

LA CREACIÓN DE LA MIRADA
Ensayos sobre literatura latinoamericana

Carlos Oliva Mendoza

Para Artemio

La imagen de alguien que nos besa o alguien que nos hiere con un cuchillo —cualquier cosa, hasta la más simple de las imágenes, el vaso junto a la cama, el techo de una alcoba, la perspectiva de la ciudad, cualquier cosa de la que nos acordemos—, y luego, su transmutación, su ir construyendo dentro de nosotros un indecible minotauro, una cabeza de medusa, y el beso se vuelve lodo, la herida se hace cisne o perro o caimán o nube o torre o barco, hasta la fuga de todas las palabras para no quedarnos ya sino con el patrimonio único e inasible del deseo, del deseo de pronuncias palabras que no existen.

José Revueltas

El fascinante espectáculo de la sociedad moderna, la artificialidad y fugacidad de las configuraciones cada vez nuevas y diferentes que se inventa para su vida cotidiana y que se suceden sin descanso las unas a las otras hacen evidente su afán de compensar con aceleración lo que le falta de radicalidad.

Bolívar Echeverría

INTRODUCCIÓN

No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas. Tal vez tampoco la haya visto entonces, en el momento en que empezó el año, y sólo imagine, no recuerde, su presencia inmóvil situada con exactitud entre el alborozo y la noche.

Juan Carlos Onneti

I

En una perspectiva histórica de largo alcance, la Modernidad comienza cuando en el 313 Constantino promulga el edicto de Milán y el cristianismo deviene religión de Estado. Casi un siglo después, en el año 400, San Agustín escribirá en sus confesiones:

“Y llego a los anchurosos espacios y a los vastos palacios de la memoria, donde se encuentran los tesoros de las innumerables imágenes acarreadas por la percepción de toda suerte de objetos. Allí está almacenado también todo lo que construye nuestra mente, sea aumentando, sea disminuyendo, sea modificando de cualquier modo los objetos que percibieron los sentidos, y cualquier otra imagen allí depositada y guardada, que no haya sido aún borrada y sepultada en el olvido”.¹

Con estas palabras se anuncia y se sintetiza el fin del mundo del escucha, —de la necesidad y la finitud de la palabra—, y el arribo de la época de la imagen, —de la representación y la libertad—. Todo ha sido y será representado, dice san Agustín. Por esto mismo, todo puede ser alcanzado y fatigado por el olvido.

Es el ojo, en su apertura *libre*, el que recorta y representa, y con él se crean todas las paradojas del imaginario. El mismo san Agustín se pregunta perplejo por la más angustiante de ellas:

¹ San Agustín, *Confesiones*, tr. Francisco Montes de Oca, Editorial Porrúa, México, 1999, p. 158.

“Nombro la memoria y reconozco lo que nombro. Y ¿dónde lo reconozco, sino en la memoria misma? ¿Será que también ella está presente a sí propia por su imagen y no por sí misma?”²

¿Qué es la memoria? ¿cuál es este lugar donde el tiempo se encierra en sí mismo? ¿dónde se guardan las representaciones de la comunidad? ¿Acaso la memoria, parece decir san Agustín, es también una imagen, sólo una representación?

Él intentará revertir este horror, esta nominación del vacío; pero la intriga está anunciada:

“Presente, pues, está, para que no olvidemos, aquel que, cuando está presente, olvidamos. ¿Habrá que deducir de aquí que no es por sí mismo como se encuentra el olvido en la memoria, cuando nos acordamos de él, sino por su imagen? Si el olvido estuviese presente por sí mismo, haría, no que le recordásemos, sino que le olvidásemos. ¿Quién llegará a averiguar esto? ¿Quién comprenderá cómo es?”³

¿Quién es aquel que comprenderá?... Sólo Dios, nos dirá san Agustín; pero lo divino de ahora en adelante ya no es una presencia cierta. El mundo de las deidades también necesita ser representado.

La condena de los dioses, que de ahora en adelante competirán con los superhéroes, y la destrucción del mundo público de las divinidades, que ahora sólo podrán ser visitadas en sus recintos y no estar en el *ágora*, tiene una respuesta furiosa. La reducción de las imágenes a una sola: la imagen monoteísta. Un solo Dios concentrará, en adelante, el sentido del mundo.

Al romperse la tétrada entre los dioses, los mortales, la tierra y el cielo, y erigirse el mundo moderno de la representación que guía el sujeto, todo deviene relato: trama e intriga desenfrenada. Se construye el escenario para los ejercicios de guerra por ocupar el lugar central, la imagen única del Dios.

² San Agustín *Op. cit.*, p. 163.

³ *Ibid*, p. 164.

La narración de un pequeño mito puede mostrar la dimensión de la fractura. Danaé, la hija de Acrisio, rey de Argos, nace. Al hacerlo, el oráculo le comunica a su padre que si ella tiene un hijo, éste matará a su abuelo. Acrisio decide, entonces, encerrar a Danaé e impedirle cualquier contacto con los hombres; sin embargo, Zeus, en forma de lluvia dorada, nos dice Hesíodo, entra en la celda y preña a Danaé. El rey de Argos opta por encerrar en un baúl a la madre y al hijo y arrojarlos al mar.

Perseo y Danaé no mueren, el pescador Dictis los encuentra y los salva. Perseo crece en Serifos, el reino del tirano Polidectes; pero las desgracias son el sino de Danaé. Ahora es cortejada por el rey de Serifos y éste reta a todos los jóvenes a lograr alguna gran proeza. Perseo, siguiendo su carácter trágico, propone cortar la cabeza de la Medusa y enfrentar a las dos Gorgonas que velan por ella. Y lo intenta.

La siguiente parte del relato es más conocida. La Medusa es una mujer hermosa; como lo es el Minotauro y como lo son los laberintos. Quien conozca el laberinto, como quien mate al Minotauro, comprenderá todo. Matar al Minotauro o cortar la cabeza de la Medusa significa desvanecer el enigma. Ser dioses de nosotros mismos.

¿Qué hace Perseo? Él corta la cabeza de la Medusa, pero con la ayuda de las armas que le dan otros dioses y diosas. Todos y todas recordamos que nunca ve a la Medusa, nunca la enfrenta. Perseo es avisado que si ve directamente a los ojos de la Medusa será tal la belleza que contemple que la experiencia será terrible y se convertirá en piedra. Él, como un héroe clásico, decide oír a los dioses y a las diosas y nunca se atreve a mirar lo divino y lo bello.

Se trata de un mito cíclico que se narra de diversas formas. A diferencia de Perseo, Ícaro no atiende el mismo consejo e intenta llegar al sol y sufre el castigo. En el otro extremo, el romántico, Teseo y Prometeo también desafían a la divinidad, pero ellos triunfan.

Mientras en el mito de Perseo lo central sigue siendo la renuncia, en los mitos que empiezan a fracturar la idea de la obediencia despunta el mundo de la imagen. Perseo es un ser prudente y su heroicidad consiste en saber interpretar lo escrito, no en escribirlo y menos aún en representarlo, esto es, en crearlo. En los mitos románticos, como el del laberinto y el del robo del fuego, están los antecedentes de la Modernidad que encumbrará al Hombre y al Dios. En rigor, lo importante deja de ser oír el orden del mundo; lo transcendental será representar y transformar el mundo.

II

El mito clásico, el que respeta la norma dada y no la desafía, nos muestra que el hombre y la mujer, seres mortales, nunca deben de intentar colocarse en el lugar de los dioses y las diosas. Triunfar es sinónimo de fracaso. La permanencia del mundo es la aceptación de que mi destino es desaparecer de este mundo.

En el mundo moderno, por el contrario al mundo antiguo, el relato y la trama son abiertamente formas de la intriga. El relato debe de convencernos de la existencia de la coherencia, de la necesidad del sentido; crear el artilugio de la perfección y formar la ilusión de la telaraña: *narrar y tejer*.

La trama debe de regresar al relato e indicarnos que la forma es el recorrido. El perímetro no es una figura final, sino una mirada que recorre la forma. Así lo moderno no es un mundo de sentido, sino una forma de mirar, un deseo y un vacío que llena la mirada: *una imagen*.

El mundo de la imagen es el deseo de volver todo presencia: ser moderno, estar a la moda, ir un paso delante de la época; y en ese impulso, mercantil, hedonista y trágico, todo lo moderno se nos revela intriga.

El mundo de la imagen es también el relato del poder, el ejercicio de producción, circulación, consumo y desecho de objetos. Imagen que acontece en la simulación infinita del placer y la desdicha. *Ver para creer*. Sólo lo que entre por mis ojos y sea capturado formará una creencia. El mundo milagroso desapareció.

III

La imagen del mundo moderno, que aspira a ser presencia absoluta, se alberga en la memoria y, como señala san Agustín, se convierte en recuerdo y olvido. Ambas formas de la memoria, la memoria que olvida y la que recuerda, son imágenes, perímetros llenos o vacíos: forma. El relato intenta poblar estas imágenes. Y sin embargo, como indicó Borges, en el momento más importante de la obra de arte, la imagen permanece llena de silencio: el hecho estético es “la inminencia de una revelación, que no se produce”.

El mundo de la imagen, paradójicamente, contiene algo no dicho, silenciado. La Modernidad, una forma olvidada y presente, una dialéctica impía, esconde una imagen que no se puede enfrentar, un silencio en el centro del sentido.

Esta es la tónica de los ensayos de esta fracturada trama y fracasada intriga, la del límite que no acontece. En última instancia, todos los textos son la imagen del olvido, del vacío presente y del deseo de nombrar.

Donde se desea algo, se le olvida. Como nos enseñó san Agustín en sus confesiones, el olvido es una imagen que acontece y perfora nuestro ahora.⁴

⁴ Ibid, p. 164.

PRELUDIO

LA REALIDAD FRAGMENTADA Las aporías del ensayo

la más íntima ley formal del ensayo es la herejía
Adorno

El ensayo es un género intrínsecamente modesto porque es una representación fracasada; le es, como señaló Adorno, esencial el juego y la fortuna. No tiene un principio que se desenvuelva hasta perderse y encontrar un final preestablecido en la misma narración, como lo tiene un *organum*. El ensayo no tiene necesidad interna; es hijo de la Modernidad y, en este sentido, participa de una diada indisoluble: *la libertad y el fragmento*.

Cuando Montaigne publica la primera edición de sus ensayos en 1580 escribe:

“Así debo acomodar mi trabajo al momento, y no sólo podré cambiar de fortuna, sino incluso de intención. Es mi obra un registro de diversos y veleidosos accidentes y de imágenes indecisas, y hasta quizá contrarias, ora porque sea otro, ora porque yo desmenuce los temas según otras circunstancias y consideraciones”.⁵

La idea del “otro yo” del ensayista francés recalca el carácter extraviado, laberíntico y dubitativo de la Modernidad a través de unas de sus formas de representación más fascinantes y novedosas: el ensayo de la creación que no acontece jamás.

El primer problema que se plantea sobre el ensayo es la imposibilidad de alcanzar una definición del mismo, lo cual se debe a su misma naturaleza, a su carácter contradictorio y fragmentario. Y éste no es un problema que deba de analizarse solamente desde el punto de vista teórico del género, sino también desde una perspectiva histórica. La palabra ensayo viene del latín *exagium* que significa balanza y equilibrio: representa el acto de pesar. Como ha señalado el teórico ruso Mijail Málishev:

⁵ Montaigne, Michele, Ensayos completos, T. III, Iberia, Barcelona, 1951, p. 180.

“El mismo ensayo es la balanza donde en un platillo está la imagen y en el otro la idea. La balanza se encuentra en oscilación permanente y sólo la duda como su eje permanece estable”.⁶

Este tiempo pendular, donde surge el ensayo, es el de los primeros humanistas: Nicolás de Cusa, en primer lugar, pero también Erasmo de Róterdam, Tomás Moro, Alberto Durero, Da Vinci y Miguel Angel.⁷

El ensayo es duda; pero duda condenada a permanecer como tal, jamás puede el ensayo tener un método de escritura y, por lo tanto, no se encuentra como un género en sí mismo, sino como confluencia de géneros, en los cuales la única regla es que ninguno domine a otro.

Así, el ensayo incorpora los géneros predominantes del *ego*, pero nunca se convierte en diario, autobiografía o confesión; es un ejercicio radicalmente imaginativo, pero no es un cuento, una novela o una epopeya; puede también insertar a su interior las formas narrativas de lo cotidiano como la crónica, el artículo periodístico o la reseña, pero no es propiamente una narración exclusiva del tiempo presente; por último, el ensayo está lleno de filosofemas, de bordes que parecen dibujar un tratado, una investigación, una tesis, pero nunca concreta estas representaciones. Al ensayo le es esencial un movimiento hacia el más allá, y esto implica la pérdida de fundamento a la que tiende todo género.

Esta ausencia de *episteme* la suple el ensayo al recargar, *retorcer* e insistir en la exposición del tema, no en el pensar que tiende a la formación de conceptos y definiciones, sino en el montar un escenario donde, como dice Horacio Cerutti, “la voluntad de estilo es una voluntad de conformación de lo real”.⁸

El ensayo surge, entonces, en esta fulgente Modernidad y arrastra por siempre ese permanente intento de renacimiento que choca contra la otra forma de

⁶ Málishev, Mijail, “Ensayo: el origen y la esencia del género” en El ensayo en nuestra América, UNAM, México, 1993, p. 283.

⁷ Una investigación de largo alcance sobre las características centrales del ensayo debe de abordar su relación con estos primeros humanistas y la forma de sus textos, la gran mayoría de los cuales se perfilaban ya como textos ensayísticos.

⁸ Ceruti Guldberg, Horacio, “Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)”, en El ensayo en nuestra América, *op. cit.*, p. 17.

representación que se empieza a gestar en esa misma época: el método y su escritura como tratado

Esta forma que aspira a la postulación de una tesis atemporal, se refleja en diferentes niveles y acontecimientos de la época: en la formación de la duda metódica a lo largo del Renacimiento; en la conquista de América, como ejercicio concreto del dominio del hombre sobre la naturaleza; en la incubación de la conciencia reflexiva que postulará la posibilidad de revelar el absoluto y de encontrar, a partir del pensamiento subjetivo, la verdad histórica. Contra este relato, se revela modestamente el ensayo, lo hace al mostrarse como un género antropófago que deglute toda representación y, a la vez, como un género profundamente trágico que nunca alcanza una forma, lo cual lo margina del ejercicio sublime de la razón ilustrada. Su primer castigo es la imposibilidad de definirse a sí mismo y esto es correlativo a sus características centrales, algunas de las cuales fueron magistralmente expuestas por Adorno en su ya clásico texto *El ensayo como forma*.

Nos dice el crítico alemán que el ensayo es un texto relativo y discontinuo, que fija su atención en lo parcial y en lo íntimo; pese a la libertad de su desarrollo, temática y forma nunca se desborda; por esto mismo, se debe estructurar “como si pudiera suspenderse en cualquier momento”.

El carácter casi artesanal que el o la escritora da a la prosa en el ensayo, el permanente refugio en la forma y la confianza en que el lenguaje debe de mostrar la cosa misma en su movimiento, y no en conceptos, implica que en el ensayo “la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma está presente”.⁹ Pero quizá la idea más importante del texto de Adorno sea que el “ensayo se rebela contra la idea de la ‘obra capital’, idea que refleja ella misma las de creación y totalidad. Su forma se atiene al pensamiento crítico que dice que el hombre no es creador, que nada humano es creación”.¹⁰ Esta es una de las ideas más profundas que se han escrito en mucho tiempo sobre el ensayo, porque ataca uno de los rasgos que la crítica ha supuesto como fundamental: *la idea de que el ensayo es una reflexión anclada y presa de la reflexión individual y subjetiva del yo*.

⁹ Adorno, Theodor, “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*, tr. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, p. 28.

¹⁰ *Ibidem*

Por el contrario a esta idea canónica sobre el ensayo, podemos aventurar otra. Si bien es cierto que el ensayo surge en una época en donde se radicaliza la formación del sujeto y su antropomorfización y psicologización, esto es, el invento del *hombre* y del *yo* toman cuerpo definitivo, y el género ensayístico participa de la duda que se genera desde el individuo; lo que se observa, en última instancia en toda prosa que acontece como ensayo, es una imagen del yo fragmentada y, a la postre, imposible. Tras la ficción del yo y del otro yo, existe una verdad no desvelada: *El yo no existe*; sólo permanece un ensayo infinito de su representación.

Existen tres fenómenos que nos podrían ayudar a concretar nuestra idea. Horacio Cerutti sostiene que el ensayo es naturalmente polifónico, que incorpora siempre una diversidad de voces. El ejercicio de ensayar en un acto caníbal y antropófago. En este sentido, es que a través de la voz del ensayista no sólo hablan “los miembros de la tribu, sino también los más ajenos y, sobre todo, los enemigos”¹¹. El acto radical del ensayo consiste en tragar aquello que le es ajeno y convivir con ello en las entrañas del texto.

Adorno ha insistido en el tema de la felicidad y el ensayo. La escritura y formación del ensayo producen placer.

Hay una duda permanente sobre la finalidad del ensayo, ¿es una obra que produce placer o conocimiento? No sólo esto, sino que el placer que desarrolla el ensayo atenta contra las formas establecidas del conocimiento. La prosa ensayística prefiere recargar las tintas en juegos retóricos que concretar los conceptos y las definiciones de las cosas. Por esta razón, la semántica del ensayo siempre tiene una amenaza hedonista en su interior, es ahí donde el placer parece ser más próximo, en la contemplación ciega del yo. De ahí también la centralidad del juego y el intento desesperado del escritor y la escritora por sentir que en su texto es el lenguaje el que anda destrozando géneros e inventado la cosa que nombra tal como ha sido siempre la misma cosa: “[...] el ensayo no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo perecedero.”¹²

Por último, Málishev plantea el tema de la similitud entre la narrativa mítica y la ensayística: “El ensayo se empata con el mito en la unidad de los pensamientos y

¹¹ Cerutti, *Op. cit.*, p. 17.

¹² Adorno, *Op. cit.*, p. 21.

las imágenes. Otra cosa es que en el mito esta cohesión tiene carácter sincrético, mientras que en el ensayo la idea y la imagen se juntan de modo sintético”.¹³ En el ensayo permanece este eco antimoderno: el deseo de fusionar la imagen con la idea. La Modernidad desgaja una de la otra. Avanza representando y después relata la imagen. En el mito, por el contrario, no hay necesidad de este desdoblamiento. La imagen misma es discurso y la palabra ya es representación. El y la ensayista intentan sintetizar ambas formas de percepción, la de la imaginación y la del entendimiento. Hay en el ensayo conciencia de la fractura y deseo de cura.

Los tres temas, *la incorporación de las voces ajenas y enemigas a la voz que narra el ensayo, su carácter de poética: de ejercicio de placer comunitario, y su nostalgia por el mito y la imagen primera* que vuelve todo un mundo ritual de comprensión, podrían apoyar nuestra idea: el ensayo parte del yo, del autor o autora que narra, quizá, concedamos un poco más, de la intencionalidad; pero el intento último del ensayo es volverse lenguaje, movimiento de sentido, donde el intérprete del mundo, el creador, desaparezca para que se muestre la voz de la comunidad... el sentido común.

El ensayo, pues, sería esta tensión utópica; pero de manera fundamental sería deseo en su sentido negativo, permanencia de un vacío que se genera *ad infinitum* en la Modernidad donde, como sugiere Málishev, la “imagen y el concepto dentro del ensayo ya salieron de la unidad sincrética del mito y alcanzaron el *status* de principios independientes. Ellos pueden relacionarse uno y otro pero nunca podrán confundirse definitivamente”¹⁴

Esta es la tensión permanente del ensayo, la de la imagen y el concepto, la cual no se debe de paralizar al narrar; por el contrario, su representación es tan radical que el mismo ensayo debe de tramar desde esta tensión y contra ella; por eso es labor del y de la ensayista dejar que las voces entren en su texto y citar y plagiar y recomponer todo lo oído y lo silenciado de manera casi demencial, hasta que confunda las voces y demuestre que todos los orígenes son uno mismo, un origen desaparecido:

¹³ Málishev, Mijail, *Op. cit.*, p. 282.

