su tensa relación con el escritor ruso recién mencionado, señala que este ha enseñado que nadie es imposible. Quizá es necesario leer esa oración en su doblez: no es posible que exista nadie, por lo cual es posible que cualquiera exista, incluso aquel que crea ser todos. A diferencia de lo que ocurre en el futuro que Borges imagina, todo hombre para Dostoievski, lector de Hamlet, es un alguien no genérico. De allí se sigue que ningún género puede delimitar, de antemano, como habrá ser cada cual, cada vez. El nombre que se porte se hace real en la medida en que se encarna siempre de otro modo. Y es esa hiperbolización de la

singularidad la que Shakespeare narra. Lo que le interesa, argumenta Borges, eran las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz.

En el cuento que dedica a Shakespeare, Borges narra su vida como la de quien, por no haber sido alguien tras su rostro, encarna múltiples personajes. Tan extraño personaje, de acuerdo a lo narrado, pronto nota que las otras personas sí son alguien. Aprende, por esto, el oficio de presentar su falta de personalidad como personalidad ajena frente a quienes sí poseen una personalidad delimitada. Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, narra Borges, y acaso Nadie allí sea tanto ningún otro hombre como el impropio nombre propio de quien, como Proteo o Shakespeare, desarrolla una cruel existencia que deviene infinitas existencias ajenas:

Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro (Borges, 1995g, p. 181).

Tras veinte años con la singular felicidad que le otorga la actuación, y las posteriores tristezas de volver a la irrealidad de ser Nadie, ese hombre sí logra ser alguien: vende su teatro, recupera los árboles y pasados de niñez sin incluirlos en el teatro, hace fortuna con préstamos, litigios y pequeña usura, escribe un testamento ajeno a todo rasgo patético o literario. Contra la romántica figura de un Shakespeare atormentado, Borges insiste, en este cuento y en sus ensayos sobre Shakespeare, en que, fuera del escenario, fue un burgués como cualquier otro. Es decir, un hombre distinto de todos los otros por haber sido uno y no otro.

A diferencia del futuro que se visita en “Utopía de un hombre que está cansado”, en la Inglaterra admirada por Borges, los anónimos hombres pueden retomar la identidad y, con ella, poner en funcionamiento el liberalismo económico. Gústenos o no ello, para Borges esa posibilidad deviene necesaria para poder vivir en un mundo de libertades y amigos, en el cual el principio de identidad puede suspenderse de manera momentánea en el arte, y ser retomado una vez que ha caído la función. A diferencia del mundo de artistas aislados imaginados en aquel cuento, en el mundo de Shakespeare puede distinguirse entre la escena y la realidad. Cuando los amigos visitan al retirado Shakespeare, anota el narrador, este vuelve a ser el poeta que ha dejado de ser.⁷ La amistad le brinda otras individualidades puede volver a ser

⁷ Sobre el final del cuento, Borges (1995g) anota lo siguiente: “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo, que tantos hombres he sido en vano,

Nadie para luego volver a ser alguien. Incluso puede, de acuerdo a lo narrado en un posterior cuento de Borges, dar su memoria a otro hombre que no deja de ser quien es por recordar, de modo doblemente singular, su vida con la de Shakespeare (Borges, 1995h). Un alguien que recibe la memoria de ese otro alguien no deja de ser un individuo, puesto que la multiplicidad de experiencias del hombre que en la literatura anula su personalidad es lo que confirma, en la fragilidad de la memoria, su personalidad fuera de la escena. Bajo la ficción del nombre propio que la literatura desarma y la economía restituye, Shakespeare no es sus personajes.

Desenmascaramientos de la política

Si hemos debido dar esta larga vuelta por las versiones sobre Averroes y Shakespeare de Borges para pensar la política en Borges es porque su crítica al peronismo necesita afirmar el teatro como mecanismo de destitución de la ilusión política. Para tematizar ese vínculo, recuerda un drama en el que Corneille, a quien Borges en esta cuestión emplaza en la línea de Shakespeare, retoma la estrategia del teatro dentro del teatro. A saber, *L'illusion Comique*, temprana pieza en la que el autor francés recorre las tensiones entre ficción y realidad al escribir una obra teatral en la que los personajes han sido engañados por otra ilusión.

Borges recupera el título de esa obra para describir el peronismo a diez años del denominado Día de la Lealtad Nacional. En este breve ensayo, narra lo que considera un melodrama político, patético o burdamente sentimental, que juzga acaso tan detestable como encarcelamientos, torturas y otros métodos que atribuye al gobierno peronista. La renuncia de Perón, las manifestaciones públicas en su apoyo, la supuesta quema de una bandera por parte de los grupos católicos y todo lo que ocurre en ese día en realidad, para Borges, no ocurre. No es ni más ni menos que una ficción escénica, al punto que argumenta que Perón pudo olvidarse de renunciar a su renuncia, ya que su renuncia fue tan irreal que no hubo real necesidad de negarla. En el torpe paso de un mundo de individuos a un mundo de símbolos, la discordia ya no pasa por partidarios y opositores al dictador, sino entre quienes apoyan o cuestionan una efigie o un nombre. Es decir, por un público igualmente

quiero ser uno y yo.' La voz de Dios le contestó desde un torbellino: 'Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie'" (p. 182). La diferencia del Dios nominalista con el averroísta (de acuerdo a lo pensado por Borges) es evidente: mientras este último presenta un fundamento cierto desde el cual clasificar, también con certeza, a los cuerpos y sus nombres, aquel se halla tan desquiciado como el mundo que narra Shakespeare. Por así decirlo, se trata de un Dios que nunca llega a ser el que se supone que es.

falso que cree que es nombrado en lo que nombra, como si esa ficción fuese real y con eso también ellos se hicieran reales:

Ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades. (Borges, 1995i, p. 57)

Es frente a ello que Borges clama por un teatro moderno que pueda, en su insistencia por lo singular, oponerse a un ya determinado teatro genérico. Al destituir esa ilusión cómica con su ilusión nominalista, puede colaborar a construir otro orden de representación. De hecho, opone la teatralidad peronista al posterior régimen y su modo no patético de gobernar, en el que el nombre del gobernador no es más, ni menos, que el de un hombre que gobierna. Por esto, Borges puede pensar que el liberal es un gobierno que no supone como real la ficción de la nación, o cualquier otra ficción, salvo las ficciones mínimas que permiten las siempre plurales vidas de los individuos, sus negocios y amistades. Más que una crítica radical a la representación, por tanto, aspira a una representación política que asuma sus límites. Esto es, un ejercicio del gobierno que entienda que debe alterar lo menos posible la libertad de los individuos, y que no se parezca al congreso descrito en el cuento homónimo. La utopía de un Borges descansado es la de un capitalismo sin autoridad política, más sus energías políticas están siempre ya demasiado cansadas para superar el liberalismo político que ha defendido. Ante el riesgo de una sociedad sin hombres, prefiere una más concreta posibilidad de gobierno liberal contra los fantasmas del peronismo. Mientras en este último la política aparece al modo de un complot en el cual hasta los espacios secretos se hallan enmascarados, Borges aspira a un congreso que pueda asegurar un mínimo orden público. Que la facticidad muestre, de acuerdo a su diagnóstico, la creciente dificultad de que el parlamento no se parezca al congreso que fabula no resulta un dato que anule la necesidad del liberalismo, sino lo contrario.

Por lo mismo, en otra crónica escrita durante los años marcados por el peronismo, Borges vincula, de un modo sólo aparentemente azaroso, la simulación política moderna con la introducción de un segundo personaje en el drama ateniense. Tan decisiva modificación, que marca el futuro del teatro al abrirlo más allá de la declamación atribuida al averroísmo, permite que sea más de uno el que fabula, abriendo el desquicio de una presentación en la que varios hombres potencian mutuamente

su irrealidad. Con ello, se abre la posibilidad del teatro que heredan Shakespeare y tantos más:

En aquel día de una primavera remota, en aquel teatro del color de la miel ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo; acaso, apenas, un principio de asombro. En las *Tusculanas* consta que Esquilo ingresó en la orden pitagórica, pero nunca sabremos si presintió, siquiera de un modo imperfecto, lo significativo de aquel pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad y así a lo infinito. Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban: Hamlet y Fausto y Segismundo y Macbeth y Peer Gynt, y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos (Borges, 1995j, p. 133).

La imposibilidad de clausurar la historia del teatro muestra la constitutiva apertura de la historia de los individuos que el nacionalismo, en su deseo de conformación de un héroe definitivo, desea cerrar. El porvenir del teatro, por así decirlo, abre la posibilidad de que los individuos, asumiéndose como tales, inventen nuevos porvenires dentro y fuera del teatro. El del nacionalismo, por el contrario, amenaza con cerrarlo con un falso diálogo preestablecido. Por esto, Borges cuestiona los regímenes nacionalistas como torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo. En una época en la que lo heroico sólo puede añorarse, según explicita, las simulaciones nacionalistas constituyen para el autor un régimen patético frente al que Borges sueña con la sobriedad de quien gobierne sin teatro.

Conclusiones. Borges y el porvenir

No es necesaria ninguna maestría en sospecha para notar los límites de la crítica de Borges, desde su incapacidad de comprender históricamente la emergencia del populismo hasta el eurocentrismo de sus posiciones, pasando por la ingenuidad de su liberalismo o su incapacidad de notar los privilegios de su posicionamiento como intelectual. Con más espacio, bien podría contraponerse su posición a la de pensadores contemporáneos de la política que explican la ingenuidad de su deseo. Como bien explica Scavino (2012), también el liberalismo supone cierta mitología política, la cual derivó en acciones no menos cuestionables que las que Borges critica.

Frente a esa ilusión de una política sin ilusiones, huelga repensar lo político asumiendo la constitutiva disputa de los procesos de agenciamiento de quienes Borges naturaliza como individuos, contra los nuevos liberalismos y su relato tecnocrático. Lo cual, por cierto, exige pensar la constitutiva disputa en la herencia de ese nombre que fue Perón. Si los nuevos modos del peronismo instalan sólo otro

modo de repartir entre individuos desde un reparto ya dado, es nula su capacidad de construir un teatro que interrumpa el liberalismo. Y quizá ello no pueda sino partir por desindividualizar, fuera de toda tentación de nuevos heroísmos, cualquier irrupción de lo heroico. Frente a la certeza de nombres propios que administren el teatro político, urge imaginar un nuevo teatro en el que Nadie sea posible. Y Borges, para nuestros deseos anticapitalistas y pese a sus deseos capitalistas, no es poco lo que puede ayudar en esa tarea: “lo que decimos no siempre se parece a nosotros”.

Referencias bibliográficas

- Ackerley, M. I. (2006). “Borges, el islam y la búsqueda del otro”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, pp. 67-72.
- Alifano, R. (2013). “La utopía de Borges”. *Letralia*. Recuperado en: <https://letralia.com/289/articulo02.htm>.
- Alifano, R., y Borges, J. L. (2007). *El misterio Shakespeare*. Buenos Aires: Alloni/Proa.
- Averroes (1999). “Paráfrasis del libro de la *Poética*”. *Revista Española de Filosofía Medieval*, (29), pp. 203-214.
- Barrenechea, A. M. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Borges, J. L. (1988). *Utopía de un hombre que está cansado*. Caracas: Andrés Bello.
- ____ (1995a). “Prólogo al *Fausto* de Estanislao del Campo”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995b). “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995c). “Tema del traidor y del héroe”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995d). “Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995e). “Guayaquil”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995f). “La busca de Averroes”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995g). “Historia de los ecos de un hombre”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995h). “La memoria de Shakespeare”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995i). “L’illusion comique”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995j). “El pudor de la historia”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1996a). “El Fausto criollo”. En *El tamaño de mi esperanza* (pp. 11-18). Barcelona: Seix Barral.

- _____ (1996b). “El idioma infinito”. En *El tamaño de mi esperanza* (pp. 42-49). Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1996c). “Palabrería para versos”. En *El tamaño de mi esperanza* (pp. 50-57). Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2003a). “Leyenda y realidad”. En *Textos recobrados II* (pp. 291-293). Madrid: Alianza.
- _____ (2003b). “Un porvenir posible”, En *Textos recobrados III* (pp. 268-269). Madrid: Alianza.
- _____ (2008). “Nuestro pobre individualismo”. En *Inquisiciones* (pp. 36-37). Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. y Ferrari, O. (2005). *En diálogos II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J. L. y Vázquez, M. E. (1984). *Borges: sus días y su tiempo*. Barcelona: Javier Vergara.
- Borges, J. L. y Sorrentino, F. (2006). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El ateneo.
- Cabezas, Ó. A. (2013). *Postsoberanía, Literatura, política y trabajo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Campo, E. D., y Battistessa, Á. (2007). *Fausto: su prefiguración priodística*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrizo, A. (1986). *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Ciudad de México: FCE.
- Del Campo, Estanislao (1968). *Fausto*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Dapía, S. G. (1999). “The Myth of the Framework in Borges ‘Averroes’s search’”. *Variaciones Borges*, (7), pp. 147-165.
- Eco, U. (2004). “Aristóteles, entre Borges y Averroes. *Variaciones Borges*”, (17), pp. 65-85.
- González, H. (1996). “Irrisoria ética borgiana”. En *La invención y la herencia. Filosofía y literatura en la obra de Borges* (pp. 75-90). Santiago de Chile: LOM.
- Leonardi, Y. A. (2008). “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”. En *Primer congreso de estudios sobre el peronismo: primera década* (pp. 1-18). Mar del Plata: CONICET.
- Magnavacca, S. (2009). *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Mogliani, L. (2004). “El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista”. En *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (3), pp. 171-180.
- Olaso, E. (1999). *Jugar en serio: Aventuras de Borges*. Ciudad de México: Paidós.

- Olea-Franco, R. y González Echeverría, R. (1999). *Borges: desesperaciones aparentes y conuolos secretos*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Oyarzún, P. (2009). *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago de Chile: UDP.
- Pellettieri, O. (1999). Peronismo y teatro (1945-1955). En *Cuadernos hispanoamericanos*, (588), pp. 91-99.
- Renan, E., y Pacheco Pringles, H. (1992). *Averroes y el averroísmo: (ensayo histórico)*. Madrid: Hiperión.
- Rojel, M. S. (2005). “Borges y el cansancio de lo mismo”. *Acta Literaria*, pp. 23-31.
- Rosa, L. O. (2016). *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Sarmiento, D. F. (1993). *Facundo, o civilización y barbarie*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Sharkey, J. (2006). “The Comedy of Language in Borges ‘La busca de Averroes’”. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, pp. 53-69.
- Tapia, G. C. (2013). “Nueva refutación del viaje en el tiempo. Una lectura de ‘Utopía de un hombre que está cansado’”. *Scritture plurali e viaggi temporali*, pp. 41-54.
- Tatián, D. (2000). *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres*. Buenos Aires: La Cuarenta.
- Vásquez, M. E. (1984). *Borges: sus días y su tiempo*. Barcelona: Javier Vergara.

La genealogía como investigación histórica en Foucault *The genealogy as historical research in Foucault*

Heriberto Antonio García
Universidad Veracruzana (UV), México
heribertoagar@gmail.com

Resumen

El siguiente texto tiene el propósito de analizar la perspectiva teórica de la genealogía, cuya utilidad se centra en rescatar investigaciones marginadas por el discurso científico y la historia lineal. Por ello, propongo pensar a la genealogía como investigación histórica desde la visión de Michel Foucault. En el texto, aclaro, por un lado, el carácter de la genealogía como una anti-ciencia que se ocupa preferentemente de buscar los saberes que el discurso científico ha excluido o vulnerado en una sociedad como la nuestra. Por otro lado, señalo el método y la finalidad de la genealogía en la cual Foucault articula su proyecto llamado *ontología de nosotros mismos*. Finalmente, expongo las virtudes de la genealogía como investigación histórica. Por último, concluyo que la genealogía sirve como marco teórico para plantear e investigar diversas problemáticas en el área de humanidades y ciencias sociales.

Palabras clave: anti-ciencia; ciencia y crítica; historia; liberación; método; marxismo; verdad.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the theoretical perspective of genealogy, whose utility is focused on rescuing marginalized research by the scientific discourse and linear history. For this reason, I propose to think about genealogy as a historical research from Michel Foucault's vision. In which I clarify, on the one hand, the character of genealogy as an anti-science that is mainly concerned with finding the knowledge that the scientific discourse has excluded or violated in a society like ours. On the other hand, I point out the method and the purpose of the genealogy in which Foucault articulates his project called ontology of ourselves. Finally, I show the virtues of genealogy as historical research.

Eventually, I conclude that the genealogy serves as a theoretical framework to raise and investigate various issues in the area of humanities and social sciences.

Keywords: *Anti-science; History; Liberation; Marxism; Method; Science and criticism; Truth*

Introducción

En este artículo presento una disertación que permite esbozar los alcances teóricos de la genealogía y su dimensión histórica, cuyo propósito es rescatar una serie de investigaciones excluidas en la ciencia y la historia lineal. De manera que el carácter del saber científico sea removido, mientras la historia sea repensada y reescrita de distinto modo en una sociedad como la nuestra. Con esto, Foucault (1992) afirma: “yo no digo que la humanidad no progrese. Digo que es mal método plantearse que hemos progresado” (p. 106). Por eso, menciono que la genealogía es una *anticiencia*, debido a que libera un cúmulo de saberes históricos que están atrapados en la ciencia, donde liberación significa sustraer los saberes para tratar de reorientar aquello que parecía a simple vista “verdadero” para nuestra experiencia cotidiana.

También aclaro el concepto de “método” y finalidad en Foucault. Por un lado, dejo en claro que no se trata de un método filosófico ni científico; y por otro, que la finalidad es genealógica, cuyo “acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales permiten la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilidad de ese saber en las tácticas actuales” (Foucault, 1992, p. 137). En la última parte, explico cómo se constituye la *ontología de nosotros mismos* en Foucault y su correlación con la genealogía como investigación histórica. Esta se refiere al análisis de diversas prácticas, discursos excluidos, tipos de racionalidad, regímenes de verdad y estrategias de libertad, a partir de las condiciones históricas de los enunciados, sus condiciones de emergencia, la ley de su coexistencia con otros, su forma específica de ser, los principios según los cuales se sustituyen, se transforman y desaparecen. Al final, propongo que la genealogía sirve como un marco teórico para abordar ciertas problemáticas en el área de humanidades y ciencias sociales.

La genealogía como anticiencia

En la actualidad, la genealogía juega un papel clave en el análisis histórico de las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas. Su concepción no consiste en modificar los hechos de la historia o en hacer de los individuos unos dioses sino “se trata de hacer entrar en el juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados” (Foucault, 1992, p. 138). La genealogía se encuentra ligada a la

historia pero no precisamente una historia en sentido tradicional, sino más bien a una “historia efectiva” tal y como la piensa Nietzsche (1999).

El proceder de esta historia surge en la medida en que lo *discontinuo* se presenta no como un elemento extraño del proceso histórico, sino como una irrupción que se opone a todo proceso lineal, inmutable y perfecto de la historia. Marx (2006) formula una noción de historia que no es compatible con el proceder de la genealogía. El carácter de la historia, según Marx, reside en las relaciones de producción, es decir, de acuerdo a un “valor” extrínseco, las cosas poseen un costo que se basa en un intercambio entre los mismos individuos con el fin de adquirir un bien.

En efecto, el marxismo tiene una afinidad científica, según su configuración histórica (lucha-represión), porque trata de justificar cómo el individuo ha sido en distintas épocas blanco de las relaciones de producción bajo la dicotomía entre dominados y dominadores. Ahí es, justamente, donde se piensa que existe una “racionalidad” que opera en estas relaciones sociales, políticas y económicas en el que el “sujeto” es sometido por el poder (que en otros términos sería la dialéctica del amo y el esclavo como una estrategia que permite observar la correspondencia entre opresor y oprimido).

En cambio, la genealogía no intenta fundamentarse en el carácter científico o el método para alcanzar la Verdad. Su tarea es la búsqueda de saberes aunque no estén justificados mediante estructuras objetivas. “La *genealogía* sería, pues oposición a los proyectos de una inscripción de los saberes en la jerarquía del poder propia de la ciencia, una especie de tentativa para liberar los saberes históricos del sometimiento” (Foucault, 1992, p. 139). En efecto, la genealogía intenta liberar a los saberes históricos que están atrapados en la ciencia, su liberación implica sustraer los saberes excluidos para tratar de remover aquello que parecía a simple vista “verdadero” precisamente por ser de algún modo evidente y cierto para nuestra experiencia cotidiana.

Por ello, la genealogía no puede adquirir la categoría de ciencia sino de una *anticiencia*.¹ Ya que la genealogía lucha “sobre todo contra los efectos del saber centralizador que ha sido legado a las instituciones y al funcionamiento de un discurso científico organizado en el seno de una sociedad como la nuestra” (Foucault, 1992, p. 138) donde la ciencia ejerce dominio sobre los saberes y el individuo participa

¹ La genealogía es una anticiencia en el sentido de que no busca clasificar y administrar los contenidos o conocimientos ya descubiertos por la ciencia, para establecer su análisis o profundidad desde el enfoque histórico. Al contrario, quiere resaltar aspectos que no han sido pensados en términos históricos para tratar de cambiar en la medida de lo posible lo que pensamos, decimos y hacemos.

de un proceso de domesticación, sin interrogar alguna idea que lleve a rechazar o criticar sobre el saber centralizador. Al contrario, la ciencia se toma como útil en la medida en que hace más sencilla la vida y los quehaceres del hombre. Con esto, “yo no digo que la humanidad no progrese. Digo que es mal método plantearse que hemos progresado” (Foucault, 1992, p. 106).

Ahora bien, cabe señalar que entre la genealogía y la historia marxista existe algo en común: las dos obedecen a un planteamiento histórico, puesto que se ocupan de las transformaciones sociales, políticas y económicas.² En el marxismo, el trabajador es el protagonista principal de las relaciones de producción, debido a que su aportación es la mano de obra con la cual se genera el capital en que sustenta a la clase burguesa. En la genealogía, es posible entender cómo el sujeto es resultado de los procesos históricos y de cómo se despliegan las relaciones de poder-saber, ya que para Foucault el poder produce sujetos útiles –económicamente hablando– para reducirlos o minimizarlos en términos políticos de obediencia.³

Pero también hay algo que diferencia estos conceptos de modo radical. La historia, según Marx, funciona de acuerdo al materialismo histórico, el cual determina la “lucha de clases sociales” que ha marcado a las distintas civilizaciones de Occidente. Mientras que la genealogía es un proceso que irrumpe en la continuidad de los acontecimientos históricos y se revela contra los saberes sometidos, su historia es una *contramemoria* que se despliega en una forma totalmente distinta de tiempo. Por lo tanto, la genealogía se opone a todo origen como aquello absoluto y único.

Otra diferencia importante entre la genealogía y la historia marxista es que la genealogía es un proceso histórico no dirigido por un fin, es decir, no persigue ningún *telos* que tenga por última instancia descifrar o conocer un objeto en particular; más bien es contingente y liberador. Nos damos cuenta que podemos cambiar una fracción de nuestra vida, tratando de ya no pensar, hacer y decir lo mismo, lo que implica resistirse al régimen de verdad que ha permanecido en un modelo de sociedad. Este rechazo de la sociedad⁴ es algo que Rorty (1993) critica de Foucault:

² “La disciplina fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo en términos económicos de utilidad y disminuye esas fuerzas en términos políticos de obediencia” (Foucault, 2008, pp. 141-142).

³ Cacciari (1981) critica a Foucault su noción de poder argumentando “que el poder sea una técnica, es decir, una forma característica de la producción en cuanto distinta de hacer propio de la poiesis, es algo que está en el origen del pensamiento Occidental. La producción del poder pertenece al dominio de la técnica en cuanto escisión del hacer *poiético*” (p. 7).

⁴ La crítica del fin como del origen es una crítica a los elementos escatológicos y teleológicos de la obra de Marx. Sin embargo, el comunismo según Marx dependía de la construcción revolucionaria de ese tipo de sociedad deseable.

el proyecto foucaultiano no es viable para una sociedad donde la privacidad se convierte en un elemento aniquilador de lo público.

En definitiva, considero que la genealogía es historicista, es constructivista y se reclina en lo que Foucault ha llamado “*a priori* histórico”,⁵ es decir, una fijación que se ha desarrollado históricamente por distintos procesos sociales, políticos, económicos y culturales. La problemática que hay entre la genealogía y la ciencia es la de una tensión del *saber histórico* que ha sido el legado de las instituciones, modelos y formas de vida adoptados por una sociedad para regirse a partir de un discurso científico.

El método y finalidad de la genealogía

Existe una polémica en torno a pensar si la genealogía es un método o una estrategia, la cual toma Michel Foucault para realizar una crítica histórica de diversos contextos sociales, políticos y económicos. Más que afirmar que la genealogía es un método,⁶ quizá haya que decir que su análisis hace visible una perspectiva, para comprender cómo y por qué se constituyen los saberes y discursos que han sido excluidos en el pensamiento de Occidente. Por ello, la genealogía permite visualizar la *emergencia y procedencia* de tales saberes y discursos, que usualmente se encuentran atrapados en las generalidades de la historia. Por tanto, es imposible hablar de eso que llamamos singularidades; estas se encuentran de modo accidental, fortuito y contingente en la red de acontecimientos históricos que atraviesan nuestra experiencia como individuos.

Ahora bien, ¿por qué estudiar la genealogía como una forma sistemática de investigación histórica y no como un método? A decir verdad, Foucault nunca pensó la genealogía como un método. Sin embargo, el análisis de la genealogía recupera elementos que sirven para evidenciar procesos históricos no continuos característicos de la historia tradicional.⁷ La genealogía rechaza la etiqueta de un método filosófico

⁵ “O más exactamente, esta forma de positividad (y las condiciones de ejercicio de la función enunciativa) define un campo en el que pueden eventualmente desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos. Así la positividad desempeña el papel de lo que podría llamarse un *a priori* histórico” (Foucault, 2007, p. 215).

⁶ Foucault consideraba a la genealogía como una mirada, un conjunto de criterios y no de reglas. En sentido lato, su método no tiene el carácter normativo de un “método” con reglas imprescindibles que se siguen paso a paso. Foucault gustaba hablar de una perspectiva, un sistema arbitrario. De ahí, que la discontinuidad es una forma de analizar la gama de saberes históricos en los que el hombre ha sido objeto de conocimiento.

⁷ “Por eso dice: investigación histórica y no trabajo de historiador. No hace una historia de las mentalidades, sino de las condiciones bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una existencia mental, los enunciados y el régimen de lenguaje. No hace una historia de los

o científico, en el sentido que no utiliza hipótesis susceptibles de ser comprobadas a través de formas verificables según un objeto de conocimiento. En cambio, la genealogía como método –la otra acepción de método– significaría analizar las condiciones históricas según las cuales se construye la verdad, la voluntad y el sí mismo. Por eso dice Foucault (2007):

Es genealógica en su finalidad y arqueológico *en su método*. Arqueológico –y no transcendental– en el sentido de que no intentará determinar las estructuras universales de todo conocimiento o de toda acción moral posible; sino ocuparse de los discursos que articulan lo que pensamos, decimos y hacemos, como otros tantos acontecimientos históricos. Y esta crítica será genealógica en el sentido de que no deducirá de la forma de lo que somos lo que nos es imposible hacer o conocer; sino que extraerá, de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos, la posibilidad de no ser, de no hacer, o de no pensar, por más tiempo, lo que somos, lo que hacemos o lo que pensamos. No pretendo hacer posible la metafísica finalmente convertido en una ciencia; pretendo relanzar tan lejos y tan ampliamente como sea posible el trabajo indefinido de la libertad. (pp. 91-92)

En la descripción de la *ontología de nosotros mismos* Foucault afirma literalmente que es genealógica en su finalidad y arqueológica en su método. Se refiere a reformular la crítica de Kant respecto a los límites del entendimiento. Ahora la tarea es trasgredir precisamente esas barreras que nos han impedido conocer más sobre nosotros mismos. Para Foucault la crítica es una ontología histórica de nosotros mismos, la cual ayuda a saber cómo nos hemos constituido a nosotros mismos para reconocernos en la medida de lo posible como sujetos de lo que hacemos, decimos y pensamos.

Por un lado, Foucault dice que el “método arqueológico” debe ocuparse de los discursos que articulan lo que pensamos, decimos y hacemos en nuestra vida; mientras la “finalidad genealógica” intenta destacar la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos, para poder interrogar los sistemas de verdad que nos han condenado o sometido a un modelo de sociedad. En este sentido, la genealogía no es precisamente el método sino más bien el objetivo que debe lograr justamente el

comportamientos, sino de las condiciones bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una existencia visible, bajo un régimen de luz. No hace una historia de las instituciones, sino de las condiciones bajo las cuales estas integran relaciones diferenciales de fuerzas, en el horizonte de un campo social. No hace una historia de la vida privada, sino de las condiciones bajo las cuales la relación consigo mismo constituye una vida privada. No hace una historia de los sujetos, sino de los procesos de subjetivación” (Deleuze, 2007, p. 151).

método arqueológico. Por eso, para Foucault es muy importante saber qué somos en la actualidad y de qué modo ya no podemos seguir siendo los mismos.

Cabe aclarar que la genealogía procede del pensamiento de Nietzsche (1999), lo cual no debe interpretarse como un proyecto colateral de la arqueología, sino es el “acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permiten la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilidad de ese saber en las tácticas actuales” (Foucault, 1992, p. 137). En efecto, la genealogía participa en el proceso de reconocimiento de un *saber histórico*, que tiene el mismo valor podría tener la historia tradicional. En ese sentido, no debe haber diferencias o exclusiones, sino se trata de aceptar todo.

Esto no debe confundirse con una especie de relativismo⁸ ni tampoco se trata de reescribir aquellos hechos excluidos, sino de investigar cómo se constituye la *procedencia* y la *emergencia* de ese saber histórico el cual se presenta como una *contramemoria* de los acontecimientos más precisos de lo social, económico y político. Cabe añadir que el sentido histórico de la “historia efectiva” cobra relevancia para Foucault, ya que sigue de cerca la segunda intempestiva de Nietzsche (1999).

La genealogía como investigación histórica

Es importante precisar, en primer lugar, lo que Foucault ha llamado *ontología histórica de nosotros mismos*, cuya definición aparece en su artículo “¿Qué es la ilustración?” (2003). En segundo lugar, urge señalar que la *ontología histórica de nosotros mismos* es producto del análisis genealógico entendido como una investigación histórica que Foucault ha llamado *investigaciones genealógicas múltiples* (lo que nosotros conocemos como genealogía). Por eso, explicaré a continuación cada punto de modo que sea posible comprender los diversos caminos trazados por Foucault.

Transgredir los límites de los regímenes de verdad

De acuerdo a Foucault (2003), Kant es el responsable de que la Ilustración como periodo de la historia alcanzara una importancia filosófica, aunque ya Mendelssohn había escrito una respuesta dos meses antes sobre *Was ist Aufklärung?* Kant analiza las circunstancias en que el hombre se ha vuelto dependiente de otros, por falta de servirse de su propio entendimiento o razón, para liberarse de la incapacidad que agobia a todo aquello que no lo deja ser libre. Por tal motivo, el lema de la Ilustración es *¡Sapere aude!* (Kant, 2000): ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!

⁸ La centralidad de la correlación de fuerzas lo impide. Esa es la diferencia fuerte con respecto a la hermenéutica y al estructuralismo.

Esto no sólo implica la racionalidad como un modo de autonomía para decidir políticamente, sino que representa una de las características fundamentales de la filosofía moderna que establece los límites del conocimiento.

Kant (2000) define la *Aufklärung* como un momento de “salida” donde el hombre debe afrontar su autonomía y, al mismo tiempo, asumir una racionalidad que lo conduzca por el camino más conveniente. Para esto, Kant necesita dos modos de usar la razón. El primero es el uso público de la razón, que consiste en enseñar en calidad de maestro a los demás como forma de divulgar los conocimientos necesarios para aquellos que se consideran legos o aprendices.

El segundo, es el uso privado de la razón, lo que radica en obedecer todas aquellas imposiciones que provengan de ciertas autoridades (como el hecho de pagar nuestros impuestos y no cuestionar a dónde se destinan los recursos que se recaudan), o mejor aún, de seguir las normas sin interrogar por qué funcionan así, aceptándolas como tal. Aquí la razón pasa a segundo término porque no tiene una trascendencia en el dominio individual del sujeto, que permita discernir hasta qué punto es conveniente seguir las imposiciones que emanan de una sociedad o Estado.

El *¡Sapere aude!* de Kant plantea el proceso que invita al hombre a “salir” de su minoría para ya no regirse a través de los libros, los guías o el pastor, sino tener una mayor injerencia políticamente hablando en la vida pública. Para poder “salir” el hombre no requiere de ningún tipo de ayuda, solamente de su propia voluntad que es la única fuerza capaz de impulsarle a un cambio personal. La Ilustración es una reflexión por el presente: qué está ocurriendo en este preciso instante de la historia y cuál es la diferencia con respecto de ayer.

La pregunta “¿qué es la ilustración?” es el referente de Foucault para pensar qué somos hoy. Así como Kant en algún momento se preocupó sobre su presente para tratar de buscar la autonomía y libertad del sujeto, así Foucault intenta pensar “entre la reflexión crítica y la reflexión sobre la historia. Es una reflexión de Kant sobre la actualidad de su empresa” (Foucault, 2003, p. 80). La búsqueda de la vigencia de la empresa kantiana en la actualidad es lo que Foucault llama una “actitud de la modernidad”. Dicha actitud es para los griegos un *ethos*, o sea, un modo de relación, de comunicación, de actuar, de ser y de sentir.