¹⁴ *Ibid*, pp. 282-283

HISTORIAS DESDE EL SILENCIO

PALABRAS DE OTROS

*Aquella noche supe que la pesadilla
era un sueño, nunca sería real, pero
estaba ahí.*

Gustavo Kafú

*Para que exista la realidad,
algo debe quedar inexpresado.*

**Slavoj
Zizek**

La conciencia como narración

Comprender la literatura en nuestra época es ya una fábula. Entrar en el poliedro del relato implica pensar como dos estructuras separadas: la *historia*, el lugar donde habitan todas las posibilidades de la narración, donde laten todas las tramas posibles, y el *discurso*, el único camino que se habría seguido de una infinidad posible, la única trama que el lenguaje revela. Pero no sólo esto, hay también una decisión trágica en el intento de comprensión de las narraciones históricas y ficticias: pensar que nunca existió una identidad entre el *discurso* y la *historia*, sino sólo una *mimesis* débil y relativa que pasa por la mediación de quien narra la historia, de quien señala los objetos y sujetos y el tiempo de la fábula, en suma, de la *conciencia* que detiene las cosas... y las cuenta. Serían tres los elementos dislocados que intentan crear un relato: la historia, el discurso y la conciencia.

Tras la separación de estos tres elementos está la noción fundamental de *representación* y una de las construcciones ontológicas más importantes de la Modernidad: el *sujeto*. Una invención como la del sujeto extrema el problema de la representación de las cosas. Sólo desde una autonomía radical del sujeto frente al mundo puede uno pensar en la *realidad* e *irrealidad* de las cosas, esto es, en lo verosímil de un discurso. La cuestión tiene dimensiones tan vastas, porque se guía bajo la certeza de que alcanzar las representaciones del mundo es obtener las pruebas de la representación del sujeto mismo. Crear el discurso de la representación del mundo desde la conciencia implica relatar la misma conciencia del sujeto. Habría entonces una sola historia: el discurso que la conciencia crea del mundo y de sí mismo.

Pensemos en el fabuloso movimiento romántico que planteó Hegel: perder la conciencia es la primera manifestación de la existencia de la conciencia y es, a la vez, el primer movimiento en busca de un espacio y un tiempo, *un sujeto*, desde donde ella pueda representar y representarse. En la lucha contra el otro o la otra perdemos la conciencia al momento de ser dominados. Nos enajenamos en el trabajo, en el deseo, en el amor o en un acto de dominación violenta. Este es el primer movimiento negativo que nos forma, la necesidad de lo ajeno.

Sin embargo, el saber que somos carentes de algo, que habitamos un lugar que no es nuestro, nos hace ser conscientes de nosotros mismos y formar una nueva identidad. En tanto la conciencia huye siempre del vacío, se extravía y regresa a sí misma, la conciencia se vuelve *logos*: secuencia de palabras e imágenes: identidad. El movimiento que se realiza en la formación de la conciencia no es un hecho mecánico, sino que es un movimiento violento que al desear, al dominar o al ser vencido va cicatrizando la identidad.

Así, por esta violencia deseada es que entre el deseo de lo no conocido que nos enajena y la formación de la identidad hay una estela de caos. La conciencia no sólo es un *logos* de palabras e imágenes que embonan perfectamente, también es una población de silencios. Ella misma ya es una trama, una *narración de múltiples voces y silencios*.

La idea anterior, ¿implica que la conciencia se expresa necesariamente como un relato?¹⁵ Habrá que ir detrás de la pregunta: ¿qué entendemos por relatar o narrar? Nos dice Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*:

“Greimas aborda el concepto de narratividad en dos niveles: las estructuras semio-narrativas que conciernen las *estructuras de superficie* del discurso (estructuras de superficie que, desde luego no implican la manifestación del discurso) y que están definidas por la serie de transformaciones de un estado de cosas a otro, y las estructuras estrictamente discursivas (la manifestación) que competen a la *instancia de enunciación*. De ahí que, en el proyecto semiótico de Greimas, ‘la narratividad generalizada –liberada del sentido restrictivo que la ligaba a las formas figurativas de los relatos– es considerada como principio organizador de todo discurso’. Así, la

¹⁵ Luz Aurora Pimentel señala lo siguiente sobre la definición de un relato: “Definiré el relato, de manera sucinta, como *la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional*” *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI. México, 1998, p. 6.

sintaxis narrativa se define como una manipulación de enunciados sobre la base de una serie de *transformaciones* que modifican la relación entre dos o mas actantes.”¹⁶

Según la cita, y siguiendo el modelo de Greimas, habría una narración propiamente enunciativa y una “narratividad profunda” que se define elementalmente como la transformación de un estado de cosas a otro, quizá, empatando con una cara noción filosófica, como movimiento. De tal forma que la existencia potencial de esta segunda forma de narración es lo que permite hablar, sin caer en un absurdo, de narraciones pictóricas, teatrales, cinematográficas, dancísticas.¹⁷ A esta forma de narración de fondo pertenecería propiamente la conciencia: *El movimiento de la conciencia sería ya una forma de narración, una trama.*¹⁸

Sin embargo, pese a las posibilidades que tenemos de volver a pensar la idea de conciencia, en la actualidad este concepto es una moneda despreciada. Tanto en su significado común, (estar consciente es tener conocimiento de lo que sucede, de sus causas y de sus efectos), como en su sentido filosófico, (conciencia es la posibilidad de juzgar sobre sí mismo y sobre el mundo, esto es, es una noción con implicaciones éticas y no sólo epistemológicas), la idea de la conciencia ha perdido su capacidad de interpretación del mundo. En gran medida esto se debe a las grandes filosofías idealistas que pretendieron reducir el mundo de la vida a la esfera de la conciencia y señalar una necesidad histórica inapelable. Pero no sólo esto, el ataque a la conciencia debe desbordar la simple coherencia teórica. La conciencia, como último estado de la razón, de la historia y del sujeto, sólo

¹⁶ Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ Véase *Ibid*, pp. 9-12

¹⁸ El tema plantea, como puede observarse, rupturas epistemológicas importantes. ¿Hasta dónde la filosofía puede aceptar que el movimiento de la conciencia es un relato y una trama, hasta dónde la crítica literaria puede reconocer que la narratividad no es, en rigor, sólo una forma de enunciación? Por ejemplo, véase la siguiente observación de Luz Aurora Pimentel: “No obstante, habría que insistir en un factor de capital importancia: si bien una pieza de ballet, un drama o un cuadro pueden ser definidos, incluso leídos, como ‘textos narrativos’, en tanto que acusan una estructura semio-narrativa en su contenido, ciertamente no son narrativos en cuanto al *modelo de enunciación*”. (*Ibid.*, p. 12) Pero no acaso estas formas narrativas habría que “leerlas” según sus propias configuraciones narrativas y no como “textos narrativos”; porque o bien la idea de texto es metafórica, esto es, se dice texto prácticamente como sinónimo de mundo, o bien la noción de texto es una noción *a priori* que recorta el horizonte de lo que podría ser una narración teatral, cinematográfica, escultórica o una narración, por ejemplo, de los movimientos de la conciencia, que no son textuales.

aparentemente no tenía nada que ver con los exterminios del siglo XX ni con las historias de colonización y opresión de la historia de la Modernidad. Numerosos textos han abordado el problema de la relación simbiótica entre la irracionalidad y el desprecio de la “racionalidad” de los pensamientos no desarrollados de forma sistemática y “consciente”.¹⁹

El debate y el saldo parcial sobre la conciencia forma parte de uno de los hilos de formación y constitución de la Modernidad y, en ese sentido, se ramifica más cada vez que se desgasta la interpretación dominante de ella y de sus figuras elementales. Al tiempo que la historia se *adelgaza*, que se cuestiona más el metarelato moderno, que se duda de la cohesión de la llamada “época de la razón”, van apareciendo caminos más modestos y tenues, olvidados o marginados por los discursos y las formas del pensamiento dominante. Y, a la vez, van surgiendo nuevos vacíos. No es fácil dejar atrás una época de formulaciones y pretensiones tan autosuficientes y autoreferenciales como lo *es* y lo *fue* la Modernidad.²⁰

El conflicto entre *historia* y *discurso* surge en este contexto. En el origen de ese par conceptual hay una historia ya fragmentada. No es tan ajena a nosotros la división de los formalistas rusos del relato en *fabula* y *sujet* que después se modifica, nominal y conceptualmente, al par de los estructuralistas: *historia* y *discurso*. El hecho en el que empatan ambas divisiones conceptuales es en la distancia entre fábula o historia y tema o discurso. Aun cuando hay diferencias conceptuales importantes lo relevante en el fondo es la separación.²¹ Si la realidad se encuentra bifurcada en historia y discurso, entonces, es necesaria una mediación, un narrador. Es ésta la división analítica fundamental que se propone en el texto de Luz Aurora Pimentel que hemos venido siguiendo: *historia, discurso y narrador*. La propuesta coloca como “presupuesto capital” la mediación del narrador e intenta rastrear la *historia* a través de las estructuras “formales del discurso”. De ahí que

¹⁹ Véase especialmente Lukács, Georg, El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler, trad. Wenceslao Roces, Grijalbo, Barcelona, 1967.

²⁰ Véase al respecto los siguientes textos de Bolívar Echeverría Las ilusiones de la modernidad, UNAM/El equilibrista. México, 1995 y “El *ethos* barroco”, en Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco, UNAM/El equilibrista. México, 1994. pp. 13-30.

²¹ Por ejemplo, en la siguiente observación de Luz Aurora Pimentel se ve la potencia creciente de fragmentación de lo real que implican ambas divisiones: “[...] Es evidente que hay un grado de abstracción mayor en *sujet* que en *discurso*, puesto que este último remite a la materialidad del lenguaje y sus formas de organización, mientras que el primero se ocuparía de las formas de significación temática que orientan la construcción del relato.” (*Op. cit.*, p. 20.)

por un lado nos diga la autora: “No obstante, es importante subrayar con Genette que ‘de los tres niveles (...) el del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis textual, en sí el único instrumento de investigación de que disponemos en el campo de la narrativa literaria, en especial del relato de ficción.”²² y, por otro: “A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una ‘historia’ ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos ‘entramados’ y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una ‘trama’, una ‘intriga’: una historia ‘con sentido’”.²³ La propuesta es literalmente un juego de descubrimientos, donde se sigue la configuración de la trama en sus elementos discursivos, (focalización de los personajes, perspectivas del relato, universos al interior del referente del mundo de la obra, espacios y tiempos del relato, etc.), para desde estas formas narrativas ir encontrando el *logos* y el *telos* que subyace en el tema o, en palabras de la autora, la “dimensión ideológica” y el “sentido” del relato.

La conciencia es una mediación, esta es una de las primeras coincidencias que tiene con un narrador. Pero si se recuerdan las líneas iniciales de este capítulo, la conciencia ya era una *trama* y una *narración* en sí misma: un movimiento. Con más razón podríamos sostener lo mismo de la historia. De tal suerte que el *narrador*, el *discurso* y la *historia* se nos presentan como formas narrativas y no como estructuras estáticas.

El punto es similar al que plantea la hermenéutica contemporánea, donde toda representación o significación presuponen una estructura de precomprensión o un sentido del mundo. No es pues el narrador el que da el primer sentido al mundo, sino que el narrador modifica un sentido preestablecido en el ritmo de la lengua, en los referentes culturales de su época, en la posibilidad de sonidos y significados que la misma estructura de la lengua contiene de manera virtual. El universo de la construcción ficcional necesariamente se desborda hacia lo no ficcional y, de la misma forma, el universo de la “realidad” se vierte hacia la ficción, como lo decía Paul Valéry: el pasado y el presente son las máximas invenciones de la humanidad.²⁴

²² Ibid, p. 8.

²³ Ibid, p. 18.

²⁴ Hay que señalar que tal división entre historia y discurso es propia de una época y una forma de pensamiento en la que nos formamos y desarrollamos, pero no es la única forma de vida y referencialidad de lo real. Véase Lenkersdorf, Carlos, Los hombres verdaderos, Siglo XXI-

Si la idea, que consiste en sostener que la conciencia ya es en sí misma una narración y no primordialmente una estructura que orienta la trama entre *discurso* e *historia*, fuera correcta, entonces las formas discursivas no sólo podrían mostrarnos el sentido de la historia, sino también la trama del narrador: la narración dentro de la voz que narra. No hay pues que dudar en desbordar el texto hacia el referente extra-textual ni en integrar dicho referente a las configuraciones del relato. Borges llamó a esto una aventura indefinida, insensata y antigua en la que, no obstante, habría que perseverar. Esta es una, entre tantas, de las razones por las que seguiré a Borges.

La postulación clásica de la realidad

“Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
Que el tigre vocativo de mi verso
Es un tigre de símbolos y sombras,
Una serie de tropos literarios
Y de memorias de la enciclopedia
Y no el tigre fatal, la aciaga joya
Que, bajo el sol o la diversa luna,
Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.
Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos

UNAM. México, 1996. En ese importante texto Lenkersdorf estudia testimonios tojolabales y muestra, por ejemplo, cómo la estructura de su lengua hace incomprendible una idea como la del objeto. De hecho Lenkersdorf propone la idea de intersubjetividad para comprender la lengua tojolabal, pero aun esa noción es totalmente insuficiente, pues tampoco la estructura hace pensar en sujetos. Hay frases como “voy a caminar” en español que su traducción literal al español del tojolabal sería más o menos “entrar al caminar”, donde no hay un sujeto que haga la acción. Cosas similares pasan en la mayoría de las lenguas indígenas de México, cuando no existe el verbo ser de forma explícita. No se es ni se está. Sólo intentemos imaginar cómo será su relación con entidades que nosotros designamos como historia y discurso. Cito un ejemplo más cercano, en Canaima de Rómulo Gallegos, cuando Marcos Vargas, el personaje mestizo, va entrando en la comunidad y en la cosmogonía indígena, él va usando cada vez más participios y gerundios sin que los rija ningún verbo conjugado, esto es, va haciendo desaparecer de su habla al sujeto. En todos los ejemplos, podemos intuir que no hay un individuo de referencia frente al cosmos, sino un cosmos dentro del cual “se participa” y por lo tanto no se necesita ninguna persona gramatical, pues por la voz habla también el cosmos y obviamente lo que nosotros llamamos historia y discurso.

Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me importa esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.”²⁵

Escribe Daniel Balderston sobre el poema de Borges:

“El lenguaje referencial y la narración no pueden ‘alcanzar’ ese tigre.[...] Cada intento de nombrarlo o representarlo tiene como resultado la interpolación de otro ‘interpretante’ más, para utilizar el término de Charle Peirce. Pero este reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje no implica necesariamente (como supone la mayoría de los críticos de la obra de Borges) que los objetos no existan. En ‘El otro tigre’, Borges sugiere que el intento del escritor por referirse a algo es un proceso interminable y constantemente frustrado”.²⁶

En los textos de Borges precisamente la mediación del narrador se asume como una tragedia, lo que no ha sido comprendido por gran parte de la crítica que ha calificado a Borges como un escritor “metafísico” y “escapista” que una y otra vez desdeña la llamada realidad. No es casual que Harold Bloom señale que la mejor frase que ha leído sobre Borges sea de Ana María Barrenechea: “Borges es un escritor admirable empeñado en destruir la realidad y convertir al hombre en una

²⁵ Borges, “El otro tigre” en Obras Completas vol. 2, Emecé. Barcelona, 1989, 1a. de. 1960. p. 203.

²⁶ Balderston, Daniel, ¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges, Beatriz Viterbo Editora. Argentina, 1996.

sombra”.²⁷ La frase es también admirable en tanto sintetiza toda la incomprensión que existe sobre la obra de Borges.²⁸ Sin embargo, pocas obras como las de Borges desbordan el relato de ficción hacia el referente extra-textual. No sólo la cantidad de personajes y referencias históricas reales y ficcionalizadas que se encuentran dentro de sus textos conducen a mezclar lo “real” y lo “ficcional”, sino que de la misma forma la reconstrucción de la trama va indicando un referente que sobrepasa al universo de referencia interna del relato.

Revisemos un artículo importante de Borges para ir comprendiendo la relación entre *narrador*, *historia* y *discurso* en su obra. Borges escribió en 1932 “La postulación de la realidad”, un breve artículo donde señala parte de su teoría narrativa. El ensayo, que como casi todos los textos del escritor argentino es también un ejercicio de ficcionalización, comienza señalando la imposibilidad de refutar por completo “la identidad de lo estético y de lo expresivo” que planteó Croce. Es curioso, uno de los principales argumentos de la crítica, el señalar que el argentino reduce lo real a su manifestación estética, no es, en principio, refutado por Borges, él más bien señala que tal argumento es persuasivo: *lo expresivo bien podría reducirse a lo estético, concede*.²⁹ Sin embargo, inmediatamente después acude a contra argumentar desde una especie de empirismo histórico que poco se ha estudiado en su obra. “Quiero observar, nos dice Borges, que los escritores de hábito clásico más bien rehuyen lo expresivo”,³⁰ y continúa:

“El autor [clásico] nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad no a representarla. [...] *Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto*”.³¹

²⁷ Bloom, Harold, *El canon occidental*, tr. Damián Alou, Anagrama. Barcelona, 1994. p. 480.

²⁸ La mejor refutación del canon crítico sobre la obra de Borges que yo conozca es la obra de Daniel Balderston ya citada.

²⁹ Véase por ejemplo, la siguiente observación de Bloom: “Maestro de laberintos y de espejos, Borges fue un profundo estudioso de la influencia literaria, y como escéptico más interesado por la literatura de imaginación que por la religión o la filosofía, nos enseñó a leer dichas especulaciones primordialmente por su valor estético”. Bloom, *El canon occidental*, *op. cit.*, p. 474.

³⁰ Borges, “La postulación de la realidad” en *Obras Completas vol. 1*, *op. cit.* p. 217.

³¹ *Ibid*, pp. 217-218. Las cursivas son mías.

En la obra de Borges la simple elaboración idealista es tenazmente atacada, por más que se sostenga lo contrario. Así, lo expresivo no puede ser reducido a lo estético, por la misma pobreza resultante. El ideal expresado sigue siendo mínimo comparado con la dimensión estética. Y esta dimensión desborda la idea de la simple imaginación. La estética, por el contrario, sería la forma más potente de mostrar lo real.

Más sorprendente aún, es la forma en que Borges enfrenta esta tendencia trascendental de la expresión idealista, tan característica de las construcciones en las que su obra se desarrolla: *la Modernidad y el Occidente*. De la misma forma, hay que observar el tratamiento del escritor de esa triada especulativa que hemos rastreado, la *historia*, el *discurso* y, de manera especial, el *narrador*.

Borges considera, en última instancia, que al igual que en el poema de “El otro tigre”, la elaboración conceptual es una imprecisión que intenta un contacto no mediado con la realidad:

“Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido. Es admirable que la primera noticia de Utopía que nos dé Thomas Moore, sea su perpleja ignorancia de la “verdadera” longitud de uno de sus puentes...”³²

Pero esta, la memoria que trabaja como fábula de olvidos, no es la única debilidad del modelo clásico de un narrador, de ella derivan otras más significativas. El problema de la “simplificación conceptual” y de la focalización de la conciencia, “la educación del olvido”, dice Borges, es que puebla la narración de silencios que en un primer momento, dada la autosuficiencia del texto, son ausencias radicales del relato y esto hace que la narración aparezca solidificada como una imagen perfecta y pública: [El empleo del silencio] “nos permite definir otra de las marcas

³² Ibid, p. 218.

del clasicismo: la creencia de que una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público. Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio, la literatura es siempre una sola.”³³

No obstante todo lo anterior, Borges no se enfrenta directamente con el modelo que señala como clásico. Él no se comporta como un moderno, esto es, no critica e intenta revolucionar el modelo narrativo, sino que intenta entrar en el modelo y algunas veces profundizarlo y otras explotarlo. Es notorio cómo Borges se sabe al interior de una serie de tradiciones que no tiene sentido negar. En el mismo artículo que venimos siguiendo, él cita un pasaje del *Quijote* para después agregar que esas narraciones “forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna. Repudiarlos para no incomodar una fórmula, sería inconducente y ruinoso. Dentro de su notoria ineficacia, son eficaces; falta resolver esa contradicción”.³⁴

Es, entonces, en medio de todo este circunloquio trágico, donde ya se observa el triste papel que toca al narrador, “Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido”. Un papel regido por la desvelación clásica de lo real.

Serían tres los modos de acceso a la postulación clásica de la realidad:

- a) “Una notificación general de los hechos que importan”. El narrador está obligado al recorte de la perspectiva de la trama. Si bien el mismo relato contiene una trama que puede ir más allá del narrador, éste no deja de ser un punto determinante en la orientación de la historia.
- b) La segunda vía es “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos”. Aquí está

³³ Ibid, p. 219.