Foucault pone como ejemplo a Baudelaire, un autor que lleva hasta sus últimas consecuencias la modernidad del siglo XIX. Para Baudelaire ser moderno no es reconocerse como aquel que ha superado la tradición, sino más bien mostrar una cierta actitud en relación con ese fenómeno. En definitiva, “la modernidad no es un fenómeno de sensibilidad hacia el presente fugitivo; es una voluntad de *heroizar* el presente” (Foucault, 2003, p. 82). Se trata entonces de una actitud que permite

saber qué hay de heroico en el presente. Por otro lado, es importante señalar que la modernidad que define Baudelaire no debe ajustarse en un modelo de sociedad, se refiere sobre todo a aquello que se llama arte.

La actitud o *ethos* que propone Foucault (2003) frente al proyecto ilustrado de Kant es una interrogación “que problematiza a la vez la relación con el presente, el modo de ser histórico y la constitución de sí mismo del sujeto autónomo” (p. 86). En otras palabras, la actitud no es otra cosa que una *crítica* permanente de nuestro modo de ser histórico. En lugar de hacer uso de la razón para salir de la “minoría” de edad, para Foucault, ahora lo importante es saber quiénes somos hoy en la actualidad, por qué motivo actuamos así y por qué pensamos de tal forma. Para esto es necesario una actitud filosófica como crítica que posibilite un análisis de nosotros mismos como seres históricos.

Para Kant, la *crítica* es una forma de limitación necesaria del conocimiento, en la cual las condiciones de posibilidad sólo se rigen a través de aquello que la experiencia nos presenta. En cambio, “se trata de transformar la crítica ejercida bajo la forma de limitación necesaria en una crítica práctica bajo la forma de la trasgresión” (Foucault, 2003, p. 91).

La tarea de Foucault es trasgredir aquellos límites que Kant nos ha heredado de la modernidad como un acontecimiento histórico, y no como un periodo más de la historia, el cual se conozca por medio de simples manuales. La *crítica* (o bien actitud límite como llama Foucault) ya no es una crítica dirigida al terreno de la epistemología, sino una crítica sobre los regímenes de verdad que se han instalado en un modelo de sociedad.

Esta crítica que se deriva del *ethos* filosófico permite interrogar lo que decimos, pensamos y hacemos en forma de una *ontología histórica de nosotros mismos*. Lo que articula esta crítica, ya no es la búsqueda de estructuras universales, imperativos, modos o modelos, sino la “investigación histórica a través de los acontecimientos que nos han llevado a constituirnos y a reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos y decimos” (Foucault, 2003, p. 91). La cuestión es genealógica pues se trata de trasgredir los regímenes de verdad para ya no pensar, decir y hacer lo mismo, de modo que podamos saber cómo nos hemos constituidos como sujetos.

Investigaciones genealógicas múltiples

La genealogía es un término originalmente de Nietzsche que plantea la transmutación de los valores en Occidente. Para Foucault (1992), la genealogía sigue teniendo este sesgo, pero ahora se trata de saber cómo se han constituido históricamente los modos de racionalidad, las distintas prácticas y juegos estratégicos de libertad en

el que se encuentra inserto el individuo. Michel Foucault (1992) no habla de una genealogía sino de las genealogías –de las pluralidades–. Aquí la genealogía es la plataforma conceptual de las genealogías, estas son entendidas como “investigaciones genealógicas múltiples, redescubrimiento conjunto de la lucha y memoria directa de los enfrentamientos” (p. 138).

Las genealogías no constituyen un suelo independiente de la genealogía, más bien son, desde nuestra perspectiva, posibles aplicaciones de diversas investigaciones históricas que responde a diversas interrogantes como: ¿por qué se constituye un dispositivo sobre la sexualidad? ¿Por qué las escuelas siguen un modelo carcelario, y a través de qué medios se manifiesta el poder? Todas estas preguntas son el reflejo de un modo de analizar las condiciones históricas en que surgen varias problemáticas.

Por otro lado, pienso que la genealogía es una herramienta que ayuda a entender las transformaciones históricas, donde el sujeto es producto de un dispositivo del poder-saber (Foucault, 2001). Sin embargo, se suele pensar erróneamente que la genealogía procede de una ciencia positiva, pues su función depende de un análisis histórico más que de un proceso mecánico. En este sentido, la propuesta foucaultiana sobre la *ontología histórica de nosotros mismos*⁹ más que una derivación del método arqueológico, es producto de un análisis genealógico entendido como investigación histórica. Es decir, que el trasgredir es cuestionar la procedencia o emergencia de quiénes somos o qué somos hoy en día.

Lo anterior lleva u obliga a una investigación histórica en clave genealógica para saber de qué modo nos hemos formado como sujetos históricos y libres. Por ese motivo, la genealogía como investigación histórica no es otra cosa que el análisis de varias prácticas, discursos excluidos, tipos de racionalidad, regímenes de verdad y estrategias de libertad, justo porque históricamente se han multiplicado o disuelto como características singulares de un contexto específico.

La genealogía es una investigación porque previamente se asegura de que sus datos o valoraciones sean tangibles según el archivo. De ahí que la genealogía es gris y es histórica porque trabaja sobre un móvil, es decir, el *a priori histórico*, el cual busca las condiciones históricas de los enunciados, sus condiciones de emergencia, la ley de su coexistencia con otros, su forma específica de ser, los principios según los cuales se sustituyen, se transforman y desaparecen.

⁹ Como añadidura, anoto un contraste con algún párrafo de la *Gaya ciencia*: “Lo que nosotros mismos sabemos y recordamos de nosotros no es tan decisivo como se cree para la felicidad de nuestra vida. Un día nos asalta lo que otros saben (o creen saber) de nosotros y entonces nos percatamos de que esto tiene más poder” (Nietzsche, 2009, p. 101).

Del mismo modo, la crítica para Nietzsche es totalmente histórica en el sentido de desarticular los valores establecidos en Occidente, para hablar de una transmutación y los peligros que se corre dentro de la moral tradicional. Finalmente, la justificación de la genealogía como investigación histórica no está en el adoptar una nueva interpretación, sino en aclarar que las genealogías son aplicaciones de esta investigación histórica (como plataforma conceptual de cierto análisis) que evidencia cómo se han formado los saberes, discursos, prácticas y modos de subjetividad que se han excluido —a lo largo de la historia— por no tener una pretensión científica y centralizada en el dominio de la historia oficial.

Conclusiones

Lo que destaco en este breve trabajo es la utilidad conceptual que posee la genealogía como investigación histórica, en contraposición con todo saber científico y de la historia lineal. Por eso, considero que la genealogía funciona como marco teórico para plantear y quizás investigar en el terreno de las humanidades y ciencias sociales diversas problemáticas. Es menester aclarar que el propósito de Foucault no fue visualizar a la genealogía como un método; más bien, se trata de una mirada, un conjunto de criterios y no de reglas. Foucault gustaba hablar de una perspectiva, un sistema arbitrario. De ahí que la discontinuidad sea una forma de analizar la gama de saberes históricos en los que el hombre ha sido objeto de conocimiento.

Actualmente los métodos aplicados en los distintos contextos disciplinares tienen sesgos para analizar el objeto de estudio. En este sentido, la genealogía resulta ser una perspectiva que complementa de algún modo cualquier investigación sin importar el área a tratar. Todo depende de la apertura que exista del investigador y su disciplina. Por último, quiero dejar claro que la propuesta genealógica en Foucault, sin duda, es una adecuación de la obra de Nietzsche. Por eso, su rigor no es sistemático sino crítico porque “se trata de transformar la crítica ejercida bajo la forma de limitación necesaria en una crítica práctica bajo la forma de la transgresión [*franchissement*] posible” (Foucault, 2003, p. 91).

Referencias bibliográficas

- Cacciari, M. (1981). “Poder, teoría y deseo”. *Cuadernos políticos*, 27, pp. 7-16.
- Deleuze, G. (2007). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- _____. (2001). “El sujeto y el poder”. En H. L. Dreyfus y P. Rabinow. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica* (pp. 241-260). Buenos Aires: Nueva Visión.

- _____ (2003). “¿Qué es la ilustración?”. En *Sobre la Ilustración* (pp.71-97). Madrid: Tecnos.
- _____ (2007). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- _____ (2008). *Vigilar y castigar*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Kant, I. (2000). *Filosofía de la historia*. Ciudad de México: FCE.
- Marx, K. (2006). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue.
- Nietzsche, F. (1999). *II intempestiva*. Madrid: Biblioteca Nueva Editorial.
- _____ (2009). *Gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona: Paidós.

Notas

La enseñanza de la creación literaria: ritos y retos* *The teaching of literary creation: rites and challenges*

Luis Arturo Ramos
University of Texas in El Paso (UTEP)
laramos@utep.edu

Quiero empezar por el principio: Un entusiasta y estentóreo: “¡Sí se puede!”

Creo en la iniciación, estímulo, entusiasmo y decantación del oficio de la escritura creativa. No pertenecería a un programa como el que me acoge si no creyera en sus alcances y posibilidades. Pero tampoco lo asumiría con seriedad si no estuviera consciente de sus retos y peligros concomitantes. A partir de esta convicción, ejerzo mi actividad apoyado en dos principios: el primero, *Lo que natura non da, UTEP non presta*; el segundo, no hay posibilidad de llevarla a cabo sin el concierto de dos certezas, la de quien sabe que puede enseñar y la de quien acepta que puede aprender.

Nosotros, los promotores del oficio creativo, nos desenvolvemos en un territorio habitado por las intuiciones y el talento innato de quien pretende escribir y la *truquería* (así me gusta llamarla) inherente al oficio de la escritura. Trucos, técnicas y recursos localizados en modelos ejemplares refrendados por el tiempo y las relecturas de múltiples generaciones de lectores expertos. Lo que haga con ellos el futuro escritor, queda a cargo de su esfuerzo, capacidad y pretensión.

Respaldo los planteamientos a continuación expuestos, con la experiencia obtenida como miembro de talleres literarios, organizador de los mismos y, muy especialmente, como asesor de esos grupos que se reúnen en torno a la idea y aspiración legítima de que es viable y hasta necesario someter sus esfuerzos escriturales a la sanción y arbitraje de sus pares y de quien habrá de coordinarlos. Recuerdo, para tal propósito, las remotas expectativas que orientaban mis aspiraciones de aprendizaje,

* Este texto fue leído en la clausura del II Summit of Creative Writing Program of the Americas, que tuvo lugar en la Universidad de Texas en El Paso en 2016.

lo que esperaba de mis compañeros de taller y, muy especialmente, de mis mentores. Algunas de estas expectativas han sido superadas y otras enriquecidas por los años y la experiencia propia.

En 1972, obtuve la beca del Centro Mexicanos de Escritores, institución fundada por Margaret Shedd en 1951 e inspirada en los modelos norteamericanos que desde tiempo atrás habían creado, con el sentido práctico que caracteriza a la cultura estadounidense, las escuelas de escritura creativa, coordinadas por profesionales del oficio. Mi primer contacto con la experiencia surgió bajo la tutela de tres escritores mexicanos de alto renombre y reconocimiento latinoamericano. Por fortuna, todos pertenecientes a tres generaciones distintas y con una visión personalísima de la literatura, y de las formas de ver y acceder al mundo a través de ella.

Viajaba todos los miércoles durante cinco horas desde mi sitio de residencia a la Ciudad de México, con las ocho copias mecánicas exigidas por el contrato para ser dictaminadas por mis mentores y pares. Mis memorias transitan de la masacre a la fiesta; de la condena al paraíso momentáneo de una sonrisa, un asentimiento de cabeza o un buen consejo por parte de alguno de los asesores. Nunca de todos. La unanimidad resultaba inexistente y la mayoría de votos parecía un concepto a cargo de las democracias. Y los talleres literarios, lo aprendí muy pronto, aparecían regidos por el absolutismo, eso sí, y ni quien lo dudara, sumamente ilustrado. En aquellos tiempos el maestro, como los Pontífices de antaño, ejercía sin recato el principio de la infalibilidad. Pero no me queje, todos lo sabíamos y por las mismas razones, así lo aceptábamos

Al término de cada sesión, esperaba con ansia, miedo y la diarrea concomitante, el fallo final que podía contradecir o ratificar el juicio de mis compañeros de taller. Siempre conminados, debo aclarar, a emitir sus opiniones antes que los asesores. La estrategia y metodología de análisis puso en claro un aspecto del fenómeno que enfrentaba: era ese ente llamado Maestro y a quienes todos nos dirigíamos con un formal “usted”, quien dictaba la última palabra. La única que importaba y que me importaba... Lo que yo o mis pares opináramos, valía únicamente en la medida que ratificara el juicio solemne y definitivo de alguno de los miembros de esa Trinidad que condenaba momentáneamente al infierno o al paraíso. Los otros, mis compañeros, eran mis iguales, y por lo tanto, desconfiables para mí, como yo seguramente lo sería para ellos. Era después de las jornadas críticas cuando los más afines compartíamos con mayor soltura nuestras opiniones respecto a los compañeros ausentes, o la técnica magisterial de nuestros asesores: “Don Francisco Monterde nos enseña gramática, Juan Rulfo nos regaña y Salvador Elizondo comparte sus trucos”.

Fue esta primeriza experiencia la que me hizo escribir después en una novela que el aspirante a escritor debe contar con dos condiciones: la suficiente arrogancia como para pensar que tiene cosas importantes que escribir, y la suficiente humildad como para reconocer que sus textos merecen corrección. Lo intuí al principio y lo suscribo ahora con ligeros matices: nadie carente de arrogancia y de humildad debería ser miembro de un taller literario.

Valgan todas estas añejas referencias para conectarme con la trinidad que contextualiza el ejercicio de la enseñanza creativa: el coordinador, el alumno y el grupo al que ambos pertenecen. Anoto además que esta trinidad, como los mosqueteros, tiene cuatro aristas. Me refiero al contexto social como cuarto componente. Las escuelas de creación literaria aparecen fiscalizadas, determinadas o vigiladas por el mercado profesional y/o académico. Varios de los aquí presentes compartimos nuestra experiencia ya sea amparados por una institución o al margen de ella. En otras palabras, extendemos títulos, diplomas o constancias de participación con los sellos y firmas que los avalan. Esta situación, al tiempo que nos exige o excusa de obligaciones específicas, determina los límites y alcances de la relación mentor-alumno. Ambas posibilidades, la académica y la no-académica, tienen ventajas y desventajas, aunque de ninguna manera, lo aclaro enfáticamente, relacionadas ni con la calidad ni la efectividad de la enseñanza. Son, únicamente, dos maneras de abordar el mismo fenómeno.

Existe una tercera posibilidad, como bien me lo hacen saber algunos de mis estudiantes descontentos con la calificación, mi estilo de coordinar o las obligaciones ajenas al trabajo creativo: cualquiera puede aprender los trucos del oficio al margen de las instituciones. Y muchos, me incluyo, hemos aprendido lo suficiente en nuestros talleres literarios domésticos. ¿Quién no ha facilitado sus escritos al escrutinio de amigos? ¿O de su mamá, abuelita, cónyuge o novia en funciones? Precursoras de los talleres más o menos sistematizados, fueron las tertulias literarias y las veladas culturales decimonónicas. Lo importante es destacar que siempre, o casi siempre, el escritor ha sometido sus escritos a terceros antes de ponerlos a disposición de la imprenta.

Me queda claro: las opiniones importan y son importantes. Y más aún si proceden de una fuente respetada y respetable. También resulta claro que el protoescritor tiene el derecho y hasta la posibilidad de escoger y conformar su jurado dictaminador, y con ello evitar exponerse a los deliquios, arbitrios o arbitrariedades de propios o extraños. En otras palabras, nadie obliga al futuro escritor a ingresar a una institución como la mía para convertirse en eso: escritora o escritor. No obstante, cuando el individuo adquiere la condición de alumno, tiene que someterse a normas, reglas

y requisitos que cohiben y hasta coartan su libertad o pretensiones legítimas. Estos deberes, sean leves o severos, afectan y obligan por igual a los integrantes de esa entelequia llamada Escuela de Escritura Creativa, sean alumnos o mentores y quede esta inscrita dentro o fuera de las instituciones académicas.

No obstante, quiero tocar con mis reflexiones a los involucrados en la decisión de enseñar a través de la vía académicamente institucionalizada y a quienes acuden a la vía universitaria para enriquecer, encauzar y/o profesionalizar su futura actividad.

Conviene reflexionar acerca de cuál es la función de las escuelas de escritura creativa. Para qué sirven y qué pretenden. ¿Las instancias universitarias forman escritores, o simplemente cumplen su cometido con decirles que lo son? Ambas posibilidades conllevan riesgos, porque en el mundo real corresponderá a terceros avalar o descalificar el veredicto. Muchas serán las respuestas, mas la que verdaderamente importa es la que ofrezca cada uno de los encargados de impartir clases y coordinar talleres.

Hay buena y mala enseñanza. Buenas y malas escuelas y universidades. Algunas privilegian la formación integral, el conocimiento; otras buscan medir sus efectos sólo en términos lucrativos. Todas las respuestas son legítimas y por lo tanto no las juzgo; pero me inclino y abogo por una basada en razones de peso.