³⁴ Ibid p. 218. El pasaje de Cervantes es el siguiente: “Finalmente a Lotario le pareció que era menester en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él con toda diligencia minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más se deseaba”. (*Quijote*, I, cap. 34.)

el origen de los silencios del relato. Los silencios serían infinitos pues toda perspectiva deja fuera más cosas que las que abarca, toda descripción es potencialmente infinita; sin embargo para Borges los silencios propios del relato serían aquellos sobre los que el narrador tiene un margen de control y que se expresan en la forma en que el narrador oculta y muestra una complejidad inabarcable de lo real. Una vez más pensemos en “El otro tigre”. Borges señala que no conoce mejor ilustración de este punto que el siguiente fragmento de *Mort d’Arthur* de Tennyson:

“Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artús, hombre por hombre, había caído en Lyonnese en torno de su señor, el rey Artús: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido Sir Bediver lo alzó, Sir Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. De un lado yacía el océano; del otro lado, una agua grande, y la luna era llena”.

Para Borges hay tres momentos donde se postula una realidad más compleja. En primer lugar mediante el adverbio *así*, que Borges califica de “artificio gramatical”; en segundo, cuando la narración se enfoca en un hecho incidental: *porque la herida era profunda*; finalmente, cuando se señala, de manera magistral, para ampliar los espacios de realidad y *la luna era llena*.

- c) El último punto, el más difícil nos dice Borges, “ejercer la invención circunstancial”. La invención circunstancial deviene, generalmente, por medio de analogías logradas a partir de encadenamientos metafóricos, en la tensión de la trama. No es fortuito que Borges señale que esa invención puede resolverse simplemente por “sintaxis y destreza verbal”, esto es, por palabras y ritmo. En este último punto es donde el narrador, en esa aventura “indefinida, insensata y antigua”, persevera en buscar lo que está fuera del texto.

Parte de esa teoría, como observa Daniel Balderston,³⁵ es la propuesta que da inicio, en la supuesta conversación entre Borges y Bioy Casares, a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

“Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal”.³⁶

Como se observa, el referente de interpretación, naturalmente, se mueve hacia afuera del texto. El lector debe incorporar, si quiere comprender la trama, el contexto al que hace referencia el relato. Sin embargo, el relato permanece cohesionado en sí mismo, porque la función del *narrador*, en este caso, es mantener la tensión entre *historia* y *discurso*. En los relatos de Borges, esa tensión es la que ejecuta la trama y, por lo tanto, un lugar fundamental de la trama misma es el narrador. El narrador no es, como se nos muestra a primera vista, alguien que solamente despliega el relato. De ahí la importancia de los referentes meta-textuales en las narraciones de Borges, los epílogos, las introducciones o las notas a pie que introducen en el relato generalmente al mismo Borges o algún otro personaje “real”. Si bien estas estrategias tienen la función de dar verosimilitud al relato, en Borges más bien parece que la función es mostrar que el narrador, al intentar modelar la realidad de la narración, está obligado a hacer una trama con el mundo histórico externo al relato y, más importante aún, empieza a formar en la conciencia de sí y de su mundo una trama que no sólo depende de sí misma, sino de la tensión entre historia y representación, entre *historia* y *discurso*. El narrador, al tiempo que despliega el relato, es ya una forma de relato, una trama que va buscándose al intrigar sobre el sentido del mundo.

La inmortalidad y Occidente

Hay un texto de Borges donde se observa que la postulación de la realidad es también la trama de la conciencia. El nombre del relato indicaría ya la representación perfecta de una narración, en tanto existiría la posibilidad de

³⁵ Véase Balderston Daniel, *op. cit.*, pp. 16-17.

³⁶ Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Obras Completa I*, *op. cit.*, p. 431.

asumir todas las perspectivas imaginables: “El inmortal”. Sin embargo, esta lectura es, dada la trama misma del cuento y la maestría en que está tejida la tensión entre *historia* y *discurso*, superficial. Esto es lo que le sucede a Harold Bloom. Véase este ejemplo que rompe la barrera entre realidad y ficción. Bloom escribe en 1994:

“Borges es tristemente coherente: en el laboratorio de su universo nos enfrentamos a nuestras imágenes en el espejo, no sólo de la naturaleza, sino también del yo”³⁷

[...] “Suponemos, al final del relato, que los rasgos singularmente vagos son los del Inmortal, el mismísimo poeta Homero, que se ha fusionado con el tribuno romano y finalmente (como consecuencia) con el propio Borges, del mismo modo que el relato ‘El inmortal’ funde a Borges con sus modelos: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad y varios más”.³⁸

[...] “Este idealismo literario, si no fuera unido a una ácida ironía, haría de Borges un autor insípido, y convertiría ‘El inmortal’ en una especie de parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista”.³⁹

Hasta aquí uno de los críticos más famosos del mundo contemporáneo, esto es, del mundo de junio del 2003. El grave problema de la lectura de Bloom es que no se percató que la respuesta a esta crítica la había escrito Borges, al final del mismo cuento, muchos años atrás:

“*Posdata de 1950*. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y,

³⁷ Bloom, *op. cit* p. 478.

³⁸ *Ibid*, p. 482.

³⁹ *Ibid*, p. 483.

finalmente, de la ‘narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus’. Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V,); en el segundo de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo. A mi entender, la conclusión es inadmisibile. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.”⁴⁰

Bloom bien podría llamarse Nahum Cordovero y la “parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista” ser un poco más interesante y erudita que la que nos ofrece el crítico norteamericano.

Vayamos al relato de Borges. “El Inmortal” comienza con una introducción que narra dónde fue encontrado el texto que vamos a leer. El protagonista del cuento, Joseph Cartaphilus, ofrece a la princesa de Lucinge en el Londres de 1929 “los seis volúmenes en cuarto menor (1712-1720) de la *Iliada* de Pope”. La princesa da una primera descripción de Cartaphilus: “un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris. De rasgos singularmente vagos”. La breve introducción concluye diciéndonos que el original estaba en inglés, que abundaba en latinismos, que el texto es una versión literal y que el manuscrito fue hallado en el último tomo de la *Iliada*.

La introducción del texto es una clásica narración de un universo que se encuentra más allá del universo de narración que constituye la parte central del relato, con la importante particularidad de que ese universo inicia el relato y no surge del relato en curso. Se cumplen pues varias funciones con la introducción. En primer lugar, se trata de un relato enmarcado en una totalidad, pues el final del texto es una posdata fechada en 1950. Una de las funciones de enmarcar un relato es dar verosimilitud a la narración y al narrador; pero aquí la función primordial es enmarcar el relato entre 1929 y 1950. El relato, de quien ha vivido la inmortalidad, tiene al principio una fecha de descubrimiento y al final una fecha primera de recepción crítica. La posdata es justamente la refutación a la supuesta crítica que el relato sufrió en esos 21 años. El relato de lo inmortal, parece indicar Borges, se enmarca en una interpretación acotada temporal y espacialmente.

⁴⁰ Borges, “El Inmortal”, *Obras completas I*, op .cit., p. 544

En segundo lugar, la introducción marca una “función temática”, dice al respecto Luz Aurora Pimentel, “entre el relato que enmarca y el relato enmarcado media una diferencia de mundos narrados; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o de contraste”⁴¹ y más adelante señala que tal función puede servir como un indicador de lectura. En el caso de la introducción del relato la indicación de lectura es clarísima. El relato debe leerse como un epílogo de la *Ilíada*, prácticamente como un testamento de Homero:

“En octubre, la princesa oyó por un pasajero de Zeus que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de los. En el último tomo de la *Ilíada* halló este manuscrito.”⁴²

“Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylo, cuando Diocleciano era emperador”, así empieza el relato de Flaminio Rufo. El narrador en primera persona, que tiene tanto una función vocal (narra el relato) como figural (actúa dentro del relato), era un romano que había participado en diversas guerras, hasta la caída de Alejandría:

“Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales”⁴³

El narrador escribe hacia el final del cuento que el relato parece falso y que quizás se deba al “abuso de rasgos circunstanciales”, los cuales abundan en los hechos pero no permanecen en la memoria. El rasgo más perturbador en el párrafo anterior es precisamente la banalidad de empezar el motivo del relato, la búsqueda de la ciudad, por no haber observado más que por un instante el rostro de Marte. Pero este rasgo fútil indica la densidad histórica que hace a Flaminio

⁴¹ Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, p. 177.

⁴² Borges, “El inmortal” *op. cit.*, p. 533.

⁴³ *Ibid*, p. 533.

Rufo intentar descubrir la Ciudad de los Inmortales. En el relato se narra la derrota de Alejandría frente a los romanos y Marte es el dios de la guerra, el padre de Rómulo, fundador de uno de los imperios más inmensos y longevos que haya conocido la humanidad. El no ver el rostro de Marte, el rostro del dios que triunfa, es una analogía de la permanencia de los vencidos en Flaminio Rufo, el narrador del cuento.

En 1931 Borges escribe un artículo titulado “Una vindicación del falso Basílides”. En ese texto Borges señala que para 1905 él había visto que en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de Montaner y Simón se incluía la ilustración de “una especie de rey, con perfilada cabeza de gallo, torso viril, con brazos abiertos que gobernaban un escudo y un látigo, y lo demás una mera cola enroscada que le servía de tronco”. Borges señala que hacia 1916 vio una oscura enumeración de Quevedo: “*Estaba el maldito Basílides heresiarca. Estaba Nicolás antioqueno, Carpócrates y cerintho y el infame Ebión. Vino luego Valentino, el que dio por principio de todo, el mar y el silencio*”.⁴⁴ Al paso del tiempo el escritor argentino va descubriendo las ideas de Basílides y menciona una en especial: la creación de una cosmogonía numérica que incluía 365 pisos de cielo con siete habitantes por cada cielo, los cuales “requieren la improbable retención de 2.555 amuletos orales: idioma que los años redujeron al precioso nombre del redentor, que es Caulacau, y al del inmóvil Dios, que es Abraxas”.⁴⁵ Para Borges este tipo de invenciones no mostraban nuestro mal, como acontece en la religión cristiana y sus representaciones espaciales, sino nuestra central insignificancia: “el mundo [...] como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes”. Esta interpretación del mundo es la que es vencida por los romanos. Mar y silencio desaparecen con Alejandría:

“Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas, cotidianas. Sentencias como la de Novalis: *la vida es una enfermedad del espíritu*. O la desesperada de Rimbaud: *La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo*, fulminarían los libros canónicos.”⁴⁶

⁴⁴ Borges, “Una vindicación del falso Basílides”, *Obras completas I*, op. cit., p. 213.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibid, p. 217

Por un hecho insignificante, no alcanzar a ver un rostro, el narrador de “El Inmortal” emprende un viaje en busca de la ciudad. El narrador empieza a buscar la forma de un rostro, la cara de su derrota podríamos decir. Cuando Occidente vence, cuando Roma derrota Alejandría, comienza la historia de la aprehensión de la inmortalidad y una de las formas de constitución de Occidente.

En el siguiente párrafo el narrador vuelve a activar una confrontación, ahora entre Occidente y Oriente, mientras como base permanece la separación entre insignificancia e inmortalidad:

“Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas. Toda esa noche no dormí, pues algo estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba: mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena. Un jinete rendido y ensangrentado venía del oriente. A unos pasos de mí, rodó el caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. La respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. *Otro es el río que persigo*, replicó tristemente, *el río secreto que purifica de la muerte a los hombres*. Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad”.⁴⁷

Siguiendo a Borges, el narrador del relato exagera la postulación clásica de la realidad. Casi en cada enunciado se muestra un grado más de complejidad de lo real. Llega a ser tal la necesidad de poblar de mundos el relato que parece haber en la narración un frenesí conceptual, donde el tiempo cronológico explota con tal de imponer horizontes diversos de observación del mundo. En el primer enunciado del párrafo se dice “Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas”, para inmediatamente hacer una descripción sobre la noche y el insomnio. Después se narra sobre el alba y los esclavos, pero hay una descripción de la luna que rompe la linealidad del relato: “la luna tenía el mismo color de la infinita arena”. Aparece entonces el jinete, ahí se arma una pequeña trama continua, pero pronto el narrador hace una abrupta descripción, “Oscura sangre le manaba del pecho”, para luego contar, el narrador y ya no el personaje, las últimas

⁴⁷ Borges, “El inmortal”, op. cit., p. 534.

palabras del jinete que habría de morir. Todo eso va indicando que la trama y el movimiento ya existen en el narrador, no solamente como resultado de la mediación narrativa entre *discurso* e *historia*.

El fluir de la narración se da a través de las imágenes metafóricas y no solamente de la conciencia del narrador:

“Con una tenue voz insaciable”, describe el narrador e, inmediatamente, se disparan ante nosotros los dos elementos del texto que están encerrando a la palabra voz: *tenue* e *insaciable*, adjetivos que analógicamente indican la sed del moribundo. Si damos una vuelta más al enunciado y al contexto, podríamos decir que lo que realmente es agónico es la narración misma. De ahí que la voz pregunte, pues el acto de preguntar es metafóricamente buscar calmar la sed: *“Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad”*. El narrador contesta que el río que baña los muros de la ciudad es el Egipto y, como si no observara aún la similitud entre lo agónico, lo tenue y la imagen del muro, señala que el río es alimentado por las lluvias. Es entonces cuando el relato arrebató la voz al narrador en primera persona para señalar, por medio del personaje, que es otra la sed y otro el río: *“Otro es el río que persigo, replicó tristemente, el río secreto que purifica de la muerte a los hombres”*. En este momento, el narrador recupera la voz para describirnos en una sola frase que el hombre va a morir y encadenar la metáfora del río con la de la sangre: *“Oscura sangre le manaba del pecho”*. De hecho, la construcción es impresionante, las dos metáforas guía son las de la sangre y el agua. Y en la formación de la imagen la idea de lluvia termina confundándose con la idea de brotar o manar sangre y el muro juega, metafóricamente, con la idea del pecho del jinete que viene de Oriente.

El narrador finalmente se vence, al terminar el párrafo sólo repite las palabras del muerto, y nos ofrece una de las descripciones más profundas de lo que significa Occidente. En el relato el jinete viene de Oriente en busca del Occidente, esto es, no existe realmente ni un espacio ni otro, todo depende del movimiento del jinete y no hay una línea que indique la llegada. El Occidente solamente es una idea inmensamente destructiva y seductora:

“Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad”.

EL NAUFRAGIO DE CALIBÁN

*Formados somos de la materia misma que los
sueños,
y un sueño circunda nuestra breve vida.*

William Shakespeare

Primera y única escena

Tradicionalmente se ha dividido la obra de Shakespeare en tres grandes rubros: sus tragedias, sus comedias y sus dramas históricos. Entre las comedias, dos destacan por la mezcla que realizan entre elementos reales y fantásticos, *Sueño de una noche de verano* y la *Tempestad*. Es precisamente la última la que nos interesa analizar, no en sí misma, sino en la recepción que se ha hecho de ella en la narrativa latinoamericana de los siglos XIX y XX. En especial, en lo que respecta a la analogía del amo y esclavo, del dominado y el dominador, del conquistado y el que conquista.

Si bien la obra de Shakespeare puede hacer fácil analogía y devenir una metáfora global de la conquista en América, lo cierto es que la exégesis de la misma nunca ha encontrado elementos de esta posible relación. La obra fue estrenada el año de 1611, en el londinense palacio de Whitehall. Publicada en 1623, es parte de lo que se identifica como el cuarto período de creación de Shakespeare, el que procede de la obscura y terrible concepción de la vida que tiene el dramaturgo inglés y que se concentra en sus principales tragedias. Ezequiel Martínez Estrada comenta en su introducción al diálogo que en el año 1609 una embarcación se hizo a la mar desde Inglaterra rumbo a Virginia. La nave naufragó y fue arrojada por una tempestad a las Islas Bermudas. Un año después los marineros regresaron a salvo a Inglaterra. En 1610, Sylvester Jourdain, uno de los sobrevivientes, publica una obra sobre el suceso: *A discovery of the Bermudas otherwise calles the Ile of Devils*. Esta es una de las posibles fuentes de inspiración, de hecho, una entre miles. Otro ejemplo al respecto, el famoso nombre de Calibán se dice ser una metátesis de Caníbal y se ha señalado repetidas veces la influencia que sobre este nombre y personaje tienen los *Ensayos* de Montaigne que revisó Shakespeare.⁴⁸

⁴⁸ La mayoría de la información ha sido extraída del prólogo de Ezequiel Martínez Estrada a la *Tempestad*. (Shakespeare, *El mercader de Venecia y la Tempestad*, prolog. Ezequiel Martínez Estrada, tr. Jaime Clark, Océano, Barcelona, 1999, pp. 7-41.)

En fin, todo esto nos sirve para ver las infinitas posibilidades de interpretación que tiene la obra del escritor inglés, y nosotros intentaremos rastrear una más.

La tempestad es una obra que consta de cinco actos y un epílogo, se sostiene que es un texto autobiográfico y terminal de Shakespeare, pues después de esta obra se aleja de la vida pública. En el primer acto un buque naufraga a causa de una tempestad, en éste se encuentran Alonso, el rey de Nápoles, y su hijo Fernando; Sebastián, hermano del rey; Antonio, hermano de Próspero y duque usurpador de Milán; Gonzalo, un viejo consejero honrado; Francisco y Adrián, dos nobles; un juglar llamado Trínculo; Esteban, un despensero borracho; el Capitán, el Contramaestre y varios Marineros. En la segunda escena del mismo acto conocemos a casi todos los personajes restantes: Próspero, duque legítimo de Milán y su hija Miranda; Ariel, un espíritu aéreo y un esclavo salvaje y deforme llamado Calibán. En este mismo acto se menciona a Sícórax, la madre de Calibán, la dueña de la isla que fue vencida por la magia de Próspero. Él mismo la describe de la siguiente forma cuando habla con Ariel:

“Esa bruja, la Sícórax maldita, como sabes, de Argel fue desterrada por ofensas y encantamientos por demás horribles para que las escuche humano oído[...] A aquella bruja de celestes ojos encinta aquí trajeron; los marinos aquí la abandonaron. Tú mi esclavo, (por tal te das) entonces la servías.”⁴⁹

En la obra, la nave naufraga a causa de una tempestad creada por el sirviente de Próspero, Ariel. El mismo Ariel salva a los náufragos y al buque, los dispersa por la isla y los entrega a diferentes destinos. Fernando, el hijo del rey se enamora de Miranda, tiene que sufrir humillaciones y pruebas a las que lo somete Próspero quien al final condesciende en la unión. Todos los demás personajes son humillados por la naturaleza que domina Próspero a través de Ariel, hasta que finalmente el legítimo duque de Milán perdona a aquellos que hurtaron su trono y lo desterraron de su mundo. La comedia termina cuando todos regresan en santa paz hacia Europa, no sabemos qué pasa con Calibán ni con el juglar y el borracho a los cuales servía Calibán, con el propósito de matar a Próspero; Ariel, el espíritu aéreo, es dejado en libertad y Miranda y Fernando contraerán nupcias.

No mucho más que decir en este terrible resumen de la obra de Shakespeare. Para nuestro propósito es suficiente, por ahora, en concentrarnos en el problema que ha sido decisivo para la recreación de la metáfora literaria en Latinoamérica: la

⁴⁹ Shakespeare, *op. cit.*, 175

relación entre Próspero y Calibán. El lugar que marca por siempre esta relación se da en el primer acto, cuando Calibán y Prospero tienen el siguiente diálogo:

- Próspero: Esclavo mentiroso, a quien los golpes podrán mover, no la bondad; te tuve, vil fango que eres, en mi propia gruta, dándote humano trato, hasta que aleve violar quisiste la honra de mi hija.
- Calibán: ¡Ya! ¡Y ojalá lo hiciera! Tú lo impediste; poblara de otra suerte la isla toda de Calibanes.
- Próspero: ¡Vil, odioso esclavo, en quien el bien no deja mella alguna, siendo capaz de todo mal! Te tuve lástima, y por piedad quise afanarme en enseñarte a hablar, y a todas horas algo aprendiste. Cuando tú, salvaje, no te entendías a ti mismo, y como el ente más brutal gruñir solías, para expresar tus miras y deseos te di palabras. Mas tu vil origen, aunque aprendiste, en sí guardaba siempre algo que pechos de índole más noble nunca sufrir pudieran. Por lo mismo fuiste encerrado con fundada causa en esta roca, tú que has merecido algo peor que riguroso encierro.
- Calibán: Tú me enseñaste a hablar, y mi ganancia es que sé maldecir. ¡Maligna peste te pague la enseñanza que me diste!
- Próspero: ¡Prole de bruja vil! Ve, tráenos leña; y date prisa, te tendrá más cuenta: te he menester para otro encargo. ¡Corre! ¿Te encoges de hombros, pérfido? Si no lo haces, o haces de mal gana, lo que mando, tortura sabré darte con calambres; te llenaré los huesos de dolores; te haré bramar de suerte que a las fieras hagan temblar tus gritos.
- Calibán: No; te ruego (*Aparte*) (Es fuerza obedecer, pues sus encantos tan poderosos son, que dominarían a Sétebos, el numen de mi madre, trocándolo en vasallo.)
- Próspero: Vete esclavo. (*Vase Calibán.*)⁵⁰

Es aquí, cuando el esclavo o el dominado aprehende las herramientas del amo, en el momento en que Calibán le señala que ese mismo lenguaje sirve para maldecir y liberar, cuando parte de la narrativa latinoamericana perfila un canon para

⁵⁰ Ibid, pp. 178-180.

reconstruir la historia de esa ficción geográfica llamada América latina. La historia de la liberación que señala que debemos comprender y hacer nuestro el código del que domina para liberarnos. Pero la pregunta hoy, es: ¿acaso aprehender un código de dominación no nos hace necesariamente partícipes y reproductores del dominio? Para contestarla, habrá que narrar parte de la trama de esta metáfora, intrigar contra nosotros mismos y lo que hemos asimilado, olvidar determinados códigos; ésta es la función central de una metáfora y el movimiento analógico: hacer permanecer en un tiempo el milagro de la semejanza y la amenaza de la diferencia.