No obstante, me queda claro que de las respuestas, cualesquiera que estas sean, derivará la consideración, perfil y especificidad de cuatro instancias insoslayables. 1) El profesor o como quiera llamársele a la entidad o figura que coordinará, conducirá o ejecutará la clase; 2) el alumno o como quiera denominarse a ese individuo cuya aspiración es escribir y acude a una universidad para lograrlo; 3) el grupo, ámbito en el que los dos primeros habrán de desenvolverse; y 4) el contexto social que los determina a todos.

Cuatro instancias interrelacionadas que inciden al unísono y por separado en cada una de las restantes. Y esto es de suponerse, porque una vez que la dinámica social y las leyes del mercado consideran a la escritura creativa como una profesión, no podemos soslayar la consideración de cada una de ellas, a pesar de que nuestra libérrima voluntad creativa nos absuelva de todas o algunas de las aludidas.

El profesor

¿Quién puede y debe asumir el reto? ¿Cuáles son los perfiles adecuados para ejercer el cargo a cabalidad? ¿Basta con que el aludido sepa leer y escribir para asumir la encomienda? Doy por sentado que esto último no puede ser verdad. Sin embargo, conviene reflexionar acerca de las características ideales de quien habrá de asumir la tarea y comentar luego someramente lo que podría esperarse de tal persona.

Llamémoslo como lo llamemos (yo he utilizado por comodidad o pereza muchos aparentes sinónimos), el individuo a cargo adquiere las dimensiones de lo que en la academia se denomina profesor. No sólo porque coordina y decide los contenidos de su curso, sino porque pondera y califica. Es, aunque el grupo se coloque alrededor de una mesa redonda o cuadrada, o en sillas dispuestas en círculo, quien ocupará la cabecera aunque esta no exista físicamente, porque sus obligaciones y derechos son únicos y particulares a pesar de lo que él o ella hayan decidido. Es, le guste o no, el centro de las miradas.

La experiencia me ha enseñado que no basta ser buen escritor para ser buen asesor, aunque esto sea viable a la inversa. Eso sí, resulta importante el respeto más o menos generalizado a su trabajo como profesional de la escritura y, sobre todo, la confianza impuesta en sus alumnos de que asumiré su papel con responsable honestidad. No es posible coordinar una sesión, ni mucho menos plantear una razonada opinión crítica, basados únicamente en el respeto y admiración por la obra literaria del profesor que la emita. Tampoco conviene imponer criterios ni de estilo ni temáticos, sino permitir al alumno ejercer y ejercitar sus propios intereses. Muchos magníficos escritores, y tal vez por eso lo son, están casados con sus temas y universo poético y estiman en mucho la adscripción de sus discípulos a dichos campos escriturales. Y, no pocas veces, sus apreciaciones críticas derivan de la pertenencia a dichos intereses. No se asumen como lectores humildes en espera de ser seducidos por el texto en cuestión; sino como catequizadores y evangelizadores en pro de un supuesto deber ser literario.

En mi concepto, tampoco bastaría con ser un magnífico lector abierto y receptivo, si no existe el aval de la experiencia creativa, porque mucho de su credibilidad como asesor deriva de su propia experiencia escritural en el género o géneros de su preferencia. Es el Maestro en los términos que los gremios medievales le daban al encargado de enseñar el oficio que los distinguía. Sólo un buen panadero o carpintero o herrero podía tener aprendices. No para copiar su sapiencia, sino para verse influidos por la manera de ejercerla en el oficio en el que habían destacado sus mentores. Y es su capacidad de compartir esa experiencia significada en los trucos, las intuiciones y los meditados atrevimientos, lo que convierte a cualquier practicante del oficio en un buen maestro. Este conoce y reconoce la fortuna de hacer experimentar en cabeza ajena a sus aprendices; mas lo hace con la certeza de que la creación es una hidra de testas múltiples en las que todas tienen algo o mucho que aportar.

En nuestro caso, es necesario entonces un profesional con experiencia que además se entienda y asuma como asesor. Jamás como un sargento mal encarado a

cargo de reclutar incautos o indecisos para su gremio estilístico y/o temático. De haber podido hacerlo, yo hubiera buscado maestros cuyo trabajo respetara porque me resultaban afines por temas o estilos. En pocas palabras, porque descubriera afinidad y empatía entre su obra y aquella que yo aspirara a escribir. Esto no es posible en la mayoría de los casos; sobre todo en la academia, donde la plantilla de maestros y asesores está decidida de antemano.

Junto al asesor, están los libros y sobre todo sus libros. Su experiencia y técnica de lectura. La manera en cómo aprendió de sus autores fundamentales y lo que aprendió de ellos. Enseñar a leer es otra forma de enseñar a escribir; o, dicho de otra manera: leer, en multitud de ocasiones, equivale a reescribir los buenos libros y a enmendar los malos.

El alumno

¿Cuál sería la mentalidad y ánimo ideales para integrarse a una clase de índole universitaria? A este respecto, me inclino por la selección basada en muestras específicas del talento y la información literaria producto de la lectura, provenga esta de la academia o de la iniciativa personal. Ideológicamente prefiero individuos con la suficiente arrogancia como para suponer que tienen algo que decir y con la suficiente humildad para entender que hay mucho que reescribir. El mayor peligro se concentra en quienes creen que el taller es sólo un espacio para el reconocimiento de un talento hasta entonces oculto o minimizado por el complot universal. La disposición para escuchar y no para competir es requisito indispensable en la interminable brega de quienes aspiran a merecer el calificativo de “escritores”.

El grupo

Las tendencias y problemáticas individuales suelen potenciarse o disminuir con el grupo al que se integran. Y muchas veces este exacerba o reprime lo mejor y peor de cada uno de sus miembros. De ahí que hasta donde sea posible, resulte conveniente integrar los grupos de acuerdo con ciertos principios de homogeneidad en términos de talento, aspiraciones, actitud y experiencia creativa. No obstante lo anterior, aparece con frecuencia la ocasión de enfrentar la soberbia de quien asume al grupo como un simple auditorio y a sus miembros como una corte dispuesta a rendir pleitesía a un talento que, habrá que reconocerlo, muchas veces puede ser real.

Paralelo a este riesgo, surge el desafío de aliviar la timidez o el temor suicida de quien se disminuye ante la presión, al grado de reprimir su creatividad y capacidades críticas. El escenario no resulta tan sencillo como el que enfrenta quien enseña

o coordina grupos relacionados con otras disciplinas y cuya evaluación deriva de criterios claros y objetivos. Nosotros coordinamos grupos integrados por individuos dispuestos a demostrar su talento creativo ante lectores profesionales cuyos dictámenes no siempre derivan de la objetividad, sino, a veces, de la generosa simpatía o de la represalia disfrazada de crítica.

El contexto social

El contexto social está compuesto, entre otras múltiples variantes, por el canon literario tradicional, los gustos de lectura imperantes, la corrección o incorrección política, el mercado, la problemática editorial y comercial y etcéteras similares. Recordemos que en el caso que nos ocupa, la universidad impone el escenario y obliga, si no a definir, al menos a considerar seriamente el producto literario que buscamos, promovemos y, en su momento, colocamos a disposición del mercado. Nos enfrentamos a la opción de la fama del *best-seller* en oposición al prestigio y calidad literarios, aunque aceptemos de antemano que a veces ambos coinciden y, por lo tanto, subyugan con el canto de sirena de las cajas registradoras. Nos movemos dentro de un contexto social y mercantil exigente; pero también universitario. Nuestro ámbito es académico y como tal afectado por ciertas obligaciones y determinantes. Una de ellas, tal vez la más apremiante, deriva de que la universidad debe responder con un título universitario cuya solvencia queda garantizada por la institución que lo otorga. Este título resulta consecuencia del desarrollo y posterior aprobación de una serie de cursos sujetos a evaluación por un profesorado calificado para hacerlo. De esta obligación insoslayable se desprende una sarta de preguntas. Formulo apenas algunas: ¿los asesores evaluamos el talento, el esfuerzo, el aprendizaje individual, la disciplina y el producto escritural? Y de ser cierta cualquiera de estas posibilidades: ¿cómo evaluamos? ¿Valen acaso las curvas pedagógicas, los exámenes en batería, las tareas extracurriculares o mucho de lo que la pedagogía pone a disposición del profesor? ¿Es pertinente enterar al alumno de las variables que el profesor aplicará en la evaluación de su trabajo? ¿Conviene que el profesor sea o pueda o deba ser el único que decida y asiente una calificación? ¿Resulta apropiado en este caso la participación de los miembros del grupo o de profesores adscritos a disciplinas y territorios afines? ¿El diez o la A final implican la seguridad de la eficiencia? Y si esto es así, ¿el cero asignado significa la corroboración de que el calificado debió haber estudiado fútbol?

El contexto social impone también una respuesta satisfactoria a una pregunta obligada: ¿De qué egreso, para qué sirvo? ¿Soy profesor de literatura, escritor o ambas cosas a la vez? ¿Cómo va a verme esa sociedad a la que me integro? En otras

palabras, ¿cómo voy a instalarme en la sociedad, o lo que viene a ser lo mismo, en el mercado de trabajo?

En Estados Unidos, las universidades expiden un título de Master in Fine Arts que parece mucho o nada al mismo tiempo. Aquí el título y la disciplina tienen muchos años de existencia y el tiempo y la veteranía han contribuido a cimentar el rango o a desviar la pregunta. Pero en México, y me atrevería a decir que en muchos países habla castellana, impera otra situación. Por lo que a mí respecta, sigo topándome, inclusive aquí y ahora mismo, con la sonrisa maliciosa, dubitativa o sentenciosa de quienes me preguntaron y siguen preguntando, acerca del perfil, oficio y porvenir del individuo que contribuyo a formar.

Los retos del futuro

Acepté la generosa y amable invitación del Dr. José de Piérola para leer estas páginas, porque me brinda la posibilidad de convertir una conferencia en algo que no lo sea. Más que una cátedra, intento una charla entre amigos y colegas, y que como toda buena charla (y espero que esta lo sea), pueda prolongarse más allá del tiempo concedido y en espacios más acogedores y propicios. Sólo así puedo, sin sonrojos, hablar y aludir a mi experiencia en el oficio de inducir, estimular y entusiasmar como yo, hace muchos años, fui inducido, estimulado, entusiasmado por los libros, los amigos, los maestros y la circunstancia histórica que nos reunió a todos alrededor, y al amparo de la literatura.

Mi oficio es ayudar a escribir. Creo que la relación establecida con quienes acuden a la Universidad para concretar sus aspiraciones como escritores, está basada en la certidumbre de que tal relación implica el enriquecimiento intelectual en ambos sentidos. Como mentor, no busco la sumisa aceptación de mis opiniones, sino la seguridad en la conveniencia de la reescritura. No intento la imposición arbitraria disfrazada de sugerencia, sino la certidumbre compartida de que el maestro puede tener razón, pero también puede estar equivocado. Por ello, parto del principio de que en mis cursos todos tenemos derecho a la opinión; pero no a la razón absoluta.

Aprecio y a veces me vanaglorio de mi capacidad para descubrir el talento ajeno. El título de escritor no deriva de una declaración unilateral, sino de un consenso de lectores por amplio o reducido que pueda ser. Más que la escritura, estímulo la reescritura y veo en ella el resultado de la autocrítica. Quien se autocuestiona, aprende a valorar la crítica de terceros y lo que resulta mejor, decanta la capacidad de aprender de ella.

Pulir el talento, encauzarlo, cuestionarlo y hasta enriquecerlo, es gozo, preocupación; pero también espanto permanente. Espanto porque siempre destella el peligro

de reprimir y hasta asesinar un talento en ciernes –sea este un Rimbaud en potencia o un futuro Stephen King– sólo porque escapa a mi intuición o sensibilidad, o no se ajusta a mis parámetros de calidad o, inclusive, porque me aterran sus alcances y posibilidades comerciales.

Escribimos y enseñamos cooptados, atenazados, impelidos y entusiasmados por el tiempo histórico que habitamos. Nadie, para bien o para mal, escribe en o desde el no-tiempo o la no-historia. Nadie, tampoco, lee o comparte su experiencia profesional al margen de esta circunstancia a la vez imperiosa y determinante. No obstante, o tal vez precisamente por eso, me interesa activar el entusiasmo por escribir y leer la buena literatura; esa, la que deriva de los clásicos o conforma lo que los cultos llaman canon y que fue construido por inteligencias superiores a la mía. Me frustra y empobrece como promotor literario no entusiasmar con mis entusiasmos, y será esta total incapacidad la que fije la fecha de jubilación, que no de retiro.

No nací para perder, porque he ganado algunas batallas; mas sí para leer. Y eso, la lectura insistente, reiterada y reiterativa, configura mi ser como humano y mi identidad como escritor.

Homenaje a György Lukács

El templo de la totalidad. A cien años de la *Teoría de la novela* de Lukács

The temper of the whole. One hundred years of Theory of the Novel of Lukács

Jaime Ortega Reyna

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco (UAM-X)

jaime_ortega83@hotmail.com

Resulta complejo pronunciarse a propósito de un autor tan prolífico como lo es György Lukács. Cualquier construcción del sentido crítico que el marxismo pudo recuperar tras la pesada losa positivista heredada por la II Internacional tiene que referirse obligadamente a su obra, aquella que con el tiempo hemos venido descubriendo en sus intersticios, en sus dilemas y complejidades. Sin embargo, como toda obra, la de Lukács se encuentra perfectamente situada en un conjunto de constelaciones, con las cuales debate, dialoga, y las cuales también permiten un acceso a los intereses, categorías y obsesiones recurrentemente expresadas. Esto no deja de ser sumamente complejo, debido a que igual podría ubicársele como un autor en diálogo con figuras como Jean Paul Sartre o Martín Heidegger, pero también con George Simmel o Max Weber, y ni que decir de su productiva amistad con Ernest Bloch. Ya sólo esta enunciación de nombres nos remiten a constelaciones divergentes, encontradas y conflictivas, en lo teórico, pero también en lo espacio-temporal.

Advierto todo ello porque ninguna lectura es inocente, como lo ha señalado con penetrante potencia metodológica Louis Althusser, y en gran medida para trazar un distanciamiento de la figura que ahora celebramos al cumplirse el centenario de la aparición de su *Teoría de la novela*. Si existe alguna obra que puede ser asediada según el espacio-tiempo de su producción esta es sin duda la de Lukács. Aun así, aunque parezca paradójico, el peso del espacio-tiempo se ve relativizado: si se opta por algún momento específico de la producción de Lukács, tan distinto o disímil a otro, se seguirá encontrando un conjunto de preocupaciones muy similares. Es decir, parecería que se anula la perspectiva histórica y la totalidad de la obra martilla cada una de sus producciones. Esto puede ser leído como un gesto tan hegeliano como la propia lectura de Lukács de Marx. Es como si en el

filósofo húngaro no aconteciera ninguna ruptura epistemológica y efectivamente las preocupaciones y problemáticas se establecieran de manera idéntica, aunque variando sus referentes, sus discusiones y algunos de sus interlocutores, entre su temprana juventud, teñida por el mundo alemán de la preguerra, y su versión marxista, tanto en su variante ultraizquierdista como en otras más cercanas al socialismo realmente existente.

Así, el joven premarxista Lukács, el ultraizquierdista de los primeros años veinte, el que condena al irracionalismo (que incluso caracteriza una obra tan significativa para la crítica de la modernidad como la de Nietzsche como la de un precursor del fascismo) y a la “filosofía burguesa”, el que se ajusta a las normas del estalinismo y desautoriza su juvenil *Historia y conciencia de clase*, pero también el esteta, el ontólogo y el (posteriormente) crítico del estalinismo –todos ellos a pesar de sus heterogéneas preocupaciones– encuentra puntos en común, hilos conductores que es imposible no desatorar cuando se visibilizan los nudos problemáticos que plantean. ¿Y qué en común podría haber en todos ellos, siendo tan distintos, tan disímiles y por momentos incluso encontrados? En primer lugar, una preocupación obsesiva por el problema de la totalidad y el mundo moderno (después signado y determinado en clave marxista como “sociedad burguesa”), un siempre inacabado diálogo con Hegel, con Kant y también con la otra opción de la teoría social que compite directa y ferozmente con el marxismo: Max Weber.

El marxismo de Lukács, pero también su premarxismo (del cual hace parte la *Teoría de la novela*), es un pensamiento productivo, con un sentido claro y definido. No es una producción que busque afirmar la tautología de que “Marx era hegeliano” o que “en Hegel se encontraba ya todo lo que Marx desarrollaría”. El trabajo de Lukács no demuestra ni la omnipotencia, ni la perspectiva omnia-baricante y totalizadora del filósofo de Jena, aunque parte de ella indudablemente. Demuestra que existe una posible lectura que lo hace pertinente a pesar del paso del tiempo, la aceleración de una forma de vida (la burguesa) y el establecimiento de nuevas relaciones (cuyo punto máximo en su época será la guerra) sociales. Su lectura se articula más allá del colapso evidente de la filosofía hegeliana, atribuible no a una “mala” lectura, ni a un “error de interpretación”, sino al fin de una época, en donde la razón ya no es más el horizonte teleológico de la historia, en tanto que la libertad plena no sólo se hace imposible de alcanzar, sino que quienes la conquistaron lo hicieron a costa de someter a otros al imperio iluminista de la violencia. La filosofía hegeliana colapsó porque colapsó el tiempo de su producción y sin embargo (como Marx, como Kant, como tantos otros) es posible aún realizar operaciones teóricas lo suficientemente convincentes como para traerlos

al diálogo con el presente. Hegel, como Marx, como Kant, son herencias del pensamiento y no sólo autores “actuales” determinados *a priori*. El Hegel de Lukács no es su contemporáneo y, sin embargo, el acto productivo por excelencia del filósofo húngaro es ponerlo en diálogo con su tiempo, con sus preocupaciones, con los horrores del mundo, pero también con sus esperanzas.