El libro del Calibán

Podríamos suponer, como lo llegó a hacer Borges, “la existencia” de un libro que no existe en una forma habitual o, mejor, suponer, como sucede en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, un país que sólo aparece en unas cuantas ediciones de una Enciclopedia donde se filtró el secreto y la posibilidad de ese espacio.⁵¹ De esa forma podríamos avanzar: pensemos la existencia de un texto y un espacio que llevaran por título *Calibán*.

Imagino en principio un texto donde juegue un papel fundamental la iconografía sobre Calibán, Próspero, Ariel, Miranda, Sycorax y la propia isla de *La Tempestad* de Shakespeare. Donde estén representadas las principales escenas de la obra. Pero sobre todo, pienso en imágenes sobre la recreación e interpretación que se ha llevado a cabo en América del mito espacial de Calibán. Por ejemplo: las leyendas concebidas en la Colonia sobre la salvajería del indio y el negro; los textos sobre el tema en el modernismo de Rubén Darío; el enfrentamiento con la América sajona en los trabajos de Rodó y José Martí; la radical asunción del mito del caníbal que se llevó a cabo por vía del *sui generis* surrealismo caribeño de Fanon y Césaire; la propuesta del cubano Fernández Retamar; las obras antropófagas de los brasileños Oswald de Andrade y Mario de Andrade; *last but not least*, la tradición de la Historia de las Ideas y la Filosofía Latinoamericana de Arturo Roig, Leopoldo Zea y Horacio Cerutti.

Sin embargo, no concibo una especie de historia nacional o de construcción de un país en ese libro, sino, por el contrario, pienso en la reunión de diversas formas de mirar y mirarse. No en el intento de construcción de una identidad, sino, en primer lugar, en una forma *cotidiana* y *ambigua* de simbolizar y crear discursos que sólo a

⁵¹ Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Op. cit.*, pp. 431-443.

posteriori pueden convertirse en una identidad; lo cual, por cierto, será difícil, pues en el momento en que alguien me pida pruebas, tendré que confesar que yo ni siquiera guardo una copia de ese libro que sólo imagino de una manera siempre incompleta, condenado a los límites de la perfecta esfera del mirar.

Pero pensemos por qué ese libro ha nacido ahora, justo en este momento. Si bien el texto será (o es) un secreto, una posibilidad que sólo se registrará en ciertos lugares a los cuales los historiadores tendrán que remitirse y desde los cuales ofrecerán diversas hipótesis sobre la fecha de origen y realizarán debates sobre la validez o falsedad del material, por lo menos nosotros partimos de la certeza de que el texto tuvo su origen en algún momento de la última década del siglo XX. Acaso creeremos esto por los textos y las imágenes que registra el libro, pero, fundamentalmente, porque en estos materiales se puede interpretar que hoy esas metáforas están muertas, por eso es que el texto tuvo que surgir en este tiempo. En brutal síntesis: ese país existió, se le llamó Ariel, Próspero, Calibán. ¿Después? Las metáforas acabaron “racionalizándose” hasta terminar por volverse signos unívocos. Por esto el libro tiene que ser una memoria de la pluralidad de voces que dieron cuerpo a esas metáforas, y no la reconstrucción del canon que tiene su origen en Shakespeare, y se erige como una torre en la cual podemos entrar y conocer una experiencia que sobrepasa al tiempo y a la historia en una alegoría infinita: en una reunión de metáforas tan muertas como trascendentales.

¿Qué hacemos ahora? El paso está inducido de antemano. Si consideramos como guía que la metáfora de Calibán en confrontación con Próspero es tan importante para el pensamiento en Latinoamérica, la pregunta obligada es ¿por qué sostenemos que esa metáfora dejó de operar con la fuerza que por lo menos pretendían sus principales defensores? En otras palabras ¿qué referente de la realidad fue el que se perdió en la arquitectónica de un pensamiento que tenía como canal y a la vez viga una metáfora estructural: la confrontación Calibán-Próspero como imagen, analógica y creativa, de la relación de poder entre el dominado y el dominador?

El tema anterior, que se plantea como interrogante, es importante para la reflexión que se genera en Latinoamérica. A mí me parece que si bien es deseable este libro que intuyo, la reflexión tendrá que darse desde diversos enfoques, desde diversas actitudes y especialmente desde las diferentes maneras en que el tema de la dependencia, la colonización y la alienación se enfrenta en cada parte de América latina. Precisamente por esto, es insensato tratar de abarcar el tema por entero. Mi objetivo solamente es pensar sobre una parte de él, la que concierne a la reflexión filosófica de la Historia de las Ideas desarrollada principalmente por Leopoldo Zea como una Historia de la Filosofía y a la Teoría

Crítica y Discursiva propuesta por Arturo Andrés Roig. Este es el centro del enfoque. Pero para ver con claridad la metáfora es necesario incorporar a la tradición propia de estas “filosofías de la liberación” nuevos enfoques que nos permitan la crítica del estado actual de la metáfora.

Aventuro una idea: la tradición también es una forma de violencia ante “la realidad”. La tradición, como categoría temporal e histórica, también conlleva elementos de deshistorización ante lo cotidiano, de ahí que una tradición deba incorporar la crítica contra sí no siempre desde ella, sino en muchos casos desde otras tradiciones de pensamiento y gramáticas de creación y sentido del mundo. Es por todo lo anterior que para repensar la metáfora de Calibán y Próspero, incorporaré otros materiales. En primer lugar, seguiré a dos autores que cercan el tema desde la ficción. El brasileño Luiz Costa Lima, en su tesis capital del control del imaginario en la Modernidad y en dos ideas que se desprenden de dicha tesis, su idea de *la ficción oblicua* y su noción de ambigüedad; el segundo autor, Carlos Monsiváis, que centra el tema de la cotidianidad de aquello que se estigmatiza como barbarie en un texto fundamental: *Civilización y Coca-Cola*. En segundo lugar, tomaré como un referente las propuestas teóricas de Leopoldo Zea y Arturo Roig y algunas de sus críticas.⁵²

El canon y Agustín Lara

En un lúcido trabajo, Carlos Antonio de la Sierra trata de sostener la tesis de que América latina es parte de Occidente o como dice él literalmente “el occidente de Occidente”.⁵³ El problema es abordado desde las metáforas y las imágenes de Calibán, Próspero y Ariel. El texto se divide en tres partes, la primera que nombra “*La tempestad* o la estética de la polaridad”, la segunda “Las interpretaciones tempestuosas” y finalmente, *in crescendo*, lo que denomina “Sobre los valores y la historia”. De hecho, la tesis puede dividirse en dos partes, los primeros capítulos son la reconstrucción histórica de dos grandes líneas producidas por la obra de Shakespeare. La primera eminentemente interpretativa y la segunda recreativa de la alegoría del escritor inglés en Latinoamérica, todo lo cual se decanta en la parte final, el último capítulo, donde de la Sierra expone sus principales tesis. No

⁵² Los materiales referidos son los siguientes: Costa Lima, Luiz, “A ficção oblíqua e The Tempest” en *Pensando nos trópicos*, Rocco. Rio de Janeiro, 1991. pp. 99-118. Monsiváis, Carlos, “Civilización y Coca-Cola” en *Nexos*, No. 104, agosto de 1986. pp. 19-29.

⁵³ Sierra de la Vega, Carlos Antonio de la, *La última tempestad. Shakespeare y América latina*, FNCA-ICM, México, 2000.

obstante esta división es engañosa, porque se podría pensar que estamos ante un trabajo que procede primero de una forma descriptiva para luego hacer un análisis de la misma descripción. No es así. El análisis de Carlos Antonio de la Sierra es transparente si uno observa que, en su reconstrucción histórica, ya se opera analítica y reflexivamente la discriminación y el tratamiento de las interpretaciones y creaciones que se hacen de la obra de Shakespeare. Más aun, el hecho de que tan claramente unas aparezcan como interpretaciones en el primer capítulo formando una “estética de la polaridad” y las otras, en el segundo capítulo, como recreaciones o “interpretaciones tempestuosas” ya indica que hay un aparato metodológico que las separa o, sigamos al catedrático Carlos A. de la Sierra aquí, ya hay un canon que guía la lectura.

De la Sierra sigue la idea del canon del influyente crítico norteamericano Harold Bloom.⁵⁴ Escribe el latinoamericanista:

“Shakespeare nos da la sensación de un vacío cosmológico y aparece nuevamente como centro del canon. Desde el punto de vista de la retórica, a decir de Bloom, no hay panoplia más aterradora que la metáfora que él hace de la existencia. Parte de la intención de Harold Bloom en *The western canon* es combatir las políticas culturales; éstas, de izquierda y derecha, destruyen la crítica y, consecuentemente, la literatura. Lo que hace Shakespeare es proporcionar lo multicultural aprehendiendo el universalismo de todas las lenguas, para evitar los manoseos de la política sobre los ideales.”⁵⁵

Este párrafo de Carlos A. de la Sierra nos da una clave del por qué mientras algunas interpretaciones sobre Shakespeare pueden ser tomadas como críticas que no atentan contra la literatura, otras, que se mueven tentando libidinosamente, según nos sugiere de la Sierra, no son más que políticas culturales que desvirtúan el ideal universalista y pluricultural que poseen todas las lenguas. Pero el ensayista va más a fondo en lo que implica el “vacío cosmológico” y la centralidad del canon. Páginas antes escribe:

“La exuberancia shakespeareana es el punto de ruptura entre la lingüística y las barreras culturales. La libertad doctrinal y moral

⁵⁴ Véase, Bloom, Harold, *El canon occidental*, op. cit.

⁵⁵ Sierra de la Vega, *op. cit.*, pp. 154-155.

en Shakespeare mitigan la transferencia cultural y hacen que se convierta para el mundo de la literatura lo que Hamlet es para el dominio imaginario de los caracteres literarios: un espíritu que penetra cualquier lado herméticamente sellado”⁵⁶

Carlos A. de la Sierra ve que esta penetración debe de manifestarse y traducirse en algún lugar y hace una importante interpretación de las siguientes palabras de Bloom:

“El único papel de Dante ha sido centrar el canon para otros poetas. Shakespeare, en compañía de *Don Quijote*, sigue centrando el canon para un espectro más amplio de lectores. Quizá podamos ir más lejos; para Shakespeare necesitamos un término más borgiano (sic) que universalidad. Al mismo tiempo todos y ninguno, nada y todos, Shakespeare es el canon occidental.”⁵⁷

La interpretación de de la Sierra señala que este lugar donde el canon se recrea es la cotidianidad:

“«Un término más borgeseano que la universalidad», categoría de difícil acceso en particular cuando el término abarca todo. La cierto es que la obra shakespeareana no tiene un origen específico, su génesis se está formando todos los días. Tomar a Shakespeare como el centro del canon occidental, como lo explicó Harold Bloom, no se trata de una hipérbole ni de una falacia; en términos concretos, tendríamos que acudir a la gente que lo lee en ese momento y preguntarle sus impresiones. Lógicamente es imposible. La huella de Shakespeare queda marcada en todas partes, transgrede las barreras culturales y se ubica como el primer autor de Occidente, del Atlántico al Índico y del Egeo al Pacífico. Las costas latinoamericanas también fueron alcanzadas por la resaca shakespeareana, y fue con una obra que ni siquiera se ubica dentro de las consideradas «maestras» del poeta inglés: *La Tempestad*.”⁵⁸

⁵⁶ Ibid, p. 153.

⁵⁷ Bloom, Harold, *op. cit.*, p 86.

⁵⁸ Sierra de la Vega, *op. cit.*, p. 156.

Como se puede observar, de la Sierra no da el suficiente valor al hecho de la cotidianidad y prefiere la búsqueda especulativa de la noción de Occidente. Al decir que el estudio concreto del canon en la recreación de cada lector es lógicamente imposible, usa entonces como estrategia la salida de un canon atemporal; cuando lo que se debería investigar es la propia tensión de una categoría como el canon con el hecho cotidiano, esto es, debemos buscar la recepción de lo señalado como canónico, entre otros, en los siguientes aspectos:

- a) en el juego del lenguaje y la creación de discursos ante lo que se sustenta como canónico;
- b) en la dialéctica entre lo que se recuerda y lo que se olvida al elaborar historias alterativas e historias avaladas por el canon vigente;
- c) en “los manoseos de la política sobre los ideales” y en los sujetos sociales que intentan realizar, desde diversas estrategias, esos ideales.

En suma, en el contexto de recepción y creación y en el referente con la realidad inmediata. Todo esto, obviamente, puede sustituir de mejor forma la encuesta personalizada que sugiere de la Sierra.

En caso de no hacer lo anterior, entonces el canon se nos convierte en una categoría ahistórica que destroza cada experiencia de recepción y la reduce al absurdo. Digámoslo con Carlos Monsiváis: “un personaje que muere sin entender la causa de su muerte, es un hecho patético; mil o diez mil personajes similares, son una hazaña de la Nación”.⁵⁹

¿Cuál es entonces el problema aquí? Me parece que no resolvemos nada en torno al desgaste de la metáfora de Calibán y Próspero, del dominado y el dominador, si hacemos de esto un enfrentamiento de dos cánones, América latina *versus* Occidente o si, por el contrario, resolvemos el problema apostando a un canon para normar el otro, como concluye Carlos de la Sierra, subsumiendo la metáfora generada en América latina en lo que él entiende como Occidente.

La compleja argumentación resulta una vieja trampa: normar la metáfora desde un canon de vida y comportamiento que se ha definido previamente como occidental.

⁵⁹ Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, p. 19.

Por el contrario, si nosotros desconectamos la idea regulativa, (que señala la existencia de un primer significado en una metáfora, por ejemplo en *La Tempestad*, hacia el cual se regresa constantemente a significar la metáfora para darle coherencia a un principio canónico como si éste fuera un ordenador histórico de largo alcance, por ejemplo Occidente), y nos centramos en que una metáfora, en sus pequeños núcleos de significación cotidiana, y en una imagen, entendida como una entidad de mayor regularidad histórica pero que necesita, como la metáfora, de la representación no sólo visual sino en general de una representación sensible que incorpore de manera fundamental tanto a la imaginación como al entendimiento en su creación, entonces podemos replantear la historia de una metáfora con dos objetivos.

El primero, que la metáfora y la imagen no son por definición entidades irracionales que se generan por impulsos externos o confrontados con la razón, (lo cual no implica que en ciertos momentos sí hay confrontación con determinados tipos de racionalidad); el segundo, la idea de que toda nueva significación de una metáfora o una imagen nos muestra un contexto *susceptible* de poseer una densidad interna tan importante para el objetivo de pensar sobre la realidad como lo puede ser el canon de cualquier tradición.

Carlos Monsiváis retoma a Cabrera Infante para señalar cómo es que el canon al volverse cotidiano no se torna imposible de investigación, sino, sencillamente, se hace vital. Acaso se vuelve todo y nada, pero esto no es, seamos radicalmente borgeanos, un vacío ontológico:

“Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus dos enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la opera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de la bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí. Hacía tiempo que algo no me conmovía así y comencé a sonreírme en alta voz, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar carcajadas porque era *Noche de ronda* y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción

ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: *Noche de ronda* está naciendo está noche.”⁶⁰

Ésta es la idea central de destrozarse el canon: eliminar el presupuesto de que existe un origen, un principio que desde su constitución como causa primera de todo nos sigue normando y, por su puesto, al cual estamos condenados a interpretar siempre en un tono gris, con un dejo de nostalgia o, en el mejor de los casos, apostando a un raro privilegio que no se constata en ninguna parte. Triste papel nos tocaría: somos el occidente de Occidente, los condenados a realizar alguna anacrónica revolución, a sumergirnos en las últimas luces que ya han dejado atrás lo que en algún momento del día fue el Occidente europeo.

La filosofía de los calibanes

Pero realmente ¿de dónde viene la fuerza de la metáfora de Calibán y Próspero si evitamos fecharla “originariamente” por los siglos de los siglos en *La Tempestad*? La metáfora o el desarrollo que nos interesa de esta metáfora viene del pensamiento del siglo diecinueve. La metáfora es la punta final de la idea que estructura gran parte de este pensamiento, la de la confrontación entre la Civilización y la Barbarie. Es la consolidación de dos poderes capaces, según se cree, de polarizar el desarrollo de toda la América latina. El libro canónico al respecto es *Facundo. Civilización i Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Arjentina*, serie de folletines publicados en 1845, por Domingo Faustino Sarmiento. De ahí en adelante, como indica Monsiváis,

“La contienda entre los dos poderes afecta ideológicamente actitudes vitales y relatos, estilos prosísticos y programas de gobierno, ideologías y expresiones artísticas. ¿Quiénes defienden la Civilización y quiénes la Barbarie en esta novela? ¿Qué canciones estrujan el corazón de los bárbaros, y cuáles hacen sonreír levemente a los civilizados?”⁶¹

El dato del siglo diecinueve es importante porque, para el punto que nos interesa enfocar, el desarrollo de algunas líneas de la filosofía y la literatura

⁶⁰ Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, citado en Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ Monsiváis, Carlos, *ibid.*, p. 19.

latinoamericana contemporánea, es indispensable valorar y comprender el hecho de que hayan formado una tradición que se remite radicalmente a los pensadores del siglo XIX, esto es, que se conecta con toda claridad a la experiencia de las diversas independencias latinoamericanas y al complejo proceso de ilustración y, en especial, al romanticismo generado por el pensamiento latinoamericano durante prácticamente todo lo que se ha redefinido como siglo XIX.⁶² No es aquí el espacio para abordar el tema de la civilización y la barbarie en el siglo XIX, ni mucho menos para glosar lo que es la Ilustración y el Romanticismo en Latinoamérica, baste señalar dos características que se insertan en todas las formulaciones de la metáfora de la tempestad a través del juego de sus diversos personajes, Ariel, Próspero y Calibán:

- 1) Todas las formulaciones de la metáfora tienen como base la preocupación en la formación de la nación y en diversos grados la propuesta de Bolívar sobre la integración regional.
- 2) La metáfora funciona de una forma reactiva, esto es, se le toma como un instrumento de significación política para optar o rechazar diversas formas de desarrollo mundial; así, por ejemplo, para Rodó y Darío, Calibán es la personificación de los Estados Unidos y sus constantes intervenciones hacia América latina.

Son esas dos líneas las que se retoman a lo largo de todo el siglo XX en el historicismo filosófico latinoamericano. Pero vuelvo a intentar fijar el núcleo de la exposición. En la segunda edición de *El pensamiento Latinoamericano* (1974), Leopoldo Zea incorpora a su magno proyecto de dividir la historia del pensamiento de América latina en dos épocas, el Romanticismo y el Positivismo, una tercera parte donde recoge algunos desarrollos de diversas filosofías de liberación. Parece que Zea vislumbra la síntesis del Romanticismo y el Positivismo en una Filosofía de la Liberación, expresada en diversas formas y con diferentes matices. De todo esto, Zea escoge de todos los símbolos que ahí se manifiestan uno en especial, Calibán.

Zea sigue la reformulación de Fanon en *Los condenados de la tierra* (1963), de Césaire en *Una tempestad* (1971) y, centralmente, la del cubano Fernández

⁶² Véase al respecto especialmente el siguiente texto , Roig, Arturo Andrés. "El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas", en Varios autores, El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX, IPGH. México, 1986, pp. 127-140.

Retamar llevada a cabo en *Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América* (1971). Escribe Fernández Retamar:

“Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas tierras donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó idiomas para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma... para maldecirlo...? ¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?”⁶³

Sin embargo, Zea, prácticamente, sólo glosa las interpretaciones de Calibán en este libro. Es en el “Epílogo” del *Discurso desde la marginación y la barbarie* (1988) donde Zea nos dice finalmente quién es Calibán, quién Próspero:

“La resistencia, la subversión, la conspiración no son obra del supuestamente monstruoso Calibán, sino del propio Próspero.

“Próspero, en el drama de Shakespeare, tomó conciencia de esta realidad y con ella terminan los hechizos que le permitieran dominar a Calibán. Conoce al verdadero Calibán, no al monstruo; él sabe ahora de la fuente de tales hechizos al hacer de la palabra de Próspero un instrumento de su propio discurso liberador, y queda así roto el hechizo. [...] Surge la síntesis de humanidad en la que barbarie y civilización dejan de serlo para ser, pura y simplemente, expresiones del único hombre posible, con sus posibilidades e impedimentos, con sus sueños de universalidad y la conciencia de sus limitaciones.”⁶⁴

Tenemos, al final, otra forma de terminar con una metáfora. Una vez más se recurre al canon, pero ahora se va más lejos. Zea encuentra en la metáfora una teleología clara y unívoca. Tendrá que llegar ahora sí la historia universal, “la del único hombre posible”. Finalidad y fin de una historia que no nos dice demasiado sobre lo que fue una metáfora y una imagen que se encarnó en varios momentos

⁶³ Fernández Retamar, *Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América*, citado en Zea, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, Ariel. Barcelona, 1976. pp. 109-110.

⁶⁴ Zea, Leopoldo, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, Anthropos. Barcelona, 1988. p. 283.

de la historia, y a partir de la cual se intentó racionalizar e imaginar una posibilidad de vida. Por el contrario, acá la historia va bien, el regreso al canon es la certeza de que en la obra de Shakespeare también se incluía la solución al problema.⁶⁵

Muy diferente será el caso de Arturo Roig. El filósofo argentino lee la alegoría de Próspero y Calibán desde la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, pero especialmente enfatiza la construcción discursiva que simboliza Calibán, la de los pueblos que asumen una lengua y construyen una cultura enfrentando un acto de dominación. En otras palabras, Roig permanece fiel a la representación histórica que esta metáfora puede proporcionar y no cae en la pasión dominante que busca por fuera de la historia concreta y accidental una síntesis universal y unívoca. Citemos pues *in extenso* a Roig:

“El pago que recibe Calibán por su sometimiento consiste no tanto en los alimentos mediante los cuales subsiste, sino en la recepción de esos valores «esenciales» que integran la vida del espíritu, supremos para el amo. De ser un hombre sin lenguaje o por lo menos poseedor de un habla «primitiva y barbara», ha aprendido la del señor. Pues bien, en un determinado momento, Calibán descubre que el habla que se la ha impuesto puede servir para maldecir al conquistador y dominador; Calibán ha llevado a cabo desde sí mismo una transmutación axiológica, ha puesto a sus servicio un bien, cambiándole de signo valorativo. El habla de dominación se transforma en su boca de ahora en adelante, en una habla de liberación. Mas, este hecho no podría haber tenido lugar si no hubiera habido un cambio dentro del sistema de relaciones humanas, el que consiste de modo muy simple en que Calibán, de ser un medio

⁶⁵ El problema de ese abordaje especulativo que racionaliza el proceso real a priori y a posteriori es que impide ver la complejidad de los problemas que una y otra vez emergen sin encontrar la prometida solución en la única historia posible: la del “único hombre posible”. Por ejemplo, véase la siguiente referencia de Zea a un problema tan complejo como el de las autonomías indígenas en México: “Quinientos años después se sigue insistiendo en hablar de indígenas, subhombres, que generosamente deben ser salvados y preservados como especie. Se habla de sus espacios naturales como autonomías, como ayer piadosamente se habló de misiones y utopías indígenas o más brutalmente reservaciones. Igualmente se habló de leyes especiales para ellos, como si fueran ajenas a ellos las de todos los mexicanos, todos los hombres ¿para qué?, ¿para mejor mantener la manipulación y el confinamiento?” Zea, Leopoldo, El problema indígena” en *Cuadernos Americanos*, UNAM. México, # 56, marzo-abril, 1996. p. 228. A decir verdad, no sé en que país Zea está pensando. Quizá yo cometa un error al decir que el párrafo anterior adolece de no poner los pies en la tierra, pero creo que le error lo está cometiendo Leopoldo Zea.

de carácter instrumental, se ha reconocido a sí mismo como fin, aun cuando el antiguo amo se niegue a efectuar por su parte ese reconocimiento, en cuanto reconocimiento del otro.”⁶⁶

De Roig habrá que destacar, en conexión con este párrafo, varias cosas. Evidentemente, la propuesta del pensador argentino se enmarca en la llamada Filosofía de la Liberación, pero en este caso, al permanecer atento al proceso histórico real se desdoblán dos aristas de suma importancia: la teoría del discurso y el problema de la alteridad. Ambos temas son observados debido a que, como dice Roig, se da un cambio o se aspira a un cambio dentro del sistema de relaciones humanas y esto se detecta en las formalizaciones discursivas y dialécticas (por ejemplo, el problema del reconocimiento). Ya Horacio Cerutti en su libro *Filosofía de la liberación* dedicaba un párrafo a revisar la propuesta de Roig, el cual titula “La filosofía de los calibanes”. El mismo Cerutti no dudará de esta terminología para identificar una filosofía latinoamericanista:

“La expresión «Nuestra América» es en sí misma una construcción utópica, porque al anunciar lo que queremos ser denuncia que no lo somos todavía y deja indicado un programa. José Martí grabó así a fuego su impronta en el proyecto de nuestro futuro. Nuestra filosofía es la filosofía de los calibanes. De aquellos exsiervos que aprendieron la lengua de sus señores para maldecirlos. Y al decirlos mal, bien decir y bien hacer un proyecto ético-político de liberación.”⁶⁷

Pero, pese a la riqueza del planteamiento, ¿cuál es el problema? Empecemos por hacer una anotación respecto a la teoría de la discursividad del filósofo argentino. Roig propone la existencia fáctica de un discurso contrario en el interior de todo discurso, (por eso Calibán podría hacer una “transmutación axiológica desde sí mismo”). Este punto efectivamente es comprobable, por ejemplo, en la misma estructura básica de un lenguaje. Un lenguaje se va formando, de manera fundamental, por la necesidad de afirmar y negar. Esta constante de la lengua es como una válvula de movimiento del sentido de significar. Pero lo que no se observa con claridad es la estrategia propia de toda negación y afirmación; por ejemplo, cuando no es claro ante quién negar o ante quién afirmarse. Piénsese simplemente que en las conquistas y en los pueblos con una historia de

⁶⁶ Roig, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, *op. cit.*, p. 51

⁶⁷ Cerutti Guldberg, Horacio, “Utopía y América latina” en *Presagio y tónica del descubrimiento*, UNAM. México, 1991. p. 32.

colonización y dependencia, lo que suele aparecer son vacíos, y no un vacío de historia, sino de posibilidades concretas de que una memoria histórica sea creada. ¿O acaso no van minando esas posibilidades el exterminio, la relación de dominio de unas lenguas sobre otras o la normatividad de un canon ajeno, a ciertas culturas? Esto es lo que concretamente aparece, el dominio, la invención violenta del otro y de la otra, y no encadenamientos dialécticos precisos donde las épocas se superan en una marcha progresiva y segura de la historia. En esos momentos, toda afirmación o negación, o toda construcción discursiva si se prefiere, no puede asumirse con claridad y no puede hacerse siempre una inversión axiológica, sino que muchas veces se buscan otras formas de codificar para poder llegar a afirmar y negar, a encontrar los elementos de diferencia y los de identidad. Esa es la historia de Próspero y Calibán, una historia que a veces se concreta como enfrentamiento histórico real, pero muchas otras veces es la historia de alguien que construye un fantasma para tener un hipotético referente de identidad.

Y esto ¿hace inferiores a estos discursos y a estas historias? pues sólo si insistimos en pensar una realidad concreta desde elementos valorativos que se crean en otras realidades. Es cierto lo que dice Horacio Cerutti, la historia de una idea también es la construcción de un proyecto que aún no es, pero en esa necesidad de ser se crea un contrario falso. Esto no quiere decir que la dominación, la dependencia y el enfrentamiento no existan. Quiere decir que las formas de existir de la dominación y las formas de resistencia a ésta son más complejas que la dialéctica del amo y el esclavo, que Calibán y Próspero y el intelectual orgánico representado por Ariel.

Vamos a intentar otro enfoque que nos permita ver cómo la dialéctica de la resistencia y la dominación no siempre se resuelve como una mediación racional de la historia de los pueblos. Algunos ejemplos de esta complejidad son justamente las importantes reconstrucciones históricas, hipótesis y teorías sobre la naturaleza del ensayo que han realizado Roig y Cerutti. Ellos han visto, entre otras cosas, que el ensayo es una estrategia de autoafirmación que en la prosa latinoamericana ha tenido grandes resultados porque no transformó en una ilusión los vacíos que toda cultura tiene en mayor o menor medida, sino que creó tales referentes o los descubrió en realidades históricamente subterráneas y marginadas. ¿Y no es entonces cuando queda claro que el mito de la universalidad de unos sobre otros no es más que una forma de poder?

Como se ve la metáfora se volvió a detener, porque la tensión de toda metáfora tiene que ser con un referente que opere en la realidad, si no es así, tarde o temprano la metáfora se detiene porque no hay una posibilidad de analogía con algo que no significa. El problema no es la tensión proyectiva para la cual se usaba

esta metáfora política: resistir, autoafirmarse y vencer a Próspero, sino que las culturas en la cuales se basaba esta metáfora tenían y tienen sus propios códigos de autoafirmación, de resistencia y de victoria y derrota, esto es, de negación y de afirmación, y hoy la metáfora de Calibán y Próspero, (la misma que la del esclavo y el amo o el dominado y el dominador), no los representa.

La ruta de Calibán

Volvamos a nuestra metáfora. Canibalizar: tragar a Próspero o hacer un ritual antropófago, comer pequeños trozos de carne del enemigo para incorporar sus virtudes esenciales, parece sugerir Roig. La idea de Zea más bien sería una canibalización donde desaparezca Calibán con Próspero. Dice Zea: “[Próspero] Perdona a la imagen que creó con su codicia y pide perdón a quien sufrió esa codicia”.⁶⁸ La historia como un juego de espejos donde en rigor nunca sabremos quién originó nuestra imagen y menos aún cuál es nuestra imagen. Ambas propuestas tienden intrínsecamente a la pregunta sobre el lugar que ocupa Latinoamérica en la “historia mundial”. Pero quizá debamos antes de intentar responder tal interrogante prestar atención a la duda del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez sobre la propia interrogante:

“Pero ¿qué ocurriría -nos preguntamos- si el problema no radica en el «lugar» que ocupe Latinoamérica al interior de la historia mundial, sino en las cartografías que dibujan una entidad llamada «Latinoamérica» y que generan una secuencia teleológica de sucesos llamada la «historia mundial»? ¿Si lo que fuera necesario deconstruir no son los contenidos del veredicto hegeliano, sino la gramática que hizo posible su enunciación? ¿qué reordenamiento de signos tendría lugar si pusiéramos en duda la intemporalidad del lenguaje de Próspero y analizáramos genealógicamente las condiciones de su emergencia y desaparición? ¿Si en lugar de seguir enfocando el colonialismo a partir de alegorías psicológicas (el enfrentamiento Próspero-Calibán), reflexionáramos más bien sobre el ordenamiento discursivo que produjo determinadas autorepresentaciones del colonizador y del colonizado?”⁶⁹

⁶⁸ Zea, Leopoldo, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁹ Castro-Gómez, Santiago, La filosofía de los calibanes, Tesis de Maestría, Universidad de Tubinga, Facultad de Filosofía, 1996, p. 5. Castro-Gómez hace referencia al famoso veredicto de Hegel sobre América, donde básicamente se sostiene que América es tan sólo naturaleza y que al no alcanzar el nivel del espíritu ésta debe de ser colocada fuera de la historia, esto es,

La metáfora tiene un lugar fundamental para nosotros en lo que Castro-Gómez llama el ordenamiento discursivo. De hecho, la muerte de la metáfora de Calibán y Próspero se debe precisamente a que no se observa la metáfora en sí misma como una forma de sentido discursivo; por el contrario, la metáfora, desde la perspectivas de los pensadores latinoamericanos que hemos citado, necesita un canon que le otorgue dicho sentido, o que se desconecten sus elementos analógicos de representación con la realidad y se piense lo que era una metáfora como un concepto límite.

Veamos un mínimo ejemplo de lo que sucedió en la literatura con esta misma metáfora estructural de la Civilización y la Barbarie. En *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Carlos Fuentes trabaja el enfrentamiento entre Civilización y Barbarie de forma radical. En un ya célebre párrafo Fuentes escribe:

“Todo es lenguaje en América latina: el poder y la libertad, la dominación y la esperanza. Pero si el lenguaje de la barbarie desea someternos al determinismo lineal del tiempo, el lenguaje de la imaginación desea romper esa fatalidad liberando los espacios simultáneos de lo real”.⁷⁰

Ahora el enfrentamiento es entre Barbarie e Imaginación, quizá nunca alcanzó tal dignidad la Civilización entre nosotros. El problema es que el enfrentamiento se vuelve tan anacrónico en los términos expresados que debe de resignificarse y, en la forma en que esto ha sucedido, o bien la metáfora es muerta o se suicida como sucede con la propuesta de Fuentes. El intrínquilis debe ser planteado en otros términos. Y la pregunta debería ser ¿qué impulsó esa fuerza de significado de una metáfora, quizá sí desde la obra de Shakespeare, pero también, indudablemente, en todo el siglo XIX y en las filosofías contemporáneas de Latinoamérica?

Para intentar una respuesta a la interrogante, las observaciones más lúcidas desde mi punto de vista son las del brasileño Luiz Costa Lima, planteadas en su ensayo “A ficção oblíqua e *The Tempest*”. Costa Lima señala la importancia del tema de la imaginación y en general de la creación de imaginarios en relación con la forma de racionalidad hegemónica en la Modernidad, conocida como “racionalidad

América sería propiamente un continente ahistórico, sin posibilidad de generar procesos históricos dialécticos. Véase Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. José Gaos, Alianza editorial. Madrid, 1980.

⁷⁰ Fuente, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz. México, 1969. p. 58.

ilustrada” en algunos casos o como “razón instrumental” en otros. El problema es, en palabras de Costa Lima, el del control del imaginario.

El escritor brasileño indica un primer punto fundamental para seguir el texto de Shakespeare y que nosotros utilizaremos para cercar nuestra pregunta. Costa Lima señala que “controlar la ficción no significa impedirla”. Este enunciado nos revela cómo el mismo origen de una racionalidad, —por ejemplo, la instrumental—, está elaborado, también, desde un imaginario. De ahí, que el papel de la magia en manos de Próspero sea tan natural como el papel de la magia en relación con algunas ciencias en el Renacimiento. Otro es en cambio el signo valorativo que tiene la magia de Sycorax, la madre de Calibán, que no está racionalmente dirigida a los fines de la racionalidad instrumental. Por esto, cuando Sycorax no posee una moral con las pretensiones de la Modernidad, no puede más que generar una magia sensible, mientras que Próspero al poseer una moral clara y precisa puede tornar su magia deliberativa.

¿Y no es acaso este principio, la díada necesaria entre la imaginación y el entendimiento, el que se formalizará más adelante en lo que Kant entiende por el gusto, un fenómeno incapaz del rendimiento de una idea pura? De esta forma, Sycorax permanece en el inframundo de la percepción mágica; en cambio, Próspero concreta la representación sublime: dirige racionalmente su magia y su percepción del mundo. Próspero no sólo será capaz de tener gusto, sino también razón. Sycorax, en cambio, ni siquiera aspira a voz en el relato histórico y teatral.

El hecho entonces no es la censura de la ficción, sino su vehiculación dentro de la racionalidad moderna. Por esto la metáfora estalla en el siglo XIX y continúa hasta la fecha, porque es una metáfora controlada que quiere indicar un paradigma valorativo, epistemológico y político en la realidad de los pueblos que configuran Latinoamérica; por esto la metáfora es en principio una metáfora ilustrada, es un artificio de los pensadores latinoamericanos para definir o atacar los anhelos de la construcción de sus naciones.

Pero la metáfora va más allá del pensamiento ilustrado y del pensamiento romántico, porque en el fondo sigue conteniendo la ambigüedad con la que la ficción se inserta en la Modernidad, pese a que los pensadores de esa metáfora, como el mismo Shakespeare, den un lugar radicalmente marginal a Sycorax y al mismo Calibán, el cual sólo es pensado desde el idioma de Próspero.

Costa Lima es el que califica literalmente esta ficción como oblicua, porque no puede tematizar directamente los tópicos de la Modernidad, ya que en principio la

ficción está radicalmente controlada por la racionalidad operante y es sólo de una manera *oblicua* que llega a plantear sus temas. Dice Luiz Costa Lima:

“Con Cervantes, lo ficcional moderno no se muestra sino de forma indirecta, por ejemplo, por la transgresión de los límites a que estaban sometidos los géneros renacentistas: límites que separaban las tematizaciones de la fantasía y de lo real. Eso equivale a decir que el surgimiento de la ficción moderna se da de modo oblicuo. Su procedimiento básico será la exploración de situaciones ambiguas.”⁷¹

El asunto es que la exclusión de temas está planteado desde principios valorativos, como en el caso de la buena y la mala magia, y es aquí donde la ficción encuentra lo que Costa Lima llama la fuerza y la debilidad de lo ficcional. La ficción no tiene capacidad de proponer nuevas nociones de verdad o nuevas verdades, su instrumental no está elaborado para eso y si bien ésta es su debilidad, en una segunda mirada nos damos cuenta que de ahí se potencia para criticar las nociones de verdad que están operando. Eso sucede obviamente en *La Tempestad* y en las recreaciones de la metáfora en Latinoamérica, pero sólo de una forma tenue y ambigua, y el problema radica en perder de vista la capacidad crítica y creativa de tal ambigüedad y entrar plenamente al control de la ficción, en este caso, de la metáfora.

¿Qué mayor prueba que la metáfora se controló por los pensadores latinoamericanos que el hecho de que nunca tematizaran ni siquiera de una forma oblicua a Sycorax? El resultado es que la metáfora dejó de ser tal y se convirtió en un concepto que indudablemente funcionó en todo el siglo XIX y en las filosofías del siglo XX, pero el precio fue que se perdió un potencial increíble de historias, de discursos y de sujetos a los cuales se subsumía en la figura necesariamente unidimensional de Calibán. La diversidad de voces difícilmente fueron escuchadas, Calibán siguió siendo un monstruo, comenzó a formar un código ético liberador, pudo increpar a Próspero y en ese momento, una vez más, ese era otro país, otra nación... en fin, un territorio que no era el nuestro.

⁷¹ Costa Lima, Luiz, , *op. cit.*, p. 108. La traducción es mía.

HISTORIA E IMAGEN

La imagen es la causa secreta de la historia. [...] pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico.

José Lezama Lima

I

Según el filósofo Mauricio Beuchot, la analogía se acompaña de manera natural de un elemento icónico. Habría tres espacios donde la analogía y la iconocidad acontecen de manera ejemplar: *el diagrama*, donde se muestra como proporcionalidad propia, casi como traducción literal; *la metáfora*, donde se trata de una proporcionalidad figurada; y *la imagen*, donde el ícono, nos dice Beuchot, es casi unívoco.

No hay lugar a duda de que, en última instancia, dentro de todos estos elementos, el más excitante es la metáfora. Ella es la que produce más equívocos y la que alumbraba la diferencia. Mauricio Beuchot la llega a considerar un habla particular: “[...] la metáfora es un idioma. Es el idiolecto del poeta, del metaforizador”⁷². Sin duda alguna, es ahí donde la comprensión es más compleja; pero quizá no es donde sea más necesaria. El mundo contemporáneo no está poblado de metáforas, ni de diagramas, sino de imágenes.