Para bien o para mal, Lukács no es tanto un “filósofo hegeliano”, sino un pensador de su tiempo, acompañado por Kant, con Hegel y posteriormente con Marx, Lenin y Rosa Luxemburgo.

Lukács en América Latina

Resulta una tarea pendiente trazar las pinceladas suficientes para dar un primer panorama de la influencia de la obra de Lukács en América Latina. A diferencia de Gramsci o de Althusser, que dejaron constelaciones amplias de lectura y de producción, así como de debate político, con Lukács no sucede lo mismo. Sufrió, como otros marxistas de la primera mitad del siglo xx un destino más bien profesionalizante, que en una operación contradictoria permitía visibilizar sus aportes en el pensamiento, pero diluía su alcance político. Será quizá porque la segunda mitad del siglo xx encontró más productivo el pensamiento que apuntalaba menos al sistema y más al fragmento, será porque a pocos resultaban útiles (en la práctica política) las constituciones de ontologías (aunque fueran materialistas y marxistas), será porque el marxismo que se leyó en América Latina se decretaba como no-infinito, como no-cerrado, como una obra negra que había que contribuir a construir; será por todo esto que una teoría que quería pronunciarse por la actualidad de la revolución, por la ontología (el ser, el trabajo, la alienación y, a fin de cuentas, también por la vida cotidiana), por la estética, por la ética, por la democracia, etc., fuera menos productiva en lo inmediato. Cuando una obra situada se coloca como universal es poco probable que sufra procesos de refundación, de reelaboración y de reescritura. Justamente lo paradójico es que la obra de Lukács, que es una gran construcción arquitectónica, sólo puede ser leída y actualizada a condición de elegirse fragmentos, es decir como fracciones teóricas que contribuyan a la realización de esa obra negra que es el marxismo. Quizá el último filósofo marxista que pretendía construir un sistema es Lukács y en aquella gran construcción se juega la terrible paradoja que resultó menos útil, menos posible de traer al diálogo de problemáticas más inmediatas.

Existen, sin embargo, ya trazos dados que nos permiten dibujar un contorno, particularmente en Brasil, quizá el máximo lugar de recepción de Lukács en la segunda mitad del siglo xx. Así, las obras de Carlos Nelson Coutinho, quien

propone una lectura desde el binomio Gramsci-Lukács; de José Paulo Netto, de amplia producción, que podemos ubicar centrada en el problema del método; o de Leandro Konder, marcan el más avanzado desarrollo de los estudios sobre Lukács en ese país que por sí sólo es ya un continente. El resto de América es más ambivalente, resulta compleja y contradictoria. Como ejemplo, en México, Lukács es presentado por Emilio Uranga, un filósofo que será parte del equipo de Gustavo Díaz Ordaz, uno de los mandatarios más represivos en la historia del país; pero, a la vez, estará presente de manera central en la obra de Bolívar Echeverría, quien discute fuertemente la categoría de “actualidad de la revolución”. En Bolivia, René Zavaleta hará lo propio y lo incorporará en una parte significativa de su obra, donde la clase es el horizonte de comprensión de la totalidad. Desde una perspectiva más académica, retoma en Venezuela la obra de Lukács, Federico Riu, quien sin duda busca dialogar a partir de la asunción de que la “conciencia de clase” es “conciencia de la totalidad”. Así mismo, también se ocupa de Lukács el filósofo norteamericano, cuya carrera se hizo en México, Joseph Ferraro, quien lo critica fuertemente por su pobre lectura de Engels.

Por donde se le vea, la obra de Lukács sufre el destino de ser leída en un proceso de profesionalización de la filosofía. La inmensidad de su sistema impide una producción inmediata, hay que concentrarse en fragmentos de aquel inmenso sistema. Muchos optarán por el Lukács de *Historia y conciencia de clase*, es decir, por el joven ultraizquierdista que sienta las bases para la construcción del marxismo occidental. Otros, los menos, optarán por la estética, la ética y la ontología. El avasallante corpus de su obra lo hace inmanejable para las coordenadas políticas de nuestra América: hay que optar por un espacio de su obra. La presencia del método Lukács es mucho más perceptible, más potente y más productiva. En ella se sintetizaría una mirada específica de construir el marxismo.

Evaluaciones a una obra

Pasemos ahora a seleccionadas opiniones sobre la *Teoría de la novela*, aprovechando el centenario de su aparición, con la finalidad de trazar los contornos necesarios para su evaluación un siglo después. Comencemos con el biógrafo Fritz Raddatz (1975) que dice a propósito de esta época:

En estos años –concebido durante el verano de 1914, redactado en el invierno de 1914 a 1915– apareció su libro *Teoría de la novela*, por la misma época que *El espíritu de la utopía* de Ernest Bloch, *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler y las *Cartas espartaquistas* de Rosa Luxemburgo. Este es el último libro firmado con el patronímico

nobiliario de Georg Von Lukács. También es el último libro premarxista de Lukács; un intento histórico-filosófico en torno a las “Formas de la gran ética”. [...] La polaridad arte-vida halla en este libro una distensión diferente: el concepto capital de Lukács en este estudio es totalidad (p. 38).

Aquí justamente se pone en juego lo que es la principal obsesión de la *Teoría de la novela*: entender la totalidad. Sin embargo, antes de continuar con esta temática, es preciso seguir el trayecto de las evaluaciones de la obra. Otro biógrafo y divulgador de la obra de Lukács, George Lichethim (1972), dice por ejemplo: “La teoría de la novela no es una excepción. Se trata, simplemente, de una obra de exquisito talento” (p. 44). Precisamente, Lichethim sugiere que el periodo de tránsito que se ve expresado la *Teoría de la novela* es justamente aquel que se aleja del método de Dilthey, para dar paso a un acercamiento a la filosofía de Hegel. Ello se reafirma con la introducción que hace el propio Lukács en 1962. Para el biógrafo, Lukács:

A diferencia de Dilthey, que se había limitado a elaborar una tipología de visiones del mundo profundamente enraizadas en unas estructuras psíquicas inmutables, Lukács tenía a aproximarse cada vez más a Hegel. [...] Lukács renovaba la idea hegeliana de un proceso autoactivador inherente al movimiento dialéctico del espíritu (Lichethim, 1972, p. 44).

Como es posible observar la postura del joven Lukács se está reformando en este momento, el claro acercamiento a Hegel, es también la adhesión a un lenguaje y una problemática. Resulta así posible esclarecer porque *Teoría de la novela* comparte con otras obras ya la obsesión por la totalidad. Sin embargo, no se trata de la totalidad sin más, sino aquella que busca desentrañar el fondo de un mundo perdido. Por ello, dice Goldmann (1969): “La novela, que es la historia de una búsqueda en ese mundo, es así una biografía o una crónica social” (p. 59). En un tono muy similar al de Goldmann, podemos encontrar la afirmación de Bendeschi (1974), uno de los introductores de Lukács más citados, que entiende la noción de forma como: “la relación entre el alma humana y lo absoluto, así como de las formas que expresan las diversas modalidades privilegiadas de tal relación” (p. 16). En una forma similar habría que ubicar la percepción de Kadarkay (1991), quizá el más importante biógrafo de Lukács, que dice “Indeed the thematic focal-point of the *Theory of the Novel* is not the genre itself, but civilization on its death-bed” (p. 158).

Así, es posible observar como la principal inclinación a evaluar la obra de Lukács se encuentra en coordenadas que convergen. En primer lugar, se observa

la crítica a Dilthey y el alejamiento de cualquier visión kantiana del mundo. Por otra parte, el lugar de una obra premarxista, pero cuyo giro hacia el hegelianismo aportará la gramática necesaria para el encuentro posterior con la ideología revolucionaria. Finalmente, se analiza la novela y las “formas” de acuerdo al estatus del mundo moderno. La obsesión no es entonces casual: la totalidad es el concepto que permite converjan estas distintas coordenadas.

La desmesura de la forma

No habría posibilidad de calibrar la obra de Lukács, tanto esta de su juventud, como la de su madurez (particularmente su episodio clave como ultraizquierdista teórico) sin la noción de totalidad y con ella la de escisión. No dicho, el elemento fundamental está puesto en la época moderna: arribamos a un sistema cuantitativo de la desmesura. Aquel desgarramiento que provoca una desmesura de la forma viene acompañado de categorías que lo hacen aprehensible: lo interno y lo externo, el yo y el mundo, el alma y la forma. Así, nos dice Bedeschi (1974):

Para el joven Lukács, tal oposición o escisión entre lo interno y lo externo, yo y el mundo, alma y acción, etc., es un producto esencialmente moderno, y la novela es la expresión más típica de esta escisión moderna [...] Lukács ve en el mundo griego un cosmos íntegro y perfecto, que no sufre de ninguna laceración o escisión (p. 24).

Para el joven Lukács no es posible entonces abordar los problemas que genera el mundo moderno, sino distanciándose o diferenciando del sentido previo en donde un mundo homogéneo actuaba, donde la totalidad era armónica, sin rupturas, sin averías, sin desgarros. Para sus intereses en *Teoría de la novela*, esta idea resulta central. Bedeschi (1974) afirma:

El sentido fundamental y positivo de la vida de los griegos era la totalidad, la cual “sólo es posible allí donde todo ya es homogéneo”. A este tipo de vida armónica y perfecta, donde todos los elementos se hallan íntimamente entrelazados entre si es una totalidad completa, le corresponde como representación literaria el *Epos* (p. 24-25).

Aquí se genera entonces el problema central de la comprensión del mundo moderno que, desde el mirador del joven Lukács, coincide con su traslado de discurso hacia el hegelianismo. Al igual que en Hegel, la totalidad de lo moderno adquiere un sentido escindido: “La condición moderna, en cambio, está señalada por una profunda y dolorosa escisión entre la esencia y la sustancia, entre el yo y el mundo. Pretender

trascender al mundo griego sería un sueño utópico e imposible” (Bedeschi, 1974, p. 25). Aquí sin duda se juega algo interesante en la manera en que Lukács teje sus primeras incursiones hegelianas y su posterior destino marxista.

Si desde la introducción redactada en 1962 Lukács (1985) ha señalado el cambio de perspectiva y sus incongruencias, es perceptible una continuidad en su obra: “*Teoría de la novela* se quedó en el plano de un intento fallido ya en el planteamiento y también en la ejecución, pero que en sus intenciones se acercaba a la salida adecuada mucho más intensamente que sus contemporáneos” (p. 287). No es casual que Bedeschi (1974) escriba a este respecto:

Es hasta demasiado fácil insistir en el carácter hegeliano del encuadre lógico-metodológico de *Teoría de la novela*. El punto de partida está dado aquí por la disolución de la armonía primitiva de la bella vida ética (caracterizada en el mundo griego) y, en consecuencia, por el surgimiento de una dolorosa escisión. Como en la *Fenomenología*, también aquí la tensión hacia la recomposición de la unidad y la reconstrucción de la armonía perdida constituye el meollo de todo el proceso. Así, el historicismo que propone es de tipo hegeliano: la concepción de la novela como expresión literaria de la unidad perdida y de la oposición que en lo sucesivo se refleja en la conciencia y en el saber de los hombres (p. 27).

Como es bien sabido la ruptura de aquella “bella totalidad” no es objeto de lamentos. El mundo moderno ha reconfigurado la totalidad a partir del desgarramiento. Con dicho desgarramiento de la vida armónica, transparente y ética, asistimos sin embargo al proceso más complejo que ha vivido la humanidad, al más universal y que ha transformado de manera radical todo posible *ethos*: la escisión de la totalidad genera entonces el acto productivo por excelencia, el acto de dar forma a la socialidad. No es casualidad que hayamos comenzado este apartado señalando el arribo de una época donde existen un sistema cuantitativo de la desmesura. Efectivamente, el capitalismo y la modernidad realmente existente son justamente los significantes de este nuevo acto productivo, el de producir las formas o, mejor dicho, el de las desmesuras de la forma frente al contenido. Dice Lukács (1985) en un largo párrafo que vale la pena citar *in extenso*:

Hemos inventado el acto de dar forma: por eso todo lo que nuestras manos dejan ya, cansadas y desesperadas, carece de la perfección última. Hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera: por eso tuvimos que abrir abismos insalvables entre el conocimiento y la acción, entre el alma y la figura, entre el yo y el mundo, y permitir

que toda sustancialidad situada al otro lado del abismo se disipara en reflexividad; y por eso nuestra esencia hubo de convertírse en postulado, y por eso tuvimos que poner entre nosotros y nosotros mismos un abismo todavía más profundo y amenazador (p. 302).

Lukács (1985) arremete contra Kant y su “cielo estrellado”, pero también advierte la nueva configuración del mundo: “ahora es una totalidad producida, pues se ha desgarrado para siempre la unidad natural de las esferas metafísicas” (p. 305). No hay totalidad espontánea del ser, remata Lukács.

Así, con estos principios teóricos y filosóficos es que nuestro autor se encamina al análisis de los géneros, aquellos que parecen ya no corresponder con las circunstancias históricas, pero son los que efectivamente se realizan. Aquella fija fortaleza del género literario se ha disipado. El temple de la totalidad es justamente el conjunto de dimensiones que permiten producir las formas literarias en condiciones de desgarramiento.

De tal manera que hay ya en *Teoría de la novela* una oposición –y aquí sigo los excelentes trabajos de Miguel Vedda (2006)– entre la comunidad cerrada (regida ella por una ética universal) y la sociedad desgarrada. La distancia con la comunidad lleva a un nuevo drama: la aparición del relativismo ético, la recaída en los lírico o épico, el distanciamiento con respecto a la masa (en su juventud, según Vedda, Lukács se inclinará siempre por la tragedia, ahí donde el héroe no es un individuo, sino la propia comunidad). Así, dice Vedda (2006):

La forma es una divinidad despótica que sólo acota una entrega incondicional e ilimitada; el artista y el crítico (o, para emplear la terminología de *El alma y las formas*: el poeta y el platónico) son hombres problemáticos a los que ha sido concebida la facultad de dar forma, y cuyo destino se dirige a una perfección inaccesible a los restantes seres humanos (p. 122).

Para el joven Lukács la enajenación se encuentra en lo cotidiano, justamente la novela es esa expresión en donde se privilegia lo inmediato. En cambio, en la tragedia hay un vuelco, pues se produce un distanciamiento de la cotidianidad cosificada. Para cualquier lector de *El Joven Hegel*, esto resultará muy conocido: efectivamente, Lukács mantendrá esta posición durante largo tiempo y sólo hasta el periodo de la *Ontología* habrá un giro, al proponerse una ontología de la vida cotidiana. Sin embargo, en *Teoría de la novela* lo que predomina es la lucha contra el empirismo adormecedor, en donde lo cotidiano es siempre el sedante que

impide la movilización. Así, ese héroe de la tragedia vive una vida auténtica (por lo demás, este es uno de los temas de sus contemporáneos, incluido por supuesto Heidegger), sólo si renuncia a la participación en la vida social, que es ella toda desgarro, relativismo.

Es pertinente entonces citar de nuevo a Bedeschi (1974), quien apunta el problema:

Para el joven Lukács, la novela es la imagen literaria típica de esta enajenada condición moderna. La novela –dice– es la epopeya de una época para la cual la vasta totalidad de la vida ya no está dada sensiblemente, para la cual la inmanencia vital del sentido se ha hecho problemática y que sin embargo aspira a la totalidad. Tal anhelo se refleja en el hecho de que la novela trata, con sus representaciones, de descubrir y reconstruir la oculta totalidad de la vida [...]. Esto determina profundamente, según Lukács, la estructura y las características de la novela, en la cual todas las grietas y los abismos propios de la situación histórica deben ser transferidos a la representación, y no pueden ni deben ser disimuladores por medios sintéticos (p. 26).

Con todo lo dicho aquí podemos celebrar el centenario de una obra que dispuso una gran perspectiva teórica, que según su propio autor resultó fracasada, pero que sin embargo conmovería unos años después ya no sólo en el campo de la teoría literaria, sino de la práctica política radical. El impulso lukácsiano es de largo aliento, formular una gran teoría, cerrada, completa: uno de los últimos intentos de temprar, con el martillo del pensamiento, un sistema. Las categorías de Lukács están ya trabajando para aquella formulación: totalidad, sujeto-objeto, inmediatez; etc. Con ellas leerá a Hegel y a Marx, planteará su teoría estética y su teoría ontológica, su perspectiva del trabajo como momento teleológico. Lukács es quizá el más brillante de los filósofos marxistas de la primera mitad del siglo xx y el más ambicioso de todos. *Teoría de la novela* es uno de los primeros martillazos para forjar y temprar la totalidad del pensamiento.