La imagen es la guía de la construcción de la historia de los pueblos occidentales y modernos. Desde el inicio del cristianismo, la vida de estos pueblos se centra en la producción de íconos y de ídolos. No son lo mismo, como señala Beuchot:

“El símbolo y el ícono, son los que aglutinan, los que frenan la diáspora [...] En cambio, la contrapartida del ícono, que es el ídolo, esclerotiza y endurece a un pueblo, lo vuelve fanático y

⁷² Beuchot, Mauricio, La hermenéutica analógica en la filosofía de la cultura y en las ciencias sociales, Coedición Red Utopía A. C. y *jitanjáfora* Morelia, México, 2002 p. 100.

fundamentalista, xenófobo y enemigo de las diferencias. El símbolo, cuando es ícono, hace tolerante y hasta solidario con las diferencias.”⁷³

Sin embargo, ambos están presentes en la posibilidad de la imagen y en el encadenamiento de imágenes que precipita la formación de relatos históricos. Es la imagen, en su planicie y univocidad, la que permea sobre las sociedades contemporáneas y, por esto mismo, es ahí donde se dirime uno de los aspectos centrales del ser humano: la comprensión del mundo que lo rodea.

La construcción de una imagen tiende a crear ídolos; justo por esto, el discurso debe mostrar si en una imagen permanece una latencia metafórica que pueda generar la interpretación del mundo. O si, por el contrario, en la imagen sólo hay un deslumbramiento efímero, una moda o una idolatría.

El problema es aún más profundo. Si podemos descubrir al interior de determinadas imágenes la posibilidad de construcciones metafóricas que generen el movimiento de la analogía y no la estática copia, ¿qué nos garantiza que la metáfora misma no es, al final, una analogía equívoca?

Según Aristóteles, debemos entender por metáfora “la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”.⁷⁴ Esta definición, conserva la idea etimológica de la palabra, en griego y latín metáfora es transportar; pero ha sido duramente criticada por eliminar lo trascendental de la idea de movimiento y transformación, esto es, por su carácter formal y positivo.

La metáfora no tiene su función primordial en indicarnos uno de los cuatro posibles traslados entre géneros o especies, sino mostrarnos la indefinición entre las cosas particulares. De lo contrario, si siguiéramos sólo la definición aristotélica, la metáfora sólo tendría una función técnica y retórica dentro del lenguaje y no una función negativa primordial: la ruptura estética.

Esto alcanza un grado mayor de complejidad si pensamos en la interpretación de la historia y su relación con las imágenes y metáforas que genera. Por ejemplo, el

⁷³ Beuchot, op. cit., pp. 85-86.

⁷⁴ Aristóteles, Poética, trad. Valentín García Yebra, Gredos. Madrid, 1988, (1457b. 5-10) p. 204.

filósofo latinoamericano Horacio Cerruti señala el problema de recurrir a metáforas para historizar. En síntesis el autor comenta:

“[...] las metáforas vendrían a rellenar histórico-culturalmente los requerimientos de mediaciones en el juego de los opuestos de una dialéctica *interrupta*. Harían las veces de ilusión de mediación, de panacea para los opuestos o de simulacro de mediación. Un artificio de simulación que eludiría el esfuerzo del pensamiento en algo que se presentaría, de golpe, como ya pensado o sin requerimiento de pensarse. Al hablar un lenguaje (auto) contradictorio reemplazarían el movimiento dialéctico y no le permitirían cumplirse acabadamente.”⁷⁵

Este señalamiento de Cerutti es precedido en su texto por la interpretación e historización de algunas de las más importantes metáforas que se han desarrollado dentro del pensamiento latinoamericano. El trabajo hecho muestra la fecundidad de tal abordaje. En el estudio de estos magmas hay configuraciones históricas muy complejas del pensamiento latinoamericano. No hay, en todos los casos, dialécticas fragmentadas o imposibles; por el contrario, lo que acontece algunas veces son transformaciones acabadas, perfectas tautologías de sentido que, por lo tanto, pueden producir metáforas precisas como las del eco de Europa que es América o la del pensamiento como oleaje débil e incierto que recalca en Latinoamérica.

El punto es el siguiente: cuando la metáfora es perfecta se debe a que su traducción conceptual y dialéctica es exacta. Curiosamente, la metáfora entonces, al perder su analogicidad, empieza a perder su fuerza de movimiento.

Por esto mismo, me parece que Cerutti se deja llevar por la norma del entendimiento sobre la imaginación cuando señala que “no procuramos erradicar las metáforas del discurrir filosófico, sino controlarlas racionalmente. Para ello hay que hacerlas conscientes y acotarlas”.⁷⁶ Creo que justo esto elimina la metáfora como fuente de analogicidad y potencia imaginativa. Por el contrario, aún con el riesgo de equívocos que contiene la metáfora, el hecho de historizarla y mostrar su transformación debe de conducir a la formación de nuevas metáforas e imágenes. En suma, de procesos análogos. No es con la vieja fórmula del control racional

⁷⁵ Cerutti Guldberg, Horacio, Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su *modus operandi*, Coedición Porrúa y CECyDEL-CRIM, UNAM, México, 2000, p. 143.

⁷⁶ Op. cit., p. 145.

como la dispersión y cancelación del pensamiento dialéctico podrá evitarse. La metáfora, por el contrario, tiene su principal valor en insertar en el rígido cuerpo conceptual el elemento ambiguo y vital del mundo y del lenguaje. Cuando una metáfora está muerta es porque se asemeja demasiado a un concepto. Ninguna metáfora puede aspirar a la perfección conceptual.

Habría que pensar, en cambio, en que una imagen debe de generar metáforas e imágenes para su desdoblamiento. Wittgenstein escribió:

"Se puede considerar nuestro lenguaje como a una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas, y casas ampliadas en épocas recientes, y eso rodeado de bastantes barrios nuevos de calles rectilíneas bordeadas de casas uniformes".

Y pregunta entonces: "¿A partir de cuántas casas o calles una ciudad empieza a ser una ciudad?"⁷⁷

La paradoja de sorites es igualmente válida para la relación de la analogía con la metáfora y la imagen. ¿En qué momento tenemos la imagen de nuestra ciudad? ¿Cuál es la metáfora precisa para hablar de nuestra identidad? ¿Dónde termina la analogía equívoca y acontece la univocidad conceptual? Ninguna pregunta puede ser contestada. Son "antinomias estrictas", no se pueden dejar de preguntar y no se pueden responder.

He hecho todo este atisbo mínimo sobre la metáfora porque me interesa ver cómo es que algunas imágenes han operado en el pensamiento moderno.

II

Una imagen es una representación de sentido. No el sentido mismo, pues éste es infinito y opaco. Pero la imagen justo intenta delinear y formar un perímetro del sentido común: la figura del mundo, la experiencia comunitaria de un pueblo. Así, una historia puede narrarse a través de las imágenes, del intento de comprensión de la forma que recoge la imaginación.

⁷⁷ Lyotard, Jean-François, La condición postmoderna, trad. Mariano Antolín Rato, Rei. México, 1993. p. 77.

¿Cuáles y de quién son esas imágenes? La pregunta no puede tener respuesta, en tanto es una formulación equívoca. Por una lado, la pregunta se refiere al objeto representado por la imagen; por el otro, al sujeto creador de la imagen. Además, presupone que la imagen es un medio: el sujeto representa al objeto a través de una imagen. La verdad radicaría en la adecuación de la imagen al objeto.

Un primer error se encuentra en que un ser necesita de la comunicación con un otro para encontrar la verdad del objeto y, en la formulación clásica que hemos señalado antes, ese segundo "sujeto" está de antemano suprimido. Es perfectamente dispensable en el proceso sugerido entre el objeto y el sujeto.

Más aun, si propusiéramos que las imágenes son de una entidad –por ejemplo, un país o una región—, demarcaríamos arbitrariamente una experiencia. La gestación de la imagen sólo surge, precisamente, en la experiencia de la representación.

La imagen, pues, que nos interesa es un acontecer y no una copia o un producto que se transmite sin variación del que observa la imagen y de la misma imagen.

¿Cómo salir de todas estas aporías? Hay dos imágenes que exploran momentos de la historia americana y que pueden sugerir cuál es el proceso analógico de formación de la imagen: la propuesta "antropofágica" de Oswald de Andrade y la que Bolívar Echeverría ha llamado "códigofagia". Haré un breve recuento de ambas.

La antropofagia: Tupi or not tupi...

Las propuestas señaladas tienen como origen dos ángulos de visión: la construcción histórica de los conceptos y la perspectiva crítica de esta edificación.

En el caso de la antropofagia, la imagen no sólo se nutre de un proceso histórico, sino también de una serie de necesidades culturales y políticas en el grupo modernista del Brasil de principios de siglo XX que posteriormente forma la *Revista de Antropofagia*.

Fechado su número uno en 1928 o Año 374 de la Deglutición del Obispo Sardinha, es ahí donde Oswald de Andrade da a conocer el "Manifiesto Antropófago". Provocador y críptico, el texto es un ejercicio antropofágico. El padre Vieira representa la retórica y la elocuencia; la madre de los Griegos simboliza la moral

severa y el culto a la virtud; Goethe el sentido del equilibrio y la plenitud de la inteligencia. Todos ellos son devorados por el Sol o la Cobra Grande.⁷⁸

El manifiesto parte de lo que el poeta brasileño llama el instinto *Caraíba*. Instinto descubierto sincrónicamente en la creación de Cristo y la renuencia a la catequización; en el engaño del carnaval y los buenos sentimientos portugueses; en la sincronía con la revolución francesa, romántica, bolchevique y surrealista; y en el deseo del retorno a la felicidad. Acercándose al final del texto Oswald de Andrade deglute: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade."⁷⁹

Por antropofagia podemos entender, por lo tanto, el acto de asimilación, ritual y simbólica, de la cultura occidental.⁸⁰ Este acto consiste en la incorporación de la alteridad. En este caso la cultura del conquistador a través de la metáfora del comer a la cultura. Ingerir es incorporar.

La imagen y la metáfora tiene que ver con el imaginario del Calibán; pero, a la vez, tiene profundas diferencias. El Modernismo en Brasil, a diferencia de los pueblos hispanos en Latinoamérica, es el periodo donde se desarrollan diversas vanguardias plásticas, literarias y musicales. Mientras en los pueblos hispanoparlantes el Modernismo es un movimiento que acentúa los lazos con la tradición europea y hace hincapié en la forma de la obra, en el Brasil se resalta la ruptura con la tradición y se buscan conexiones con las manifestaciones artísticas que tengan las mismas inclinaciones en Europa. El Modernismo brasileño tiene una importante conexión con el futurismo italiano, el surrealismo, el dadaísmo y el cubismo. Este particular modernismo, llamado así por su ruptura con las formas del idealismo simbolistas y el naturalismo que representan en Brasil su período post-romántico, es un movimiento de renovación no solamente literario sino en general político y cultural.

⁷⁸ Tal interpretación es desarrollada puntualmente por Benedito Nunes, véase su prólogo a las obras de Andrade, "Antropofagia ao Alcance de Todos" en Andrade Oswald de, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Obras Completas VI, Editora Civilização Brasileira. Brasil, 1978.

⁷⁹ "Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad". Andrade Oswald de, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Obras Completas VI, Editora Civilização Brasileira. Brasil, 1978. p. 18.

⁸⁰ He publicado parte de esta definición en Cerutti, Guldberg, Magallón, Mario y Rayo, María del (eds.), Diccionario de filosofía latinoamericana, Universidad Autónoma del estado de México, 2000.

En el período de 1922 a 1930, considerado por la crítica como la fase de consolidación del modernismo, se dan importantes acontecimientos políticos y sociales en el Brasil. Entre los años 1917 y 1920 estallan las grandes huelgas en São Paulo y Río; en 1922 se forma el Partido Comunista; en ese mismo año empiezan los levantamientos de grupos de la burguesía brasileña que culminan con la llamada revolución de 1924.

Mundialmente, las líneas que más destacan en ese momento son los movimientos artísticos de vanguardia en Europa y la situación económica y política resultante de la primera guerra mundial.

En medio de todo acontece la Semana de Arte Moderno en São Paulo el año de 1922. Virtual acta de nacimiento del movimiento modernista, en ella se da a conocer la obra de los creadores más importantes del Brasil, así como de algunos jóvenes aún desconocidos. Se encuentran ahí, por ejemplo, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Sergio Millet, Sergio Buarque de Hollanda y Graça Aranha.

El problema que se enfrenta en el Brasil es el de su formación como nación, y una línea fundamental de los movimientos modernistas son las ideas y prefiguraciones que tienen del Brasil. De tal suerte que se dan dentro del movimiento, por un lado, las tendencias hacia el nacionalismo metafísico que intenta demarcar las esencias de la nación y el nacionalismo práctico *verdeamarelo* ligado al espiritualismo católico y, por el otro, el grupo que propondrá la antropofagia. Divididos básicamente en dos tendencias, Antonio Candido ve en la propuesta antropofágica “la vocación dionisiaca” de Oswald de Andrade, Raul Bopp y Mario de Andrade y en los manifiestos *Pau Brasil* (1924) y *Antropofágico* (1928) del mismo Oswald de Andrade, “la actitud de devoración frente a los valores europeos; y la manifestación de un lirismo telúrico al mismo tiempo que crítico, hundido en un inconsciente individual y colectivo, del cual *Macunaíma* sería su más alta expresión.”⁸¹

El término se va construyendo en una compleja relación, mediante las herramientas de las vanguardias, entre la necesidad de un pasado propio y el presente del Brasil. La metáfora de la antropofagia no puede ser equiparada a la idea del buen salvaje o a la idea del caníbal, ni, por otra parte, propone un regreso al estado de naturaleza de los pueblos originarios en el Brasil; para entenderla cabalmente, es necesario considerar la misma metáfora. Señala Luiz Costa Lima:

⁸¹ Candido, Antonio “Literatura y cultura de 1900 a 1945” en *Crítica Radical*, Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1991. pp. 213-234. 1era. ed. 1950. pp. 222-223

Parece, em primeiro lugar, útil ressaltar que, na antropofagia, o inimigo não é identificado com algo impuro ou com um corpo poluído, cujo contato então se interditasse. Esta antes seria uma concepção própria aos puritanos. Deste modo, a negação do inimigo, sua condenação ao completo esquecimento representa o avesso do que postula o *Manifesto*. Em segundo lugar, convém destacar que a antropofagia, tanto no sentido literal como no metafórico, não recusa a existência do conflito, senão que implica a necessidade da luta. Recusa sim confundir o inimigo com o puro ato de vingança. A antropofagia é uma experiência cujo oposto significaria a crença em um limpo e mítico conjunto de traços, do qual a vida presente de um povo haveria de ser contruída”.⁸²

Metafóricamente, es al deglutir las formas del arte de Europa que estos escritores brasileños figuran su pasado. El Modernismo entonces libera de una manera alegórica una serie de datos históricos, sociales y étnicos, en forma de imágenes y símbolos que dan gran fuerza a sus obras y a su lenguaje. Como señaló Antonio Candido, en el proceso antropofágico existe un sentimiento de triunfo y de encuentro profundo del mestizo que por un momento rompe la ambigüedad fundamental: “la de ser un pueblo *latino*, de herencia cultural europea, pero étnicamente mestizo, situado en el trópico e influenciado por las culturas primitivas, amerindias y africanas.”⁸³

Este primer resultado de la antropofagia no deja de mantener un alto grado de humor e ironía como lo ve Luiz Costa. La corrosividad del término elimina la dimensión trágica de la identidad: “Associando agudeza e humor. O *Manifesto antropófago* tem como base uma questão existencial: a de ajustar a experiência

⁸² (Parece, en primer lugar, útil resaltar que, en la antropofagia, el enemigo no es identificado con algo impuro o con un cuerpo contaminado, cuyo contacto entonces se interfiriera. Ésta sería antes una concepción propia a los puritanos. De este modo, la negación del enemigo, su condenación al completo olvido representa lo contrario de lo que postula el *Manifesto*. En segundo lugar, conviene destacar que la antropofagia, tanto en el sentido literal como en el metafórico, no rehusa la existencia del conflicto, sino que implica la necesidad de la lucha. Rehusa sí confundir al enemigo con el puro acto de venganza. La antropofagia es una experiencia cuyo opuesto significaría la creencia en un limpo y mítico conjunto de trazos, del cual la vida presente de un pueblo habría de ser construida.) Costa Lima, Luiz, “Antropofagia e Controle do Imaginário” en *Pensando nos tropicos*, Editora Rocco. Brasil, 1991. p. 26.

⁸³ Candido, Antonio, Op. cit., p. 220

brasileira da vida com a tradição que herdamos. O problema era como alcançá-lo. Provavelmente, a questão encontra sua melhor formulação na glosa tropical da frase shakespeariana: *Tupi, or not tupi that is the question*".⁸⁴

El hecho resulta de algo que también sucede, por ejemplo, en la obra de Lezama Lima, existe una ingenuidad que se troca confianza en uno mismo, en el paisaje y en el pasado, el cual se está dispuesto a reconstruir con plena certeza en su fuerza constitutiva presente. Oswald de Andrade escribió en su *Manifiesto Antropófago*:

"Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará."⁸⁵

y más adelante,

"Contra as histórias do homen que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César".⁸⁶

Para de ahí revelar la existencia de una memoria propia, con la que se juega y se dispone a engullir todas las lenguas del mundo.

"Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores"⁸⁷

⁸⁴ (Asociando agudeza y humor. El *Manifiesto antropófago* tiene como base una cuestión existencial: la de ajustar la experiencia brasileña de la vida con una tradición que heredamos. El problema era cómo alcanzarlo. Probablemente, la cuestión encuentra su mejor formulación en la glosa tropical de la frase shakespeariana *Tupi, or not tupi that is the question*.) Costa Lima, Luiz, "Antropofagia e Controle do Imaginário" Op. cit. p. 25.

⁸⁵ (Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en la Bahia. O en Belém de Pará.) Andrade, Oswald de, Op. cit.

⁸⁶ (Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterra. El mundo no fechado. No firmado. Sin Napoleón. Sin César.) Ibidem.

⁸⁷ (Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y del olvido de las conquistas interiores.) Ibidem.

Propuesta de asimilación del colonizador, relectura de la historia, la imagen de Oswald de Andrade desborda la intención de historizar la imagen y se vuelve la historia misma. El carnaval donde el tiempo ritual permanece eterno.

Códigofagia:

—La historia —afirmó Esteban— es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar.

James Joyce

Bolívar Echeverría, por su parte, propone leer la historia como una trama, encontrar los personajes y poner atención ante "lo absurdo": la urdimbre de los procesos discontinuos que terminan formando la continuidad histórica.

El potente sentido de la discursividad de Bolívar Echeverría lo lleva a proponer lo virtual y lo posible no sólo en el futuro, sino de igual forma en la "lectura" del pasado. El centro de la propuesta parece ser el sujeto presente. Si él es capaz de mirar otra realidad en el pasado, puede entonces proponer otras realidades a futuro. La deconstrucción del discurso establecido tendría su principal efecto no sólo en mostrar la realidad contradictoria, sino en descubrir el mundo de sentido que se trama en medio de esa contradicción.

El autor se remite a lo que llama una épica "nunca antes vivida". La historia de dos dramas diversos que se encuentran y se destruyen en el tiempo. Por un lado, la trama de la conquista y la evangelización; por el otro, la del mestizaje civilizatorio y cultural.

El drama se gesta en dos formas del tiempo contrapuestas, que deben, sin embargo, convivir más allá de la destrucción de ellas. Ese "más allá" sólo tiene una posibilidad real de existencia: la del ser humano abatido por ambas tramas.

Para principios del siglo XVII, nos dice Bolívar Echeverría:

"un drama histórico había llegado a su fin, se había quedado sin actores antes de agotar su argumento: el drama del gran siglo de la conquista y la evangelización, en el que la afiebrada construcción de una sociedad utópica —cuyo sincretismo debía mejorar por igual a sus dos componentes, los cristianos y los paganos— intentó

desesperadamente compensar la destrucción efectiva de un mundo entero, que se cumplía junto a ella".⁸⁸

Pero a la par de esto, se gesta un nuevo protagonista, el mestizo. Figura que, según Echeverría, no debe analizarse desde una perspectiva química ("yuxtaposición de cualidades") o biológica ("cruce o combinatoria de cualidades"). Por el contrario, la constitución predominante de lo mestizo es su configuración semiótica a la que denomina "códigofagia". Dice al respecto:

"Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la de devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse o integrar en sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después."⁸⁹

¿Cómo justifica lo anterior Bolívar Echeverría en la historia de la América española que va del 1595 al 1635? Él ve una mínima potencialidad del código comunicativo de la primera trama, (la conquista y la evangelización), entre los cristianos y los paganos, lo cual lo lleva a fracturar las formas comunicativas bajo la norma del *apartheid*.

De hecho, en esta trama una posible dialéctica simbolizada en las figuras del amo y el esclavo fue imposible. El código mínimo, la posibilidad de afirmación y la negación, no era factible en esta situación. Si el dominado ejerciera su capacidad de negación ante el dominador, éste optaría por el abandono del proceso comunicativo y de todo proceso en general, dejando sin efecto tal negación; del otro lado, el dominador no puede afirmarse ante el dominado, porque en ese momento entraría en crisis su cosmología. Así, en el proceso de conquista, la ruptura queda congelada sin que se haya dado ninguna mediación.

La "códigofagia" se muestra aún así como destino inexorable, porque de lo contrario el hombre de la América española perdería el lenguaje. Condenados unos y otros a hablar, finalmente el código es deglutido. Surge así el mestizo, primero, y quizá único, en experimentar la "códigofagia".

⁸⁸ Echeverría, Bolívar, "El *ethos* barroco", en Echeverría Bolívar (comp.), Modernidad, mestizaje cultural, *ethos* barroco, op. cit., p. 30.

⁸⁹ Ibid, p. 32

"Es su vida la que necesita disponer de la capacidad de negar para cumplirse en cuanto vida humana, y son ellos los que inventan en la práctica un procedimiento para hacer que el código vigente, que les obliga a la aquiescencia le permita sin embargo decir 'no', afirmarse pese a todo, casi imperceptiblemente, en la línea de lo que fue su identidad."⁹⁰

Así el mestizaje aparece como una "estrategia de supervivencia", una forma peculiar de la negatividad formada por una trama de *síes*, donde las negaciones no sólo operan contra lo hispano, sino, de manera radical, sobre lo indígena mismo. Esta frenética negación del enemigo y de uno mismo se revela como la única posibilidad de sobrevivencia y, por lo tanto, de afirmación.

Descubrir este intrincado relato de dos tramas que optaron por ignorarse dada su diversidad radical, pero que después una de ellas tuvo que inventarse a sí misma quién la negara por la situación de devastación en que había quedado parte de su identidad, sigue siendo deslumbrante en la actualidad, porque fractura, constantemente, la asunción de una imagen identitaria en las comunidades latinoamericanas.

III

De la mínima mirada a la antropofagia y a la códigofagia se observa la potencialidad que guarda una imagen. Toda imagen implica un ejercicio del entendimiento y la imaginación en el que los riesgos de postulación y de visión de la imagen entran en juego con la virtualidad propia de la imagen. Ella contiene una dimensión conceptual y analítica que se colude con una dimensión imaginativa.

En dichas metáforas de deglutición existe un ejercicio de olvido que decodifica un discurso y abre la posibilidad de la autocrítica de algunas franjas del mismo olvido.⁹¹ Hay en estas imágenes y juegos metafóricos una sutil dialéctica entre la capacidad de la imagen y la capacidad de mirarla. Es algo que Lezama enuncia en su fascinante lectura de *Rayuela*:

⁹⁰ Ibid, p. 34

⁹¹ Véase Roig, Arturo Andrés, Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano, op. cit., p. 73.

"Pasarse las manos por los ojos, o los ojos por las manos, para precisar el semicandilamiento. Infinitas compuertas, sucesivos crujidos, como el ordenamiento arenosos de la piel de la cebra. Sus círculos, sus variantes y reencuentros de páginas, surgen de esas infinitas defensas sicilianas, dándoles su intransferible relieve a las figuras que terminan por coincidir, después hablar, después soplar."⁹²

⁹² Lezama Lima, José, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", en Cortázar, Julio, Rayuela; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. pp. 711.

LA VIDA EN EL EXILIO
Amor, lenguaje y humor en *Rayuela*

*El mundo no sería mejor si nos
suciedera justo lo que deseamos.*

Heráclito

Ensayo y comunidad

Quisiera empezar este capítulo con un breve comentario sobre el ensayo, simplemente algunas ideas sueltas y desbalagadas, antes de comentar dos aspectos fundamentales de la obra de Julio Cortázar: el *amor* y el *humor*.

El ensayo puede ser caracterizado como un movimiento complejo de la reflexión y la imaginación. Lleno, en tanto es una representación completa y, a la vez, amenazado de volverse oquedad, porque sólo es capaz de mostrar fragmentos del mundo.

En este sentido, el ensayo es reflejo y anhelo de una comunidad. Intenta representar a una sociedad y fracasa, porque lo hace anclado desde un personaje temporal y finito. El trágico objetivo de todo ensayo es encontrar y describir el orden del mundo, lo que no es manifiesto, lo que no es literal. Más aun, yo diría, aquello que todos poseemos, que le da coherencia a una comunidad y que, sin embargo, es inaprehensible: el sentido común.

El mismo inicio histórico del ensayo es esto, una crítica a las instituciones medievales por su falta de sentido común. Efectivamente, el ensayo ancla en el yo, pero lo hace para denunciar desde ahí la irracionalidad de la legalidad social que se ha incrustado en el individuo que nace con la Modernidad.

Por esta razón, el ensayo trama las intrigas de la vida cotidiana y las intenta incorporar y capturar en el texto; pero también por esto, ensayar se convierte en una práctica de comprensión del mundo que se sabe vencida por una realidad que cambia. Es este el espacio, incierto y móvil, donde el ensayo permanece y trata de representar.

Así, toda obra comienza desde un ensayo de interpretación y comprensión del mundo, y toda obra regresa, invariablemente, al género ensayístico; porque la

interpretación del texto, (y aquí *texto* debe entenderse, como en la época medieval, como sinónimo de mundo), siempre desaparecerá.

Así, no hay comprensión última del mundo, ninguna representación es una representación final. Al ensayar, intentamos aprehender una imagen móvil y en cambio permanente.

Todo esto se experimenta, de manera radical, en la obra de Julio Cortázar y su poética de la necesidad de la respiración, —no artificial—, de los otros y de las otras. En este sentido, el aliento de los personajes para salir de los laberintos que trama Cortázar, al contrario de lo planteado por uno de los Borges, —no por otros—, no es un ejercicio intelectual o un artificio. Salimos todos, parece decir Cortázar, o nadie lo hará.

Pocas narrativas como las del autor argentino nos enfrentan con la tensión del texto que se da entre el ímpetu de capturar la realidad y el sentido de la vida mínima y cotidiana. Sus personajes son, paradójicamente, intentos de escapar de la trama; no cómplices de un relato perfecto.

Es cierto que en la narrativa del cartesiano autor de *Rayuela* no pueden dejar de observarse los intentos de mediados del siglo pasado por comprender la nacionalidad latinoamericana, por contestarse la pregunta esencial del momento: ¿quiénes somos? y por establecer las coordenadas de la identidad. Sin embargo, la literatura de Cortázar atenta contra el contexto histórico que la determina y regresa a las preguntas universales que no tienen tiempo ni espacio, que son de todos y todas y que, precisamente por esto, nunca se podrán contestar de forma definitiva: ¿qué es el amor? ¿qué el enamoramiento? ¿por qué la alegría y por qué el dolor? Todas esas interrogantes, aun en la ficción, sólo pueden ser enfrentadas desde el ensayo, desde el fracaso de toda contestación permanente y no desde la sabiduría del personaje central.

Quisiera insistir en esta naturaleza del ensayo. Toda comprensión es ya colectiva y el fracaso se encuentra en no entender que los “demás” ven otros sitios dentro de una misma comunidad y, peor aún, en no reconocer que la mirada ajena puede ser la nuestra; por esto hay que atender contra el personaje central y contra el *yo* cuando se ensaya, porque es una figura que tiende a olvidar que la realidad tiene más entresijos de los que él o ella miran.

Laberintos y héroes

“El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perderán en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud.”

Ésta es la idea del laberinto de Anais Nin que cita Julio Cortázar en el capítulo 110 de *Rayuela*. Es también la figura perfecta del laberinto de la poética de Cortázar: no existe el tiempo ni el espacio, sólo la repetición perfecta: el camino a la locura, quizá por esto el final de la novela acontece en un manicomio.

El tema no es nuevo, la mitología de todos los pueblos, (y que si no esto es la literatura y toda forma de arte: un intento de vivir en un permanente ritual), habla de lo absoluto, del intento de los mortales por conocer el secreto de la vida: el *kibbutz*, el *aleph*, el mandala, la trinidad, la razón de la historia, la naturaleza.

¿Qué es la vida, quiénes somos, por qué azar o por qué destino estamos aquí? Son las preguntas que rondan esta ansiedad de principio que caracteriza a la cultura occidental. ¡Qué no daríamos porque los dioses y las diosas ausentes, olvidados de nosotros y nosotras, nos mostraran, en un instante, por un segundo, por qué puedo morir hoy, mañana, en diez años, en veinte! ¡Qué azar y qué destino están delante de nosotros y nosotras, esperando, ya cumplidos!

Todo eso es parte del trasfondo del libro de Cortázar; pero las respuestas nunca se dan. ¿Por qué es que este autor, maldito mil veces, nos condena al laberinto; por qué no podemos salir jamás; por qué tenemos que dar vueltas entre las paredes que no existen, caminar sobre los pisos hechos de noche, esforzarnos entre los mares secos?

He relatado ya el mito de la Medusa y Perseo en la introducción de este libro. Junto a otros, forma parte central del imaginario moderno y su subcodificación cultural. Como ha señalado Bolívar Echeverría cuando detecta los orígenes de Occidente:

“Aquí, el enfrentamiento de las múltiples culturas comunitarias, las múltiples versiones de sociedad humana, se realiza, previo fracaso de la solución oriental, a través de un «método» completamente diferente, precursor de la modernidad y la «muerte de Dios», que parte de Prometeo, de la destrucción de la administración teocrática de la tecnología (el «fuego»), y de Teseo, de la anulación del

fundamento mágico del poder político (el «Minotauro»). En lugar de generarse aquella exageración y magnificación «orientales» del sujeto social comunitario como entidad organizada piramidal y despóticamente, en lugar de que tenga lugar ese crecimiento monstruoso del sujeto omnipotente, en Occidente acontece algo completamente diferente y no menos monstruoso: el desmembramiento del sujeto comunitario como tal”.⁹³

Cerrar este desmembramiento, clausurar esta herida es el intento central de la obra de Cortázar. Tema por lo demás recurrente en la narrativa moderna. Quien conozca el laberinto; quien mate al Minotauro; quien vaya hacia el primer mundo, como dicen nuestros gobernantes que debemos hacer; quien conquiste a la Maga, como lo intenta Horacio Oliveira, logrará ver el absoluto, comprender todo.

Matar al Minotauro significa desvanecer el laberinto. Ser dioses de nosotros mismos. Recuperar un origen donde nosotros somos los otros. Donde no hay fractura original, ni necesidad de ensayar la interpretación de la vida.

Este es el tema nodal de la novela de Cortázar, y lo evidente es su recreación desde el problema del amor y el poder: ¿Cómo es que los hombres y las mujeres modernos destrozan sus ciudades, sus amores y su tradición por el veneno del poder, por la necesidad de mirar todo y convertirlo en oro y en objeto, como narra otra fábula?

El personaje central, Horacio Oliveira, nunca comprende que lo bello no puede ser cazado por un individuo. Perseo necesita las armas de los dioses y las diosas y aún así le está prohibido ver el rostro de a quien va a matar o Teseo que necesita el hilo de Ariadna para regresar, para descifrar el camino, porque él solo nunca lo hubiera hecho. Esa soberbia del héroe cortazariano, “andá a saber si no me habré quedado al borde, y a lo mejor había un pasaje”, dice todavía al final de la novela, lo convierte en un laberinto imposible, en un Minotauro que no se sabe matar.

Poder y amor

El tema del poder surge en el relato de manera radical en relación con el tema del amor y del enamoramiento. En los primeros capítulos del libro se narra, desde la

⁹³ Echeverría, Bolívar, Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982, Coedición Itaca y FFL-UNAM, México, 2001, pp. 234-235.

primera persona, la historia de una cacería, la que hace Horacio Oliveira de Lucía, la Maga, y la historia de un enamoramiento, el de la Maga de sí misma. Dice el texto:

“No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico, pero después caíamos en silencios terribles y la espuma de los vasos de cerveza se iba poniendo como estopa, se entibiaba y contraía mientras nos mirábamos y sentíamos que eso era el tiempo. La maga acaba por levantarse y daba inútiles vueltas por la pieza. Más de una vez la vi admirar su cuerpo en el espejo, tomarse los senos con las manos como estatuillas sirias y pasarse los ojos por la piel en una lenta caricia. Nunca pude resistir el deseo de llamarla a mi lado, sentirla caer poco a poco sobre mí, desdoblarse otra vez después de haber estado por un momento tan sola y tan enamorada frente a la eternidad de su cuerpo”.⁹⁴

Y más adelante dice el mismo Oliveira:

“La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y que yo andaba como salido, volcado en otra figura, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba”.⁹⁵

Cuando uno se encuentra enamorado está en un estado de enajenación, de ausencia de sí mismo, pero no de abandono y de vacío. El estado de enamoramiento es el de la ceguera y, al mismo tiempo, el de la confianza. La mirada claudica porque no es necesaria existiendo la mirada del otro o de la otra. Y, algunas veces, ni siquiera se necesita mirar, la realidad enamorada está en un lugar que no se creó para ser visto. Puede el hombre o la mujer de la que se está perdidamente enamorado estar frente a uno, besando a otro o a otra, y la respuesta ciega es:

—No sabe lo que hace... me ama a mí.

El amor es más complejo, es un tiempo prolongado y un movimiento imperceptible; y es riego: súbitamente, se vuelve *episteme*, deseo de conocer lo

⁹⁴ Cortázar, Julio, Rayuela, Alfaguara, México, 1992, p. 29.

⁹⁵ Ibid, pp. 31-32.

que no somos y deseo de cazar lo ajeno. Un mundo inmenso y cruel del que todos participamos: “Odio y amo. Tal vez preguntes por qué lo hago. No lo sé, mas lo siento y sufro”, escribió Cátulo sobre la naturaleza de los celos, y Wordsworth: “Asesinamos para disecar”.

Este es el impresionante movimiento del amor descrito por Cortázar en *Rayuela*: permanecer en el laberinto, intentando memorizar todas las paredes y todos los corredores es la locura de la soledad.

Horacio Oliveira sólo ama lo que posee y, de manera trágica, todo lo que posee lo destroza. Es el dueño, como dice Cortázar, de todos los juguetes rotos.

El destierro

Hay un tema silenciado en la novela de Cortázar, una suerte de secreto a voces, de latencia velada que se revela furiosa en los juegos de la novela: el destierro.

La clave del texto que explica lo que Cortázar llama “la maldita imaginación” de su personaje y de su obra, parece ser simplemente una nostalgia antigua y terrible que aparece en todo la urdimbre lúdica del relato. Los divertimentos de los niños y las niñas, (esto significa la rayuela: el juego de regresar al cielo); los juegos de la lengua, cuando los personajes inventan definiciones, crean sus diccionarios, desdoblan la inteligencia en eruditas discusiones; los juegos más dolorosos y viejos: los del amor; los juegos del sueño, Traveler tratando de tener el sueño de Talita:

“Habían dormido con las cabezas tocándose y ahí, en esa inmediatez física, en la coincidencia casi total de las actitudes, las posiciones, el aliento, la misma habitación, la misma almohada, la misma oscuridad, el mismo tic-tac, los mismo estímulos de la calle y la ciudad, las mismas radiaciones magnéticas, la misma marca de café, la misma conjunción estelar, la misma noche para los dos, ahí estrechamente abrazados, habían soñado sueños distintos, habían vivido aventuras disímiles, el uno había sonreído mientras la otra huía aterrada, el uno había vuelto a rendir un examen de álgebra mientras la otra llegaba a una ciudad de piedras blancas.”⁹⁶

⁹⁶ Ibid, pp. 573-574

Todo este universo lúdico lo que nos muestra es el deseo de volver a casa, de salir del laberinto.

Hay un regusto cristiano en la obra. De ahí su intento de resanar el desgarramiento original, de cura. Pero también de placer y hedonismo. Todo esto muestra el autor en la maravilla del juego. Bolívar Echeverría lo define en estos términos:

El juego, el comportamiento en ruptura que muestra de la manera más abstracta el esquema autocrítico de la actividad cultural, consigue que se inviertan, aunque sea por un instante, los papeles que el azar, por un lado, como caos o carencia absoluta de orden, y la necesidad, por otro, como norma o regularidad absoluta, desempeñan complementariamente en su contraposición. [...] Es el placer metafísico que viene con la experiencia de una pérdida repentina de todo soporte, de todo piso o fundamento; la convicción fugaz de que el azar y la necesidad pueden ser, en un momento dado, intercambiables.⁹⁷

Cortázar no se equivoca en desdoblar la experiencia lúdica en la metanarrativa del lenguaje y encauzar ahí el problema del destierro. Por esta razón, el tema nunca aparece de forma clara en el texto, siempre está evadido; pero, a la vez, sostiene la poética y la hace girar entorno a la imagen de un laberinto.

La interpretación recae entonces en una pequeña punta: *Rayuela* es una novela de amor y un reflejo del hedonismo intrínseco del género humano que, en su mejor expresión, se vuelve humor y alegría.

Buscamos el placer y nuestra vida, aún en medio del vómito de objetos que produce el capital y de la prisa permanente que destroza lo íntimo, intenta configurar un mundo erótico.

Las frutas, las plantas, los cuerpos, las palabras, todo corre el riesgo de prostituirse; pero en principio hay un elemento trascendental en lo mínimo, un deseo de placer, de armonía y de belleza en nuestra vida diaria: un ocaso erótico, podríamos decir. Nadie que haya leído *Rayuela* puede dejar de participar del eco de esas maravillosas líneas dedicadas a la Maga:

⁹⁷Echeverría, Bolívar, Op. cit., p.. 200.

“Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja”.

En esta prosa erótica que asoma en la narrativa de Julio Cortázar, también hay otro eco presente. Se trata de Pola, la amante marginal de la novela, a la que el argentino le dedica una de las más hermosas líneas de *Rayuela*: “Consiguió dejar de pensar. Consiguió por apenas un instante besar sin ser más que su propio beso”.

Estos momentos, de los que está inundada la novela, no dominan la obra; pero están ahí, como una muestra del deseo de la comunidad vencida. Cortázar, por el contrario, termina mostrando al personaje desterrado.

Los modernos occidentales de mediados del siglo XX no son ya un “animal político”, esto es, alguien que forma parte de su comunidad de forma inescindible, sino un animal ilustrado y romántico. Fausto desterrado para el que amar es conocer y conocer es poseer, cazar, crear las técnicas que nos permitan dominar la naturaleza y la mayor presa, para Oliveira, el personaje cortazariano, es la naturaleza del alma que ama.

Este deseo de comunidad no sólo está desdoblado en *Rayuela* como una *erótica*, (si se quiere fracasada al final); también se representa desde el humor cómico que nunca alcanza a desarrollar una poética trágica, sino sólo una *irónica*. Son los capítulos 41 y 23, el del tablón y el patético concierto de la pianista Berthe Trépat, los que concentran el ánimo permanente de alegría. No importa que al final sólo se viva una experiencia grotesca de “maldad fea”, como Aristóteles describiera la comicidad irónica. En la lectura y narrativa de estas páginas hay un deseo de comunidad. El final es otra vez fracaso, pero está impulsado por un anhelo de cura.

Por lo demás, no todo el humor se reduce en *Rayuela* a la crueldad final desdoblada en esos capítulos. Las citas, los pequeños textos de los capítulos prescindibles y el ritmo de la novela hacen que la obra sea recordada como una obra lúdica, donde el humor desacraliza el martirologio del personaje. Todo ese movimiento está resumido en una bella cita del filósofo Eckhardt:

“Cuando estaba yo en mi causa primera; no tenía a Dios...; me quería a mí mismo y no quería nada más; era lo que quería, y quería lo que era, y estaba libre de Dios y de todas las cosas.... Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella, allí donde los ángeles supremos, la mosca y el alma son semejantes, allí donde yo estaba y donde quería eso que era y era eso que quería...”

En tanto se trata de una novela profundamente divertida, nos condena a ser un lector y una lectora gestuales. No es otra la manera en que asiste a la muerte de Rocamadour. Así un lector o una lectora no es ningún cómplice de las estrategias del narrador, es un deseo de permanencia, una obstinación de seguir ante cualquier desventura la trama, es una maga o un mago con el tiempo contado para descubrir un mundo que permanecerá sin él y sin ella.

Contextos de amor, humor y olvido

La obra de Cortázar, sin embargo, es magnífica no porque nos muestre rasgos esenciales del *humus* y del *eros*; sino porque refleja su destierro de nuestras vidas.