Bibliografía citada

- Bedeschi, G. (1974). *Introducción a Lukács*. Ciudad de México: Siglo XXI
- Goldmann, L. (1969). “Lukacs, el ensayista (en su etapa premarxista)”. En VV. AA., *Lúkacs* (pp. 38-60). Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Kadarkay, A. (1991). *George Lukács. Life, Thought, and Politics*. Cambridge: Blackwell.
- Lichethim, G. (1972). *Lukács*. Madrid: Grijalbo.

- Lukács, G. (1985). *El Alma y las Formas. Teoría de la Novela*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Raddatz, F. (1975). *George Lukács, en testimonios personales y documentos gráficos*. Madrid: Alianza.
- Vedda, M. (2006). *La sugestión de lo concreto*, Buenos Aires: Gorla.

Aproximaciones a *Teoría de la novela* de György Lukács *Approximations to Theory of the novel by György Lukács*

Francisco Javier Sainz Paz
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
fjsainzp@gmail.com

Introducción

Todo pensamiento humano es un proceso cambiante que se va complementando con los años, enriqueciendo con cada experiencia que se suscita en nuestras vidas. Pensar que aquellos teóricos que le han brindado tanto al mundo están exentos de ello sería alejarlos de la condición humana que a todos nos ata.

Inicio de esta manera pues la obra que trataremos da muestra de un período en el pensamiento de György Lukács, donde el marxismo aún no permeaba sus cavilaciones, aunque sus preocupaciones ya se concentraban en la vehemente crisis que el capitalismo ocasionaba en todo el mundo.

Lukács nace en Hungría, durante el imperio Austrohúngaro, en el seno de una familia burguesa que acababa de adquirir un título nobiliario.¹ Durante este primer período, el autor mantuvo una actitud de no conciliación con la realidad, la cual suponía una exaltación de la mística de la subjetividad rebelde (Vedda, 2006, p. 60). Su relación con las ideas comunistas es poca y, aunque ya ha leído a Marx, aún no lo ha transformado su lectura. Es una época en la que la épica, principalmente la lectura de *La Iliada* y *El último de los mohicanos* (1757), dará inicio a toda una veta de análisis posteriores, como en la conversación que sostiene con Haz Heiz Holz, recogida en textos como *Conversaciones con Lukács* (1969) y *Pensamiento vivido* (1971).

En esta etapa tenemos a un joven filósofo que, a partir de la fenomenología hegeliana realiza una crítica desde la metafísica y la historia. Esto se puede apreciar

¹ El propio Lukács llegó a firmar algunas de sus obras de juventud como György Von Lukács (Tarr, 1989, p. 132).

en dos textos: “Metafísica de la tragedia” (1910) y “Evolución histórica del drama moderno” (1911). En ellos analizará, por un lado, la correspondencia entre el alma y el mundo en el mundo griego, y por otro, cómo el género dramático ha evolucionado al punto de mostrar desarrollos no trágicos.

Otro punto importante para adentrarnos en la vida de Lukács que marca esta época, es su relación con Max Weber. Cada sábado asistía a su casa donde compartía largas pláticas con académicos que allí tenían una reunión semanal, en las cuales él era de los más jóvenes, junto con su amigo Ernest Bloch (Tarr, 1989, p. 131). La influencia que Weber ejerció sobre nuestro autor fue grande, sobre todo su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de 1905, pues a través de este esfuerzo fenomenológico Lukács centra sus aportaciones.

Teoría de la novela es una obra escrita entre 1914 y 1916, es decir, durante la Primera Guerra Mundial, y publicada en 1921. Su elaboración corresponde a una intención de continuar sus trabajos anteriores como “Acerca de la pobreza de espíritu” y “El problema del drama no trágico”, ensayos escritos entre 1912 y 1914, donde surgen categorías indispensables para la obra que hoy nos acontece. Sin embargo, el proyecto original de nuestro autor no era escribir *Teoría de la novela*, sino una estética que le ayudaría a cumplir con los requisitos para obtener una cátedra en la Universidad de Heidelberg, gracias a la ayuda de Max Weber. Empero, el plan se vino abajo debido a su procedencia no alemana. Lukács dejó ese proyecto para comenzar uno nuevo donde analizaría el género novela y el cambio que estaba sufriendo.

De este modo, me dispongo a exponer algunas de las ideas que Lukács nos presenta en este texto. No pretendo realizar un resumen pormenorizado de las ideas de este libro, sino exponer su curso y perspectivas que, a mi juicio, han construido los esfuerzos teóricos que empleamos hoy en el quehacer estético del análisis literario.

Teoría de la novela

Lukács de inicio esboza la unidad de *ethos* en la antigua Grecia, y considera que las ideas de los hombres son compartidas al punto que existe una gran armonía: “el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas” (Lukács, 2010, p. 19). Es decir, las ideas de los hombres son compartidas al punto que también comparten un *ethos*, un universo comparte la misma visión dejando todo en armonía. Esto lo dice con nostalgia, mostrando que esos tiempos eran más sencillos y mejores, pues el hombre, al salir en búsqueda de aventuras podía correr peligros, enfrentar monstruos terribles, tareas difíciles que realizar, pero no conocía el verdadero tormento, pues en su búsqueda nunca se topó con el peligro de en-

contrar un vacío en su existencia o en el mundo (Lukács, 2010, p. 20). Ese mundo armónico tenía un sentido y cada uno sabía su lugar en él.

Nuestro autor realiza una crítica a la modernidad desde la nostalgia. A partir de la creación de una segunda naturaleza, es decir, de relacionarnos con el mundo a partir de la elaboración de objetos:

Hemos inventado la productividad del espíritu, por eso las imágenes primigenias han perdido la capacidad de prestar evidencia para nosotros, y nuestro pensamiento sigue el infinito camino de una aproximación que nunca se alcanza por completo. Hemos inventado el acto de dar forma, por eso todo lo que nazca de nuestras manos agobiadas y desesperadas siempre será incompleto (Lukács, 2010, p. 25).

Es curioso que a este análisis, al cual arribó el propio Marx, nuestro autor haya llegado por medio de una bibliografía similar, la obra de Hegel. Empero, la gran diferencia estriba en el punto desde el cual se critica al mundo. Lukács lo hará desde la nostalgia, desde el pensamiento de que la antigua Grecia ofrecía un mejor desenvolvimiento del hombre. Marx, por su parte, en su razonamiento, muestra que el único camino para que el hombre pueda desarrollar todas sus habilidades está en la realización de una sociedad sin clases.

Aún así, el joven Lukács ya es capaz de analizar las consecuencias de haber centrado todo en el individuo en la modernidad: “Hemos hallado en nosotros mismos la verdadera y única sustancia, por eso establecemos un abismo insalvable entre el acto cognitivo y la acción, entre el alma y la figura, entre el ser y el mundo” (Lukács, 2010, p. 25). Ese abismo insalvable que se suscita entre el mundo y el individuo tendrá la repercusión de crear la misma distancia entre las personas, de manera que existirá una imposibilidad comunicativa, donde el lenguaje será un instrumento para mentir. Es entonces que tenemos sociedades de átomos.²

Es de destacar que la concepción que tiene nuestro autor acerca del mundo griego proviene de sus lecturas de Goethe, en especial de la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Mesiter* (1774). Es por ello que adolece de lo mismo que la del escritor alemán: se trata de una idealización que deja fuera de su concepción muchos hechos (como el carácter esclavista de la sociedad griega en la que tan sólo un puñado podía realizarse a plenitud). Además de ello, está el hecho de que Goethe, quien muere en

² Esta tesis también tiene semejanzas con las propuestas de la tesis doctoral de Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro* (1841), donde mostrará la atomización de las sociedades occidentales.

1832, no pudo ver los grandes templos griegos, ya que las excavaciones de estos se realizaron a mediados del siglo xx.

En esta idealización del mundo griego, tenemos que no hay diferencia entre historia y filosofía, de manera que hay una plena correspondencia entre las esferas de pensamiento: “Su historia del arte es una estética metafísico-genética; su desarrollo cultural, una filosofía de la historia” (Lukács, 2010, p. 26).

Los grandes cuestionamientos a los que convidó el mundo griego tuvieron para Lukács respuesta en los diferentes géneros que ejercieron: épica, tragedia y filosofía (Lukács, 2010, p. 26). La gran pregunta de la épica fue: *¿cómo puede la vida volverse esencial?* Para nuestro autor, ese cuestionamiento maduró cuando la tragedia se preguntó *¿cómo puede hacerse viva la esencia?* Pues fue entonces que “los hombres cayeron en la cuenta de que la vida tal como era [...] había perdido la inmanencia de la esencia. En el destino formador y en el héroe que, creándose a sí mismo se encuentra, la esencia cobra vida” (Lukács, 2010, pp. 26-27). El héroe trágico tomó “el relevo del hombre vivo de Homero, y el nuevo hombre de Platón, el sabio, con su gran actividad cognitiva y visión creativa, no sólo desenmascara al héroe trágico sino que ilumina el oscuro peligro que este ha vencido; el nuevo hombre sabio de Platón, al superar al héroe, lo transfigura” (Lukács, 2010, p. 27). El héroe trágico no depende de los dioses para realizar todas sus hazañas, sino de su intelecto que lo conduce por diversos senderos. Sócrates no necesita de una fuerza descomunal, ser un semidiós o de cierto favor de los dioses. Su muerte es trágica pues es un héroe reconocido por todos. Su enfrentamiento con la muerte es la rendición ante una situación que no puede ser cambiada, pero que le brinda orden al mundo y entendimiento a una comunidad.

Con la caída de Grecia se fue ese momento único de un *ethos* compartido por una comunidad. Empero, ello volvió a suceder con el mundo católico-cristiano. Allí resurgió la épica que generó producciones como la novela de caballerías, misma que darían inspiración a tantos mitos que serían compartidos por todo el mundo occidental. La leyenda artúrica, que en su mayor parte fue escrita por Chrétien de Troyes, fue imitada en todo el mundo, dejando producciones como *El Amadís de Gaula* y *Tristán de Leonis*, por mencionar algunas. Incluso siglos más tarde fue inspiración para ciertos cantares como el de *Mío Cid*.

En todas estas obras podemos encontrar una serie de patrones que serán parte de este héroe épico: ascendencia real que lo hace distinguirse del pueblo llano; un momento de desgracia donde pierde esa nobleza (en las novelas de caballerías generalmente un niño se pierde, así como Moisés, y es adoptado por otra persona noble; el Cid, al inicio del cantar es expulsado y todos lloran su partida); una serie de proe-

zas que lo llevarán a obtener prestigio y a recuperar su nobleza; una prueba donde se simbolizará un descenso a los infiernos, del cual saldrá avante e iluminado; por último un enfrentamiento en el cual recobrará lo perdido y su lugar en el mundo. Este héroe es un representante de una comunidad —el mejor de ella—, de manera que su andar por el mundo no es solitario, siempre camina con la ayuda de una entidad superior que lo ayuda a cada momento.

He tratado de resumir los pasos por los que debe pasar un héroe de la épica de la Edad Media. Sin embargo, hay muchos otros más que vale la pena revisar para mostrar en qué grado este modelo es repetido en toda Europa en las producciones culturales de la época, para de esa manera mostrar, hasta qué punto este *ethos* era compartido.

Con la llegada del Renacimiento, plantea Lukács, nuevamente ha llegado el tiempo de la tragedia, pues en esta época Dios se aleja de los hombres, se convierte en un extraño que mira distante. El hombre entonces tiene que arrojarse al sinsentido del mundo para entenderlo, al cual se enfrentará y tan sólo en los últimos instantes de vida, o por intervención milagrosa, es que el héroe podrá conocer su lugar en el mundo.

Sin embargo, más adelante Lukács apunta que en el drama se suscitará un nuevo tipo de desarrollo no trágico. Uno de los principales ejemplos de esto es *La Tempestad* (1610) de Shakespeare. En esta pieza dramática tendremos la figura de un sabio, Próspero, quien ordena todos los acontecimientos para que todo resulte para bien entre Ariel, que representará lo espiritual, y Calibán, quien representará lo material. Aquí la redención no estriba en la muerte de los personajes, sino en la reconciliación social. Pensemos en otra afamada obra del dramaturgo inglés, *Romeo y Julieta* (1597), donde los personajes principales están enfrentados entre sí dado que sus familias son enemigas a muerte. En esta obra podemos ver cómo el amor es socavado por el odio, cómo la ley del hombre es más poderosa que la ley natural del amor; la solución propuesta en *Romeo y Julieta* es que la única redención y conciliación que puede existir entre estos personajes es la muerte de ambos jóvenes. Este es un desarrollo trágico de las acciones y con la comparación entre ambas obras podemos ver cómo un mismo género da soluciones distintas a un mismo problema.

Lukács, asimismo, marca ciertos rasgos compartidos del drama no trágico, como lo es la providencia que interviene para arreglar ciertos malentendidos. Hay una figura del sabio que arregla todo para que los personajes se reconcilien y, justamente, el problema se resuelve en comunidad.

Otra constante del drama no trágico es la búsqueda por la inclusión de estos tres aspectos ya mencionados (individuo, mundo natural y comunidad) para tratar de unificarlos en una solución. De este modo, el héroe no trágico estará en el intersticio

entre el individuo y la comunidad, pues su peripecia tendrá como resultado la integración en el mundo y la comunidad.

Así, llegamos a la forma novela, cuyo nacimiento traerá consigo la necesidad de plasmar la totalidad en términos abstractos, no como reflejo, sino como transfiguración de la realidad, con una selección de materiales estéticos y estetizables, es decir, dignos de estar en la obra, no por un carácter de belleza, sino como síntesis de algún aspecto (Lukács, 2010, p. 65). Esta aspiración de plasmar la totalidad se concretará por medio de un sistema que “pone el acento en la convencionalidad del mundo objetivo y en la interioridad del subjetivo. Así, en sentido hegeliano, los elementos de la novela son enteramente abstractos” (Lukács, 2010, p. 65). Es decir, es esta “la intención detrás del proceso configurador que, en vez de vencer la distancia entre estos grupos abstractos de elementos, la deja subsistir y la vuelve experiencia sensible de los personajes de la novela” (Lukács, 2010, p. 65).

Esta transfiguración de la realidad en experiencia sensible de los personajes tendrá como resultado un mundo con ciertos límites, una tendencia hacia lo no establecido, un futuro incierto al que los personajes tendrán que enfrentarse. Es por ello que Lukács afirma que “la novela es la expresión artística de la madurez viril, en contraste con el infantilismo normativo de la epopeya. Esto significa que la totalidad del mundo de la novela, entendido objetivamente, es una imperfección; y vivido subjetivamente, una resignación” (Lukács, 2010, p. 66).

La novela tendrá la posibilidad y necesidad de realizar una mezcla de géneros, pues su compleja labor frente a la totalidad así lo requiere: “Los géneros artísticos ahora se entrecruzan unos con otros, con una complejidad difícil de desentrañar, y se convierten en auténticos rastros o en falsa búsqueda de un objeto que ya no aparece claramente dado” (Lukács, 2010, p. 32). Es de esta manera que podemos entender la inserción en la novela de segmentos ensayísticos, de prosa poética, lírica, periodística y biográfica. Cada uno tiene una función concreta y una dirección dentro la obra. Por ejemplo, para Lukács la forma externa de la novela es biográfica: “La oscilación entre un sistema conceptual que nunca termina de capturar la vida y un complejo vital que nunca alcanza la perfección, pues esta es inmanentemente utópica, sólo puede objetivarse en la organicidad de la biografía” (Lukács, 2010, p. 72). La novela, al seguir la trayectoria de búsqueda de un héroe en un mundo extraño para él, necesitará un narrador que, ya sea desde la omnisciencia, o en primera persona, dé juicios acerca del mundo al que se enfrenta:

El personaje principal de una biografía lo es por su relación con un mundo de ideales que se encuentran por encima de él; pero, al revés, ese mundo sólo alcanza expresión

a través de la experiencia de ese sujeto. Así, en la biografía, el equilibrio entre ambas esferas, del que es imposible dar cuenta y alcanzar por separado, da lugar a una nueva vida autónoma que es, sin embargo, paradójicamente completa en sí misma e inmanentemente significativa: la vida del individuo problemático (Lukács, 2010, p. 73).

La forma novela es necesaria en tanto el héroe representa, ya no más a una comunidad (pues ese ideal ha desaparecido), sino a un sistema de valores e ideas, que será la razón por la que esté enfrentado al *ethos* principal (Lukács, 2010). De esta manera, sucederá lo mismo con cada uno de los géneros que se entremezclan en el romance, en la novela: “La composición de la novela comprende la paradójica combinación de elementos heterogéneos e independientes en un todo orgánico que es destruido una y otra vez” (Lukács, 2010, p. 79).

Pero para Lukács hay un principio unificador en este entramado de elementos: el autor y su “ética de la subjetividad creativa”. Esta ética se transformará dentro de la obra en la “objetividad normativa del autor”, la cual no llega a penetrar “los objetos de la forma” (Lukács, 2010, p. 80).

Lukács nos plantea la necesidad de visualizar la especial relación que se suscita entre el autor y el narrador, en donde el primero será quien llevará la carga ética del producto artístico; y el segundo, la responsabilidad y necesidad de que esa ética penetre hasta cierto punto ese mundo imaginado, pero de manera que no sobrepase el propio *ethos* interno, para que la obra pueda realizar su propuesta estética y esta pueda ir más allá del presente que la vio nacer, pues de otra manera, pone en peligro “su relación constitutiva con el objeto” (Lukács, 2010, p. 88).

Cabe destacar que Lukács vislumbra al autor como responsable de todo ello, anotando que tiene otro modo especial en tanto instancia narrativa. Ello será importante como paso previo para futuros trabajos que analizarán el papel y función del narrador (como los de Gérard Genette). Por otra parte, al reflexionar sobre la relación entre el narrador y los personajes, Lukács (2010) dice lo siguiente:

¿Hasta qué punto los personajes de un escritor son objetivos? Hasta el punto en que el hombre es libre en su relación con Dios; un héroe será libre cuando, tan orgulloso como Lucifer, haya alcanzado la perfección dentro y fuera de sí; cuando, para que su alma actúe con libertad, haya eliminado todas las medias verdades del mundo que ahora domina por su muerte. Y mientras su experiencia se perfecciona y toma la forma de una obra, lo hace dentro de las categorías prescritas en el momento histórico-filosófico del reloj universal. De esta forma, su libertad está sujeta a una doble dialéctica, una teórica y otra histórico-filosófica (p. 88).

Es así como los personajes estarán sujetos a una lógica inmanente en el texto y su búsqueda por reencontrarse como parte del mundo estará signada por ella. Todo esto es para Lukács la muestra de que la forma romance o novela nace como expresión del siglo XIX y de los inicios del XX: “la razón por la cual esa totalidad –la novela– es la forma artística representativa de nuestro tiempo: las categorías estructurales de la novela se corresponden constitutivamente con el mundo tal cual es hoy” (Lukács, 2010, p. 90).

Teoría de la novela es un texto escrito en dos partes. En la primera busca dar cuenta, desde la nostalgia, de la importancia de las producciones culturales de la antigua Grecia y su evolución hasta los albores del siglo XX. Sin embargo, el interés principal de nuestro autor es mostrar qué está ocurriendo con el género novela.

Es así que en la segunda parte, Lukács nos plantea que la forma novela está caracterizada por la existencia de un héroe problemático, que su psicología se encuentra en “el campo de acción de lo demoníaco” (Lukács, 2010, p. 86). Pues su búsqueda asimismo lo es, y en ello hay un carácter de degradación: busca valores auténticos en un mundo que sufre de lo mismo. Este héroe, al no compartir la misma degradación, será un loco o un criminal. De allí su carácter problemático al no poder establecer comunicación con el *ethos* de su comunidad, que ha dejado de lado el concepto de comunidad por el de individuo.

Es así que establece una tipología de la novela que parte de la relación que entabla el héroe con el mundo, para analizar un conjunto de novelas escritas en distintos siglos.

El primer tipo es “la novela del idealismo abstracto”. En ella podemos apreciar a un héroe que se caracteriza por las acciones que realiza y un pensamiento que no logra entender, o que choca, con la complejidad que lo rodea. El mayor ejemplo es *El Quijote* (1605) de Cervantes.

Nos dice que Cervantes no sólo nos muestra cómo la novela de caballerías había sucumbido, como toda épica, ante la dialéctica histórico-filosófica, sino que esta estética, al ser repetida y copiada, se convirtió en una épica vacía, de mero entretenimiento. Y esto es porque “Cervantes vivió el período del último gran misticismo, el período del fanático intento por renovar una religión internamente en decadencia” (Lukács, 2010, p. 99). Es así que *El Quijote* logra mostrar cómo aquellas cosas que pudiesen parecer eternas, llegan a perder sentido, y sufren del barrido del tiempo. Así, a medida que “los demonios se retiran del mundo, el alma demoníacamente estrechada enfrenta un nuevo dilema: o bien renuncia a cualquier tipo de relación con la vida o pierde su anclaje inmediato en el verdadero mundo de las ideas” (Lukács, 2010, p. 100). En *El Quijote*, tenemos a un héroe que sabe que sus valores son los correctos aún cuando el mundo no los comparta, y ello se repetirá con cada

aventura. De manera que en la novela de Cervantes se genera un dinamismo y “se alcanza la unidad entre base y objetivo final, la divergencia entre alma y realidad se vuelve misteriosa y, en apariencia, cuasi irracional” (Lukács, 2010, p. 106).

El segundo tipo es “la novela psicológica”, en donde encontramos una actitud más pasiva del héroe, lo que resulta en constantes cavilaciones que demostrarán su insatisfacción con el mundo. Como ejemplo se ofrece *La educación sentimental* de Flaubert escrita en 1869.

Para Lukács (2010), en este tipo de novela el alma se “ha vuelto demasiado amplia en relación con el destino que la vida puede ofrecerle” (p. 108). Esta vida interior del héroe compite con la exterior debido a la creencia de una plenitud del alma; la idea del fracaso al intentar sustentar esto es “el objeto de la obra” (Lukács, 2010, p. 109). De allí que la pasividad del héroe sea una tendencia que se inclina “a evitar conflictos y luchas externas más que a involucrarse, una tendencia a dirimir dentro del alma todo lo que a esta le concierne” (Lukács, 2010, p. 109). De esto modo, el héroe será presa del “deseo sobre-dimensionado, sobre-determinado de una vida ideal, en contraposición a la real; el reconocimiento de que ese deseo está condenado a ser insatisfecho; una utopía basada desde el inicio en la incómoda certeza de la derrota” (Lukács, 2010, p. 113).

En este tipo de novela el mundo está gobernado por una segunda naturaleza, es decir, por aquellos objetos que ha creado el hombre y le han robado su humanidad, o como lo plantea nuestro autor: “esto significa que todas las objetivaciones formales de la vida social pierden su significación para el alma” (Lukács, 2010, p. 110). Es por ello que la relación que el héroe mantendrá con el mundo será positiva al no buscar alterar el *ethos* y de cierta manera adecuarse a él. Empero, el malestar permanecerá, por lo que ese aspecto negativo en el héroe tan solo existirá como latencia.

Por otra parte, al analizar este género nos brinda una de las características principales de la novela: el tiempo. Lukács sostiene que el único género que toma al tiempo como uno de sus elementos constitutivos es la novela. El drama no conoce al tiempo de esa manera pues su representación debe suscitarse frente a los espectadores. En la épica, el tiempo se maneja de otra manera; en *La Odisea*, aunque Odiseo se va por diez años, el tiempo no afecta su ser ni lo cambia; Odiseo llega siendo el mismo, como lo demuestra el reconocimiento de su perro. Lukács (2010) afirma:

Los héroes no dan cuenta del paso del tiempo dentro de la obra; el paso del tiempo no afecta sus cambios internos o su posibilidad de cambiar. Sus edades son asimiladas en los personajes, y Néstor es anciano de la misma manera que Helena bella o Agamenón

poderoso. Es cierto que los personajes de la épica conocen la dolorosa lección de vida de envejecer y morir, pero para ellos es mero conocimiento, reconocimiento (p. 119).

En la novela, el tiempo aparece como la ruptura de lo inmortal, de manera que lo temporal cobra la mayor relevancia, pues la lucha contra el tiempo será la verdadera lucha del héroe. En la novela de la decepción este será uno de los principales factores:

En estas novelas todo el valor está colocado del lado del protagonista derrotado quien, por hallarse al borde de la muerte, rebosa en belleza y juventud lacerada, mientras al tiempo se le atribuye la aspereza, la severidad, la falta de ideas (Lukács, 2010, p. 120).

El tiempo así mismo traerá consigo la memoria. Tanto en el drama como en la epopeya, explica Lukács, el recuerdo es tan presente que no se diferencia: no hay “diferencia cualitativa entre la experiencia del pasado y del presente” (Lukács, 2010, p. 124). La memoria, en la novela, transformará a los personajes y les traerá información necesaria para la comprensión del momento en que viven y de esa manera el sujeto verá “la unidad orgánica de la totalidad de su vida a través del proceso por el cual su presente empírico es producto de su vida pasada plasmada en el recuerdo” (Lukács, 2010, p. 125). Para Lukács, esta es la base de *La educación sentimental* de Flaubert:

Con la absoluta desolación de su materia, es la única que alcanza una objetividad épica verdadera y, a través de ella, la energía positiva y afirmativa de la forma lograda. El tiempo hace posible la victoria. El ilimitado e ininterrumpido flujo del tiempo es el principio unificador de la homogeneidad que suaviza los bordes filosos de los fragmentos heterogéneos y los pone en relación, aunque sea una relación irracional e inexpresable. El tiempo ordena el caos de la vida de los hombres y la hace aparecer como un fluir espontáneo, una entidad orgánica; los personajes aparentemente irrelevantes adquieren sentido, se relacionan, vuelven a separarse y a desaparecer en aquel sinsentido que precede al hombre y lo sobrevivirá (Lukács, 2010, p. 123).

La educación sentimental, para nuestro autor, tendrá el acierto de no incurrir en la épica a través de estas estrategias, y es por ello que la designa como “el mejor modelo de la forma de novela” (Lukács, 2010, p. 127).

El tercer tipo es la novela educativa en donde el héroe se autolimita; renuncia a esa búsqueda demoníaca, aunque no por ello se rinde ante ese *ethos* con el que está inconforme: se trata de una autolimitación de la madurez viril. Aquí ofrece como ejemplo *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe.

El héroe de este tipo de novela tiene el anhelo por una tierra ideal, un hogar soñado donde todo se desenvuelve de manera que logra superar su soledad y reintegrarse a la comunidad. Esto culminará, no con la obtención de ese deseo, sino con su adaptación a otra comunidad:

Es el fruto de una resignación rica y enriquecedora, la coronación de un proceso de educación, un estado de madurez alcanzado con esfuerzo. El contenido de tal madurez es un ideal de humanidad libre que comprende y afirma las estructuras de la vida social como formas necesarias de la comunidad humana (Lukács, 2010, p. 131).

Sin embargo, este héroe vence la soledad y ese anhelo suyo es compartido por toda una comunidad que sufre el mismo proceso. Es decir: “la base filosófica de la relatividad de la posición del héroe es la posibilidad de éxito de las aspiraciones tendientes a un objetivo común; los personajes individuales se hallan íntimamente relacionados por esta comunidad de destino” (Lukács, 2010, p. 132).

La denominación de novela pedagógica tiene origen en el equilibrio que se establece entre acción y contemplación. Hay un proceso consciente y dirigido hacia los ideales y perspectivas de cada obra. El peligro que acecha a los personajes es el de la incapacidad de adaptarse a esa comunidad. Y así como existe la condenación individual, también la salvación pero en tanto individuos dentro de la comunidad. El personaje central se volverá problemático no por sus ideas no concordantes con el *ethos* comunitario, sino que como prueba de la discrepancia que existe entre mundo y alma; su resignación será la cara externa que mostrará, y su no aceptación la guardará para el mismo. Para Lukács (2010), *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe es la única obra de este género literario que logra rebasar el peligro de idealizar la realidad y que, por tanto, evita que esta se convierta en inverosímil, lo que anularía el carácter problemático del héroe y su medio.

El cuarto tipo de novela que describe Lukács habla de la posibilidad de un regreso a la épica por medio de los sentimientos de la comunidad y, como mayor ejemplo, propone a Tolstói. Para Lukács, el acercamiento que logra la literatura rusa del siglo XIX a “ciertas condiciones orgánicas naturales, que fueran el sustrato de su actitud subyacente e intención creativa, hizo posible que esa literatura fuera creativamente polémica” (Lukács, 2010, p. 144). Así Tolstói, como novelista de la decepción, crea una forma que supera la epopeya y poco tiene que ver con la novela, pues:

Aspira a alcanzar una vida basada en los sentimientos de comunidad entre seres humanos simples, íntimamente ligados a la naturaleza, que se mueva de acuerdo a los

ciclos de nacimiento y muerte y excluya toda estructura innatural, que conduzca a la desintegración y al estancamiento (Lukács, 2010, p. 144).

Lo irónico para Lukács resulta del hecho de que esto lo logre Tolstoi a través de la forma novela. La explicación que nuestro autor otorga la sustenta en el desarrollo dentro de la novela de dos realidades heterogéneas: la interna en la diégesis y la externa en lo histórico-filosófico. El resultado, lejos de plasmar una obra que no pretenda abarcar una totalidad, muestra “la experiencia empírica de pasar de una realidad a otra” (Lukács, 2010, p. 146). Como lo explica Lukács (2010):

De la paradójica relación entre la mentalidad del escritor y el momento histórico en que se encuentra, una experiencia sentimental, romántica finalmente se convierte en el centro la obra: la insatisfacción de los personajes principales con todo lo que les ofrece el mundo de la cultura, y la búsqueda y hallazgo de la segunda realidad, la más esencial: la realidad de la naturaleza (p. 146).

Sin embargo, en esa naturaleza el héroe no podrá alcanzar la plenitud buscada, ni mucho menos convertirla en su hogar, lo cual resulta en la paradoja del desarrollo de sus obras, pues no le interesa mitigar de modo alguno las consecuencias de ese mundo.

Lukács así termina su tipología de la novela del XIX. Pero es aquí cuando lanza una máxima que ha acompañado a la historia de la crítica literaria acerca del desarrollo del género romance: la novela ha muerto. Para él:

El desarrollo de la literatura no ha traspasado aún la novela de la decepción, y la literatura más reciente no revela ninguna posibilidad de crear otro tipo que sea esencialmente nuevo; lo que ahora existe es una imitación ecléctica, epígona de los tipos anteriores, cuya aparente fuerza productiva se confina a las áreas formalmente inesenciales de la lírica y la psicología (Lukács, 2010, p. 151).

Para nuestro autor, este género ya no puede dar más allá de lo que alcanzó Tolstoi, pues *La guerra y la paz* es la culminación de la novela de la decepción. Sin embargo, hay otro escritor del cual le interesa escribir y avisa que está haciendo algo nuevo: Dostoievski. Para Lukács, el escritor ruso no escribe novelas y es por ello que, desde su perspectiva, sale de la materia de este libro. Empero este fue uno de los proyectos inconclusos de nuestro autor, pues en realidad *Teoría de la novela* era la primera parte de otro estudio acerca de Dostoievski, el cual no logró concretar.

¿Qué hay de novedad en Dostoievski que hace decir a Lukács que él no hace novela? Lo primero que tendríamos que avisar es que, de cierta manera, es cierto que la novela ha muerto. Pero hay que circunscribir esta aseveración. La novela del XIX ha muerto y la repetición de los logros que alcanzó sería imposible. ¿Pero la novela que se desarrolló en el siglo XX es diferente a la del siglo XIX? Sí, hay una gran cantidad de diferencias, pero en todas las obras maestras de este género podemos rastrear la impronta de los grandes maestros decimonónicos.

Ya que he tratado de mostrar, lo que a mi juicio, son algunas de las contribuciones de este libro, es necesario mencionar las limitaciones del mismo. Como el propio Lukács lo menciona en el prólogo de 1962 a ese mismo texto, su mayor carencia es tratar de hacer una selección y encasillar todas las producciones novelísticas en una tipología sustentada en aquellas que considera como las mejores. Es decir, tiene una intención canónica: mostrar cuál es la buena literatura y cuál no logra los alcances deseados. Dentro de su clasificación minimiza, o ni siquiera toma en cuenta, autores como Stendhal, Sterne, Balzac o Dickens. Para Lukács (2010), el canon es Cervantes, Calderón de la Barca, Goethe, Flaubert y Tolstói.

Sin embargo, hay que mencionar que sin perjuicio de lo anterior pierde vigencia el texto de nuestro autor porque es uno de los primeros trabajos que buscan analizar como género literario a la novela y de explicar sus principales características a través del análisis de una serie de obras. El uso del tiempo y de la memoria, la relación héroe y mundo, la separación entre autor y narrador, la relación mundo intradiegético y extradiegético, son algunas nociones que emplea Lukács (2010) para distinguir las distintas obras literarias. Todas ellas han sido el punto de partida para grandes análisis y teorías en el siglo XX, que nos han ayudado a entender, desde distintos ángulos, a la literatura.

A más de cien años de la publicación de este texto, podemos emplear varias de las nociones expuestas aquí. Tal vez, la más problemática sería la del héroe, pues con todos los avatares que han acontecido hasta nuestros días, toda la irracionalidad, la tristeza, las guerras, el hambre, la pobreza y la creencia en la imposibilidad de cambiar el desamparo en el que se encuentra el ser humano, es difícil que en nuestro imaginario podamos pensar en la noción de héroe; en el mundo del análisis literario, esta categoría pasó a ser la de personajes principales y secundarios, y en ocasiones a tener alguna denominación de positivo o negativo, o algún tipo de denominación similar. Ello es porque este nuevo protagonista-individuo se va alejando cada vez más de la sociedad. El deseo de Lukács (2010) de que el héroe se reencuentre con su comunidad es cada vez más lejano (aún no hemos producido obras que se alejen tanto de esa tipología establecida por nuestro autor y es por ello que aún tienen cierta vigencia).