Rayuela es una novela del destierro moderno y por lo tanto de las dictaduras militares, de la negación de los derechos humanos, de la muerte y del crimen. Es una obra escrita sólo 18 años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Todo el despliegue cultural que acontece en el texto no sólo no puede explicar lo sucedido, sino que lo puede olvidar fácilmente y seguir buscando un “río metafísico” y existencial en los problemas del individuo.

Pocas cosas se dicen de manera textual sobre la situación social de Europa y América, pero ahí están como el fino lino que nos vela, que nos impide lo inmediato: el mundo de nuestra comunidad. Un espacio derruido y destrozado para Oliveira que anda a la búsqueda de un secreto que le explique todo lo que ya no existe.

No obstante, esta abrumadora lectura no debe de olvidar y relegar el lenguaje de la obra. El amor, el erotismo, el humor y el coletazo del destierro regresan al mundo de las palabras, de los fragmentos, son el trozo que vuelve a ser el habla cotidiana, el rompecabezas multicolor; y por esto, sólo por esto, la abrumadora realidad de nuestros países que se repite como pesadilla infinita, no elimina ni la

experiencia erótica, ni la alegría de la permanencia en el mundo, ni el posible conocimiento que se gesta en el permanente fracaso.

CIUDAD, VIOLENCIA Y FICCIÓN

La ciudad es, entre muchas otras cosas, una infinita dialéctica de ruptura y recomposición de la creación artificial.

Gustavo Kafú

Ciudades hechizas

¿Cuáles son algunas características que acompañan el nuevo desarrollo de la novela policíaca en este mundo, cada vez menos imaginado como unidad de identidad y de utopías, que es Latinoamérica? Tal pregunta surge de una paradoja: el relato sobre el crimen carece de la posibilidad de construir una identidad regional y, sin embargo, trata de crear una representación imposible, la imagen de la urbe y, especialmente, la escenificación de la muerte y la justicia en algunas ciudades latinoamericanas.

La paradoja de una comunidad geográfica que tiene al mismo tiempo similares necesidades de justicia, desarrollo e igualdad y que no tiene, en el futuro inmediato, posibilidades de construir un proyecto social común, donde los objetivos humanitarios, sociales y éticos puedan coincidir, no elimina el evanescente hecho de la creación de imágenes, de representaciones comunes que, como toda imagen moderna, están condenadas al olvido y al desecho.

El refugio de la forma, que es siempre el ropaje final que adquiere la obra de arte, debe de buscar imágenes para crear representaciones verosímiles; y en estos tiempos, cuando las naciones son asideros de arena, representar desde la perspectiva romántica de la utopía revolucionaria o desde el relato epopéyico de la identidad nacional es perderse antes de iniciar el viaje: la forma de la obra no debe de ser creada artificialmente, como lo fueron muchas de las naciones latinoamericanas.

La función del narrador o la narradora, por el contrario a la artificialidad, es demostrarnos que la aparición formal del relato siempre ha estado ahí, como una imagen y un mito, que es a la vez ritual y cotidiano.

Así, ante la desaparición vertiginosa de las grandes utopías; pero con base en una consolidada literatura de denuncia, (Manuel Payno escribía en los *Bandidos de Río Frío*: “Vivían, se enfermaban, sanaban, se morían como perros sin apelar a nada ni a nadie más que a ellos mismos”), puede observarse una temática de representación cobijada en una vieja forma narrativa: la literatura policíaca, que es, sobretodo, desde el Berlín de Rubén Fonseca hasta La Habana de Leonardo Padura o el San Francisco de Fernando del Paso, la narración de una anti-utopía: la ciudad moderna.⁹⁸

Cito de manera particular estos ejemplos para señalar que la tragedia de habitar la ruina del espacio no es una realidad privilegiada de las naciones que ahora responden al eufemismo de “países en vías de desarrollo”, sino que es parte de la cultura de ese espacio ubicuo de poder llamado Occidente y su principal rostro: la modernidad capitalista. Los altos índices de desesperanza, tedio, violencia, destrucción ambiental, ausencia de imaginación moral, instrumentalización del cuerpo y tecnologización de la vida, se pueden observar la misma noche en la estación de autobuses o en el aeropuerto de Chicago, Los Ángeles, Londres, Viena, Moscú, Cuba o Buenos Aires. La globalización existe, y si bien tiene uno que otro producto alternativo su sino es la equitativa distribución de la miseria moral y económica. Me refiero entonces a Latinoamérica por arbitrariedad, ya que el panorama puede ser rastreado en prácticamente todas las grandes ciudades del mundo.

Esta ciudad permanente sigue siendo, pese a todo, un espacio de vida. Todas las megalópolis producen problemas similares. Y al habitarlas existe la vaga idea de que esa desdicha o esa fortuna es intransferible y única. Se cree que el asiento en la espera del Apocalipsis no puede haber sido clonado.

En este sentido, el de la experiencia de vivir en una “ciudad única”, la ciudad moderna no puede ser estigmatizada, porque, como toda representación de lo nuevo, desaparece antes de su juicio final y nos entretiene con una imagen nueva de esa misma ciudad ausente.

La representación de la ciudad es la vida de los moradores y las moradoras de ella y sus padecimientos cotidianos. Desde las novelas de Balzac y Dickens hasta la lejana y ahora imposible de imaginar región más transparente del mundo de

⁹⁸ Véase Padura Fuentes, Leonardo, Pasado perfecto, Tusquets, Barcelona, 2000; Del Paso Fernando, Linda 67 Linda 67: historia de un crimen, Plaza & Janes, México, 1996 y Rubén Fonseca, Grandes emociones y pensamientos imperfectos, tr. Hermann Bellinghausen, Cal y Arena, México, 1990.

Fuentes o el París que Cortázar arma en *Rayuela* sabemos que la materia de la ciudad no es su arquitectura ni sus mapas hechos de calles, casas, nombres, paradas de transporte, hoteles, plazas públicas, bibliotecas y museos. Tampoco es aquello que los mapas no nos permiten ver: el interior de las casas, los lugares para amar, para asesinar, para violar, para traficar o para recorrer una y otra vez cuando regresamos de la escuela o del trabajo, esto es, cuando vamos formando una costumbre. Las ciudades son, más allá de todo lo anterior, la habitación recurrente de estos lugares.

Este lugar se transfiere a la ficción y se vuelve el más importante terreno de la literatura policiaca. El relato policiaco se despliega como la trama social de la decadencia moderna que encarna la ciudad y su representación y habitación cotidiana.

Datos de ficción

La realidad acota y dirige el relato. Éste es necesario debido a la fractura social en las ciudades, las estadísticas al respecto son devastadoras. Me referiré a mi ciudad, insisto, no en el sentido que en tanto la más grande sea la más cercana al Apocalipsis, sino en tanto que todos estos datos tienen para mí una significación cotidiana. Algunos ejemplos tomados de un brillante artículo de Carlos Monsiváis son los siguientes:

- El porcentaje de la población total del país que vive en la ciudad de México: 23%
- Del suelo no urbanizado, ha desaparecido el 70% de los bosques y el 99% de los lagos.
- Niños en la miseria y durmiendo en la calle: 33 mil.
- Consumo de agua por minuto: un millón 274 mil litros.
- Del total de viviendas, cerca del 41% presenta graves deterioros.
- Dos millones y medio de personas carecen de drenaje. 300 mil capitalinos, por lo menos, carecen de agua. El 75% del agua de lluvia se desperdicia por falta de infraestructura, y el 33% del agua potable se pierde por los daños en la red de tuberías.
- Porcentaje de la población que tiene entre 0 y 29 años de edad: 74.4%

- Un millón de personas vive en la pobreza extrema.
- Cinco millones padecen pobreza moderada.
- Se consumen 18 millones de litros de gasolina y cinco de diesel cada día.
- 91 mil policías combaten o no a más de cinco mil bandas de delincuentes.
- Se cometen más de 650 delitos diarios.⁹⁹

Todo esto ya podría figurar un relato infinito sobre lo que significa vivir al interior de esta estadística. Por ejemplo, en uno de los barrios más famosos de la Ciudad de México, el barrio de Tepito, nos dice el periodista Alberto Nájjar, conviven

“40 bandas de crimen organizado y 64 organizaciones de comerciantes, con cuatro grupos culturales y cinco sitios históricos, el más importante de ellos el lugar en que se capturó, el 13 de agosto de 1521, al último tlatoani azteca, Cuauhtemotzin. En ese lugar existe ahora la iglesia de la Concepción Tequipehucan, que en náhuatl significa ‘lugar donde empezó la esclavitud’”.¹⁰⁰

El lugar es famoso también por el tráfico de todo tipo de cosas; por ejemplo, una pistola calibre 9 milímetros, nos dice el mismo autor, cuesta 15 mil pesos, mientras que un rifle de asalto AK-47, 30 mil, la prostitución puede llegar a ejercerse por 20 pesos, que es el equivalente a *un punto* de cocaína.

Hacer literatura con esta materia prima sólo puede ser un acto formal.

⁹⁹ Carlos Monsiváis “Apocalipsis y utopías”, en La Jornada Semanal, 4 de abril de 1999. (Información de Juan Vélez Díaz)

¹⁰⁰ Nájjar, Alberto, “Retrato de un barrio agónico. Tepito por dentro” en “Masiosare”, suplemento de La Jornada, domingo 5 de agosto del 2001.

Pensar que un escritor o una escritora, que mantiene conciencia e inconsciencia de que este es el mundo narrado, pretenda dictar imperativos morales, resolver el cuento o la novela con un remate didáctico condenaría el texto al fracaso.

La ciudad es el lugar abandonado por cualquier poética, como ha señalado Karel Kosik, “lo bello es remplazado por lo bonito y por lo grato, lo sublime por lo imponente, la intimidad de las cosas por la agresividad”.¹⁰¹ En un espacio donde lo que acontece es la prisa y la abundancia de satisfactores nadie puede detenerse a generar representaciones de sentido. Las representaciones e imágenes de los modernos y las modernas son como fotografías instantáneas, sirven hasta que llegue la nueva temporada vacacional.

¿Cómo se ejerce el sentido de lo bello en la pobreza y en la miseria? se pregunta Carlos Monsiváis, y responde:

“Por la intuición, por el buen gusto innato, por la asimilación de tradiciones extraordinarias. Pero, por lo común, sigue importando ‘Lo Bonito’, eso que conmueve porque evoca los ámbitos familiares, y ‘Lo Presentable’, eso que complace porque ‘es lo mejor que les podemos ofrecer’. Y en la masificación aparece una ‘sordidez’ distinta a la de los cuartuchos y jacalones de la miseria, a la de la acumulación insensata del desperdicio; ‘lo sórdido’, en las presentes circunstancias, es lo que va quedando atrás de la obediencia a la moda y es también, de modo insólito, lo que se ufana en la práctica de su desprecio por las escenografías del éxito”.¹⁰²

Nos queda entre las manos la violencia urbana (la terquedad de lo sórdido) y la permanencia de la representación en las ciudades, así sea como una fantasía cursi y elemental (jarregla bien al niño! ¡nos urge un nuevo florero!). Una formación de imágenes que se degrada y se esfuma, porque si hay una constante en las ciudades es justo la caducidad de toda constante.

¹⁰¹ Karel Kosik. *La ciudad y lo poético*, en *Nexos*, México, febrero, 1998.

¹⁰² Carlos Monsiváis “Apocalipsis y utopías”, en *La Jornada Semanal*, 4 de abril de 1999.

Éste es el terreno, repito, de la novela negra y policíaca; pese a que parte de formas trilladas, recurrentes y totalmente predecibles, su terreno narrativo siempre es diferente.

Decisiones ilustradas y anhelos románticos

La novela policíaca mantiene los rasgos arquetípicos que surgen con Poe:¹⁰³ el problema, la solución inicial, la complicación, el período de confusión, la luz esclarecedora, la solución final y la explicación.¹⁰⁴ Es un ejercicio romántico en sus motivos, pero radicalmente ilustrado en su interior. Se trata de una narrativa cartesiana, donde la forma es conducida por una duda que va revelando lo que en realidad es a medida que avanza la historia: un método. Este género, que tiene en la literatura sajona su más importante tradición, no deja de mostrar sus alcances en otras narrativas; por ejemplo, el uso que hace de ella Dostoievsky para mostrarnos el problema del alma es fascinante. *Crimen y castigo* es un gran relato policíaca donde el autor del delito es el principal cazador de sí mismo, la narración del escritor ruso es, en última instancia, el relato de la culpa que convierte a Raskolnikov en criminal y juez en un mismo momento.

El método de la novela, que de antemano sabe cuál será el final como en la duda moderna, sólo nos puede mostrar lo precario de todo intento de representación de la ficción moderna: nadie entiende por qué el asesinato, por qué la violencia, por qué la ambigüedad que nos impide calificar al protagonista moralmente. Y es en ese gozo de la lectura de la obra policíaca, del suspenso permanente que sólo al final es cambiado por un artificio racional, donde surge un motivo platónico que se aplica en la vida de la ciudad moderna: *el mal es sólo un acto de ignorancia* y, por lo tanto, el juicio contra el ejercicio de la violencia es un acto fútil.

La novela policíaca, al regodearse en la forma preestablecida del mundo a relatar, nos causa un placer inmenso, porque nos exime del juicio y nos hace olvidar que su materia para narrar es el exilio: las grandes urbes que nos arrojan a la ignorancia, a la permanencia del mal.

¹⁰³ Se considera el primer relato policíaca "Murder in the Rue Morgue" de Poe. Véase también "Thou Art the Man (1844) y "The Purlined Letter" (1845)

¹⁰⁴ Véase Dove *The Police Procedural*, Bowling Green, 1982 y Mandel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, tr. Pura López Colomé, UNAM, 1986.

Algunos escritores y escritoras latinoamericanas intentan, desde este género extremadamente formal, construir el relato de la violencia en las ciudades contemporáneas, suspendiendo el juicio al utilizar a los personajes como miradas de la permanente ausencia en la ciudad. Onetti, sin ser un escritor de novela policíaca, es una fuente infinita de relatos donde se refleja esta forma de padecer la construcción del espacio. En *El astillero* escribe:

“No tan distintos: hermanados, además, por una mirada, no vacía, sino vaciada de lo que había tenido y confesado antes, de lo que continuaban teniendo los ojos de los habitantes de aquel primer pedazo de tierra firme que pisaban al huir.”¹⁰⁵

Esta misma es la sensación general que producen los policías brasileños de Fonseca, en especial Matos en *Agosto*, esa magnífica novela histórica y policíaca. El personaje vive en un permanente nihilismo que intenta curar desde el juego racional del detective y cuando al final descubre al asesino éste lo va a matar, al tiempo que Matos se desangra internamente por una úlcera gástrica. La muerte producida por la violencia externa de la ciudad y la interna del cuerpo son una misma. Ésta es la única racionalidad posible, el acontecimiento de un fracaso perfecto en un pequeño departamento de Sao Paulo.

En los años treinta del siglo pasado, Efraín Huerta escribía una declaración de amor a la Ciudad de México, que seguía a una primera declaración de odio, me parece que hoy refleja la esencia de una nueva narrativa que intenta representar imágenes imposibles y, paradójicamente, presentes:

Ciudad que lloras, mía,
maternal, dolorosa,
bella como camelia
y triste como lágrima,
mírame con tus ojos
de tezontle y granito,
caminar por tus calles
como sombra o neblina.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Onetti, Juan Carlos, *El astillero*, Seix Barral, México, 1978, p. 91

¹⁰⁶ Huerta, Efraín, *Poesía completa*, compilador Martí Soler, FCE, México, 1995, p. 106.

NOSTALGIAS TERMINALES

LA CREACIÓN DE LA MIRADA

*Silencio. Aquí se ha hecho ya de noche,
ya tras el cementerio se fue el sol;
aquí se está llorando a mis pupilas:
no vuelvas; ya murió mi corazón.
Silencio. Aquí ya todo está vestido
de dolor riguroso; y arde apenas,
como un mal kerosene, esta pasión.*

César Vallejo

Pequeñas probabilidades

No existe la posibilidad de conocer el itinerario del tiempo; pero existe la inminencia del ocaso y el hecho del instante: se dibuja un momento donde transcurre el espacio hasta que la velocidad del tiempo encuentra el ocaso y surge una mirada que encierra, otra vez, el instante.

Sostener el *tempo*

El destino del tiempo y la dirección del progreso no son líneas coincidentes. El tiempo es acontecer, granito. El progreso sólo existe en el más allá. La trascendencia del destino siempre es tiempo de riesgo, juego de finitud; mientras que el progreso no conoce el riesgo; cuando lo encuentra, el progreso no está más ahí.

Angelus novus

El tiempo en el ser humano es terminal. El dibujo de lo eterno, la loca órbita agotada de perfección, la línea que es círculo del horizonte, todo es forma conclusa: mirada. En la tesis nueve de su filosofía de la historia Benjamin nos describe un ángel que contempla la historia de espaldas al futuro. Vuelto al pasado descubre la catástrofe y no tiene fuerzas para hacer alto y el movimiento sólo es un ascenso de las ruinas al cielo. Podríamos pensar que el ángel se aterroriza ante las ruinas y los muertos; pero tal interpretación sólo privilegia la memoria y repite lo que el texto señala; en realidad, los ojos desmesuradamente abiertos, la boca y

su grito y las alas extendidas del ángel, deben su terror a que ante tales ruinas no hay punto de retorno, no existe el claro donde anclar; todo es avance hacia el progreso. El ángel teme al olvido, sólo a partir de ese encuentro negativo es que se puede postular un “tiempo ahora”, la cita del día que es incansablemente el día final, la apelación al segundo. Lo demás es la permanencia de la ruina.

La finitud y la mirada

Los párpados son el ocaso, la línea que rasga, araña y finalmente cose la luz. No hay causalidad alguna, sólo capacidad renovada de cesar. Ahora esta luz capturada formará objetos. La abertura del ojo es la forma del mundo.

Puntos de partida

Todo es en principio olvido. Presencia y deseo del vacío, memoria para llenar de imágenes, pero memoria al fin: imagen presente, recuerdo de lo olvidado.

Breve esbozo de un irreflejo

¡Cómo es que Don Quijote perdió aquella virtud! ¡La piedad de sí mismo! Y nunca se dio cuenta de que todo lo que buscaba estaba ahí, frente a sus ojos. La derrota absoluta del pasado no impide su permanencia. Don Quijote pocas veces bajo los ojos para comprender la permanencia del tiempo derrotado: la felicidad de la aventura de Sancho Panza.

Comprensión

No existe una posibilidad de comprensión entre el yo y el tú, existe siempre un mundo dado, un encontrarse en cada estado de ánimo y una esfera de creencias a las cuales estamos entregados y que posibilitan el advenimiento de lo extraño. La posibilidad más importante que genera el tiempo no es la existencia, sino la finitud de dicha existencia, ésta podría ser una lectura del siguiente poema de Unamuno:

Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana
eterno...

Perímetros

Es posible, sin duda, pensar a un hombre y a una mujer como seres diferentes en cada tiempo, en cada época. El artilugio de la diferencia y la libertad. Pero también lo es pensar, sentir, a un hombre y a una mujer siempre, como una repetición perpetua de lo mismo. La historia es el golpe de miradas en torno de lo humano: engaño de la finitud primero, salvación después y, por último, secreto e interpretación. Siempre, lo único que habría que presuponer es el tiempo del otro y de la otra: la permanencia de una constante trágica, el aparecer.

La ausencia de la mirada

Un viejo poema habla de una trapecista. Comienza con una analogía clásica entre el ojo blanco y la luna ciega. Después, aparece un circo desierto, forrado con una gran carpa que tendrá franjas violetas y azules. En la noche, se lee, la luz del petróleo hace sombras, mientras la mujer se balancea con los brazos y las piernas desnudas. Lleva una trenza, como una serpiente negra que sale de la tierra. Lloro, y a las lágrimas se las traga la arena. Lo peor, dice el poema, no es el abandono, ni la noche, ni el dolor, ni la inminencia de las sombras, ni lo efímero del llanto; lo peor es que nadie observe, ni Dios, lo que está sucediendo.

Click

Aquel día posamos. Las manos tomadas. La perfecta certeza de que aquel y aquella que aparecerían en la película fotográfica eran los que se amaban, nosotros no.

ÍNDICE

Introducción

PRELUDIO

La realidad fragmentada

HISTORIAS DESDE EL SILENCIO

Palabras de otros

El naufragio de Calibán

Historia e imagen

La vida en el exilio

Ciudad, violencia y ficción

NOSTALGIAS TERMINALES

La creación de la mirada