Actualidad de Lukács en México

Me gustaría mostrar cómo las categorías descritas siguen vigentes en la obra de un escritor mexicano de la primera mitad del siglo xx: José Revueltas, escritor y comunista mexicano, recordado mucho por su participación en el movimiento estudiantil de 1968 en México, por sus textos de política, estética y filosofía y su vasta obra literaria que abarca casi todos los géneros. Es por ello que me gustaría realizar un último ejercicio.

Por razones de espacio, me referiré a una novela, *Los errores* (1964), y más concretamente a un personaje, Olegario Chávez. Esta novela está construida por medio de dos historias paralelas, que se entrecruzarán por medio de la acción de algunos de sus personajes a la mitad el relato, para separarse de nuevo. El final nuevamente unirá el destino de todos en la diégesis. Se desarrolla en la Ciudad de México con un tiempo histórico-ficcional que retoma muchos sucesos alrededor del mundo en la década del treinta del siglo xx. Así, las dos tramas están organizadas por dos tipos de personajes: lúmpenes y comunistas. Asimismo, las acciones se suscitan a través de dos asaltos que cada grupo de personajes protagonizará. Los lúmpenes asaltarán a un prestamista, lo que devendrá en una serie de tropiezos que enredará una cadena alienante de sucesos que sólo les traerá encerrarse en sus propias enajenaciones. Los comunistas asaltarán, por orden de la dirección del partido, las oficinas de una organización anticomunista. Ello en realidad será el modo por el cual la dirección del partido buscará ultimar a uno de sus miembros al que considera como incómodo.

En todo este tejido aparece Olegario Chávez, comunista que tiene un gran contacto con los bajos mundos de la ciudad de México. Conoce los recovecos y las mañas de los asaltantes, el cómo opera el mundo de la prostitución y la corrupción, pues lo ha conocido en la cárcel. Asimismo es un militante que no sólo tiene habilidades manuales y físicas (la mayoría de los militantes comunistas de esa época no tenían mucha preparación teórica debido a las prohibiciones de textos del estalinismo y la ausencia de textos para la divulgación entre ellos). Además de esas habilidades, tiene, como decíamos, una gran preparación teórica en la que incluso, por sus acciones, se puede apreciar la lectura de textos prohibidos o vilipendiados por el estalinismo, como lo fueron los *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Además de esa preparación y habilidad, es parte de la dirección del partido, por lo que sabe de las terribles acciones que se han llevado a cabo a raíz de Los Procesos de Moscú.

Olegario Chávez es el único personaje que atraviesa toda la obra y las dos tramas que la componen. Al tiempo que está realizando una batalla épica por salvar a algunos de sus compañeros, esa búsqueda lo conducirá por una serie de cavilaciones

que lo pondrán a prueba en cada momento, dejándolo en la posición más solitaria: la de luchar en las sombras y caer en las mismas. Tenemos un sujeto cuyo mundo interior ya no concuerda con el *ethos* comunal al cual se enfrenta (el estalinismo). Ese enfrentamiento trae consigo un malestar (que el propio personaje denominará como “angustia de partido”) que lo conducirá a buscar salir de esa situación (trata de que la historia de Emilio Padilla³ salga a la luz y de que no maten a Pintos). El desenlace de este héroe será la tragedia de su imposibilidad de cambiar su situación y rendirse a sus posibilidades (al darse cuenta de que mata a un compañero, se rinde, deja que lo capturen y lo culpen de una serie de crímenes que no cometió). Olegario es el único personaje que podría ser considerado como positivo e incluso se adecua a lo que Lukács denomina como héroe moderno.⁴ No obstante, la estética de Revueltas, su realismo crítico, rebasa el margen de la concepción del héroe al poner a cada personaje frente a sus alienaciones y en perspectiva de sus propias cavilaciones.⁵

Conclusiones

Con esto he querido mostrar cómo las ideas de Lukács pueden ser retomadas y siguen vigentes para el quehacer literario y su análisis crítico. Muchas otras nociones unen a Lukács con Revueltas pero eso será materia para otras investigaciones. Un último aspecto que me gustaría tocar es la dedicatoria a *Teoría de la novela*. Yeliena Andreievna Grabenko fue una refugiada anarquista que tras su participación en las revueltas rusas de 1905 tiene que huir al extranjero. Ella fue la primera esposa de Lukács, quien se casa con ella para que no sea deportada y sufra la tortura zarista. Nuestro autor no tuvo ninguna relación sentimental con Yelena, más que una admiración por encarnar un espíritu que para el joven Lukács empezaba a despertar: la necesidad de la transformación radical de la sociedad, a la que más tarde llamará socialismo.

³ Personaje que tiene sustento histórico en Evelio Badillo, comunista mexicano que conoció Revueltas en la Unión Soviética. Allá fue acusado de tratar de asesinar a Stalin tras pintar en un baño “Muera Stalin”. Fue encerrado en un Gulag por casi 20 años. Tras su muy difícil regreso a México, fue encontrado muerto en situaciones que hacen pensar que fue asesinado. El personaje ficticio de la novela tiene el mismo destino que Evelio.

⁴ Olegario es un obrero, capaz de realizar las más altas cavilaciones, con quien el narrador une su perspectiva e incluso es vehículo para exteriorizar sus propias ideas, empero, no se nos dice si para llegar a estas conclusiones tuvo algún tipo de preparación teórica, por lo que asumimos que por su propia cultura y experiencia le bastan para ello. En ese sentido podría ser tomado como una idealización positiva de los comunistas, a modo de un exemplum.

⁵ En Revueltas (1973) Olegario reflexiona acerca del silencio de los comunistas, de aquellos que aceptaron los improperios y acusaciones durante Los Procesos de Moscú, de manera que sabe qué es lo que le espera tras ser detenido (pp. 222-225).

Referencias bibliográficas

- Goldman, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Revueltas, J. (1973). *Los errores*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Tarr, Z. (1989). "A note on Weber and Lukács". *International Journal of Politics, Culture and Society*, 3(1), pp. 131-139.
- Vedda, M. (2006). *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla.

Sobre *Lenin y Marx*, de Lukács *About Lenin and Marx, of Lukács*

Pavel Granados
pavelgranados@gmail.com

Cuando murió Lenin —en 1924—, el joven filósofo húngaro György Lukács (1885-1971) tuvo cierta desesperación. Así que, sin grandes aspiraciones teóricas (aunque las alcanzó), escribió un texto sobre la coherencia del pensamiento del dirigente ruso. Ya antes, Marx había tomado los términos filosóficos de la filosofía de Hegel y los había convertido en categorías económicas. Lenin, por su parte, tomó esas categorías económicas y las usó siempre con fines políticos; cada día leía la prensa, siempre con un fin estratégico: saber la actualidad de la revolución: todos los hechos eran vistos minuciosamente desde ese punto de vista. Mientras leía este texto de Lukács, me preguntaba acerca del compromiso, sobre la constancia de un personaje, golpeando diariamente sobre los hechos para hacerlos colapsarse. Los miles de artículos de la prensa actual son textos que hablan sobre la Coyuntura. Ese ser que no tiene una vida prolongada, tiene sólo unos días de vida, quizá meses. Y sin embargo está siempre, consume la tinta de los diarios. Los textos de Lenin son coyunturales por definición, pero no de la misma manera, siempre están dirigidos a un fin estratégico. En cambio, el periodismo de todos los días trata de acomodar las piezas pequeñas a unas leyes eternas —las de la supuesta democracia— que no pueden ser cambiadas. ¿Es posible llevar hasta las últimas consecuencias este ideario, el de estar acechando los hechos para tomar por las orejas a la realidad y obligarla a modificarse? Idealmente, sí. ¿Pero Lenin? Aparece en estas páginas algo idealizado, me parece. El mismo Lukács así lo juzgó: al final de la reedición de su texto agrega unas palabras escritas en 1967. Ahí redondea su apreciación de Lenin. Cuenta una anécdota en la que el líder ruso fue escondido en Suiza, en un hogar proletario. En una de las comidas, un trabajador elogió la calidad del pan. Entonces, Lenin, hijo de un funcionario imperial ruso que jamás conoció la indigencia, se dio cuenta del

esfuerzo que hacían esos trabajadores por hacerle llevadera su estancia. El mismo pan –nada para Lenin, un lujo para los trabajadores– tiene dos puntos de vista: es la base de la lucha de clases. Un pedazo de pan al que se llega por un complicado rodeo teórico, pero del cual se concluye que es el asunto por el que se enfrentan las clases sociales. Aquí nada de “con su pan se lo coma”, aunque cada quien remoje el pan en la realidad, para absorberla. Incluso hasta el mendrugo más insignificante tiene un significado. Es una teoría y una actuación totalizante. Lukács presenta el pensamiento de Lenin como una especie de abstracción extraída de una actuación. No hay planteamientos sueltos, desligados de la realidad, esos que tanto nos gustan abordar cuando vamos a una cena. Todo es una totalidad, un flujo constante entre el actuar y el teorizar, porque no existe teoría de Lenin suelta, apartada de un hecho político. Lo que quiere decir también que no hay tranquilidad en este personaje, los hechos más pequeños lo van a despertar, a quitarle el sueño. Como aquella princesa del cuento que no puede dormir porque tiene bajo el colchón un pedacito de pan (o un guisante, lo mismo da). Por otra parte, no hay nada tan bello como la *Appassionata* de Beethoven. Lenin la escucha con absoluto fervor, piensa en acariciar las cabezas de los hombres, hablar con placidez de la belleza. ¡Pero qué error!, le dice a Gorki: no puedo acariciar cabezas, pues me cortarían la mano de un mordisco. Aunque Lenin esté en contra de la violencia contra el hombre (idealmente), todavía falta un largo camino para lograr esa paz deseada. Antes hay que golpear muchas cabezas, sin piedad. El texto de Lukács es ideal para una tarde de descanso.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES

Forma y preparación de manuscritos

Las contribuciones enviadas a la revista deben tener carácter inédito y no deben estar comprometidas con otras revistas o editoriales. Se aceptan contribuciones en español, inglés y portugués.

Cada propuesta de publicación deberá acompañarse de:

- Título del texto en español y en inglés (debe indicar claramente el contenido del trabajo sin ser demasiado extenso; debe evitarse el uso de siglas).
- Nombre(s) y apellido(s) del (de los) autor(es), según acostumbren a firmar sus textos y sin utilizar iniciales. Si el texto es obra de más de un autor, el primero será considerado autor principal.
- Filiación laboral del (de los) autor(es), incluyendo ciudad y país.
- Síntesis curricular del autor, que incluya cargos y categorías docentes o científicas.
- Dirección de correo electrónico del (los) autor(es).
- Resumen del texto en el idioma original y en inglés, que no exceda las 150 palabras. Debe estar redactado en un solo párrafo, donde se presente de manera concisa el propósito, los principales resultados y las conclusiones de la investigación. No debe incluir fragmentos tomados textualmente del artículo, ni citas, ni referencias, ni abreviaturas.
- Palabras o frases clave del texto (no menos de 3 y no más de 8), en el idioma original y en inglés. No deben coincidir con palabras o frases que ya estén en el título del texto. Deben separarse por comas, ordenarse alfabéticamente y no incluir abreviaturas.

Normas para la presentación de los textos

- Formato de texto: .doc o .rtf
- Tamaño de papel: carta (215 x 279 mm)
- Fuente: Times New Roman 12

- Interlineado: 1,5
- Extensión máxima para artículos de investigación: 20 cuartillas
- Extensión máxima para artículos de opinión: 10 cuartillas
- Extensión máxima para reseñas: 5 cuartillas
- Estructura: deben delimitarse: una introducción, que declare los propósitos y otros elementos que se quieran destacar; los epígrafes, con sus correspondientes títulos; las conclusiones; y las referencias bibliográficas.

Figuras, tablas y cuadros

- Se consideran como figuras todos los gráficos, esquemas e imágenes fotográficas; y como cuadros, todos los elementos con columnas y filas, siempre que no incluyan valores numéricos.
- Su información no debe ser redundante o estar en el texto. Deben evitarse las tablas pequeñas o figuras simples cuya información pueda ser fácilmente expresada en el texto.
- Deben acompañarse de su correspondiente encabezado de tabla o pie de figura. El texto de los pies de figuras y encabezados de tablas debe ser breve y suficiente para la comprensión de estas.
- Los pies de todas las figuras deben estar numerados consecutivamente, lo mismo que los títulos de tablas y de cuadros.
- Siempre deben acompañarse de la fuente bibliográfica (autor, título, página) de la que fueron tomados. En caso de ser originales, debe aclararse que se trata de elaboración propia.
- Antes de aparecer visualmente, deben estar mencionados en el texto con su correspondiente numeración.
- Deben ser legibles y con tamaños adecuados para su correcta visualización.
- Las imágenes fotográficas, además de aparecer al interior del documento, deben enviarse por separado, en formato .jpg, .tif o .bmp, y con la resolución adecuada (300 dpi) para su posterior impresión.
- Siempre que incluyan símbolos no estándares, abreviaturas o acrónimos, debe incorporarse una leyenda donde se explique el significado de cada uno de estos elementos.

Citación

Todas las fuentes que sean citadas en los artículos o mencionadas en el cuerpo del texto deberán estar claramente identificadas siguiendo las normas definidas por la American Psychological Association (APA).

En el estilo APA se utilizan paréntesis dentro del texto en lugar de notas al pie de página o al final del texto, como en otros estilos. La cita ofrece información sobre el autor y año de publicación, que conduce al lector a las referencias que se deben consignar al final del documento.

Cita de más de 40 palabras

Las citas que tienen más de 40 palabras se escriben aparte del texto, en bloque, con sangría izquierda aplicada al párrafo y sin comillas. Al final de la cita se coloca el punto después de los datos.

Reglas según número de autores

Cuando son dos autores sus apellidos van separados por “y”, si se publica en inglés por “&”. Cuando son de tres a cinco autores, la primera vez que se citan se indican los apellidos de todos. Posteriormente, se cita sólo el primero y se agrega *et al.* Cuando son seis o más autores se cita el apellido del primero seguido de *et al.* desde la primera citación.

Autor corporativo o institucional

En el caso de que sea un autor corporativo o una institución se coloca el nombre de la organización en lugar del apellido. La primera vez se cita el nombre completo y entre el paréntesis se indica la sigla. En adelante, se cita solamente con la sigla.

Cita de una cita

Se realiza cita de una cita cuando se tiene acceso a una fuente de información a través de otra. Por ejemplo, si se está leyendo un libro de Stephen Hawking y este cita una opinión o afirmación de Roger Penrose se cita:

- Bayona (citado por Leung, 2009) investigó la disponibilidad (...)

Sin embargo, se recomienda hacer el menor uso posible de este tipo de citas mientras se pueda acceder al material original y citarlo directamente de su autor.

Referencias

Todos los autores citados en el cuerpo de un texto o trabajo deben coincidir con la lista de referencias del final. Nunca debe referenciarse un autor que no haya sido citado en el texto. La lista de referencias se organiza en orden alfabético y con sangría francesa. Según la APA, para la referenciación de números o volúmenes de alguna publicación es necesario usar números arábigos y no romanos.

Libro

Forma básica

Apellido, A. A. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.

Libro con editor, compilador o coordinador

Apellido, A. A. (Ed., Comp. o Coord.). (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.

Capítulo de libro

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). “Título del capítulo o la entrada”. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Artículos científicos (Journal)

Apellido, A. A.; Apellido, B. B. y Apellido, C. C. (Fecha). “Título del artículo”. *Nombre de la Revista, volumen*(número), pp-pp.

Periódico

Apellido A. A. (Fecha). “Título del artículo”. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Recursos electrónicos Online:

Se referencia según el tipo de publicación (libro, artículo, etc.) y a continuación la leyenda: “Recuperado de” seguida de la dirección url. Incluso cuando se cita de una fuente electrónica es importante consignar, siempre que sea posible, los datos de referencia del libro o los datos de periodicidad de la revista donde aparece el artículo. Por ejemplo:

Ríos Baeza, F. A. (2016). “El México abismal de Roberto Bolaño”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 18(2), pp. 183-204. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/58763/58223>

Tesis y trabajos de grado

Autor, A., y Autor, B. (Año). *Título de la tesis* (Tesis de pregrado, maestría o doctoral). Nombre de la institución académica, Ciudad.

CD ROM y similares

Apellido, A. (Año de publicación). *Título de la obra* (edición) [Medio utilizado]. Ciudad: Intancia Editorial.

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales
utiliza el sistema de gestión de revistas Open Journal Systems (OJS)
de acceso abierto.

Consulta y descarga gratuita:
<http://www.diseminaciones.uaq.mx>



